

# ***MUSEUM***

183

*международный журнал*

ISSN 0255-0881

**Исследовательские лаборатории  
Новый Лувр  
Сокровища Нигерии**



# **museum** международный журнал

Ежеквартальный *Международный журнал "Museum"*, 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.

№ 183 (№ 1, 1995)

## **На первой странице обложки**

Анализ разложения цветов на картине Яна Вермера *Астроном* (1668, Музей Лувра), представленного в виде цветового спектра. Стоп-кадр из телепередачи *Palettes*, совместное производство France 3/Arte/Delta Image/Louvre Museum.

Photo: © Delta Image.

Ответственность за подбор и изложение фактов в подписанных статьях несут сами авторы. Высказанные ими мнения могут не совпадать с точкой зрения ЮНЕСКО. Встречающиеся в статьях формулировки и определения, которые касаются правового положения государств, территорий, городов и регионов, а также их управления или определения границ между ними, могут не отражать позиции ЮНЕСКО по затрагиваемым проблемам.

## **На последней странице обложки**

Базальтовый фарфор. Фотография сделана с помощью петрографического микроскопа. Королевская керамика, Сирия, середина второго тысячелетия до н. э., Музей Лувра, Отдел восточных древностей.

Photo: © Laboratoire de Recherche des Musées de France.

Главный редактор: Марсия Лорд

Заместитель главного редактора:

Ика Каминка

Помощник редактора: Кристин Уилкинсон

Художественный редактор: Кароль Пажо-Фон

Редактор издания на арабском языке: Махмуд эль-Шенити

Редактор издания на русском языке: Татьяна Телегина

## **Консультативный комитет**

Гаэль де Гишен, ИККРОМ

Жан-Пьер Моан, Франция

Стелиос Пападопулос, Греция

Элизабет де Порт, генеральный секретарь ИКОМ, ex officio

Роланд де Сильва, президент ИКОМОС, ex officio

Лисе Скёт, Дания

Шаже Тшилуйла, Заир

Нэнси Хашн, Канада

Томислав Шола, Хорватия

Яни Эрреман, Мексика

## **Адрес главной редакции:**

ЮНЕСКО, Франция, Париж, 75700,

Плас Фонтенуа, 7

Телефон: (33.1) 45 68 43 39

Факс: (33.1) 42 73 04 01

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

Объединенная редакция журналов ЮНЕСКО на русском языке

Главный редактор: И. Уткина

Редактор русского издания:

Т. Телегина

Художественное и техническое редактирование: И. Цалкина

Научные консультанты номера:

кандидат физико-математических наук Наумова М. М.;

Писарева С. А.

© ЮНЕСКО, 1994

© Перевод на русский язык

А/О Издательская группа

«Прогресс», 1995

Напечатано в Российской Федерации

Адрес русской редакции:

119847, ГСП, Москва, Г-21,

Зубовский бульвар, 17

Телефон: 247 1794

---

## **Уважаемый читатель!**

Если Вы живете или работаете в Москве, Вы можете оформить подписку на *Международный журнал "Museum"* в редакции, минуя отделения связи и Роспечати и экономя на доставке. Позвоните нам по телефону 247 1794 или напишите по адресу: 119847, ГСП, Москва, Г-21, Зубовский бульвар, 17, Объединенная редакция журналов ЮНЕСКО.

Русская редакция *Международного журнала "Museum"*

---

---

*От редакции*      **3**

---

*Досье:  
Исследовательские  
лаборатории*

**4**      К новой междисциплинарности      *Матильда Беллег*

**8**      По следам доисторических материалов      *Роджер Берд*

**13**      Изучение инкрустированного меча      *Садатоси Миура,  
Чиэ Сано, Чиаки Танака*

**16**      Проливая свет на жизнь в прошлом      *Гейл Гориески,  
Ламбертус ван Зельст*

**21**      Увидеть новыми глазами      *Дусан Стулик*

**26**      Наука на службе у искусства      *Морис Бернар*

**33**      Исламская керамика: повесть о людях и миграциях  
*Роберт Б. Мейсон, М. С. Тайт*

---

*Событие*      **38**      Большой Лувр      *Сообщение Международного журнала  
"Museum"*

---

*Коллекция*      **42**      Сокровища Нигерии в Ибадане      *Корнелиус О. Адепегба*

---

*Точка зрения*      **46**      Музеология: союз теории и практики      *Филип Дюбе*

---

*Из нового  
опыта*      **51**      Левентийский муниципальный музей в Никосии  
*Александр Блокх*

---

*Консервация*    **54**    Профилактика лучше лечения: обеспечение сохранности  
versus консервация    *Греъм Гарднер*

---

*Практика*    **57**    Устанавливая музейные стандарты: опыт Соединенных  
Штатов    *Ким Игоу*

---

*Рубрики*    **60**    Незаконная торговля

**60**    Книги

**61**    Профессиональные новости

**64**    Хроника ВФДМ

---

Научные исследования призваны играть все возрастающую роль в раскрытии тайн, которые хранят музейные предметы и памятники материальной культуры. Достижения в области физики, химии, геологии и других естественных наук способствовали повсеместному развитию новой перспективной формы сотрудничества между научно-исследовательскими лабораториями и музеями. Одни из этих лабораторий напрямую связаны с крупнейшими музеями, поэтому прежде всего занимаются консервацией и реставрацией произведений из их коллекций; другие добились успехов в области разработки сложных методов идентификации материалов и технических приемов, использовавшихся конкретным художником или ремесленником, определения источников происхождения сырья и даже установления пути, пройденного предметом с момента его создания до приобретения музеем. Такие исследования проливают свет на развитие культур и общин путем изучения особенностей эволюции цивилизации, обменов между народами, повседневного быта и обычаев – одним словом, на развитие поведения человека с доисторических времен. Приверженность творческому подходу в использовании этого растущего массива знаний позволяет музеям совершенствовать наше восприятие и понимание прошлого.

В статьях данного номера, помещенных в тематическом разделе «Досье», внимание читателей концентрируется скорее на исследованиях, чем на консервации, с тем чтобы познакомить их с последними научными изысканиями, позволяющими по-новому взглянуть на множество старых предметов. Статьи отбирались при непосредственном участии Матильды Беллег, которая фактически исполняла обязанности координатора номера и хорошо известна по ее работе в Исследовательской лаборатории Музеев Франции и Международном комитете музеологии ИКОМ, где она занимает должность вице-президента. Свою задачу мы видели в том, чтобы показать, как музеям удастся выйти за рамки простого представления культурного и природного наследия, умело используя для этого глубокие знания о материалах, технике изготовления, а также о творческих и исторических процессах. Диалог между искусством и наукой, за который так горячо ратовали видные представители эпохи Просвещения (и о котором так кстати напомнила нам Матильда Беллег), сегодня как никогда становится возможным, достижимым и плодотворно многообещающим.

М. Л.

# К новой междисциплинарности

Матильда Беллег  
(*Mathilde Bellaigue*)

Вплоть до конца прошлого века наши познания в области художественного и археологического наследия человечества основывались на визуальном восприятии образов и форм, данных об исторической и стилистической принадлежности и интерпретациях искусствоведов. Понимание произведения искусства определялось нашим знанием исторического периода, социальных и культурных обстоятельств создания работы (заказчик, покровитель, мастерская, школа или художник, работавший в индивидуальной манере), а также связей, существовавших между культурами, странами и художниками, и различных взаимовлияний. До недавнего времени единственным источником сведений о том, как работали мастера, служили — насколько это было доступно — их собственные сочинения: фундаментальные трактаты (Леонардо да Винчи, Ченнини, Дюрер), дневники (Делакруа), книги (Жандинский, Клее) или письма (Ван Гог); сведения об их учениках или творческих союзах (Мазолино-Мазаччо), об узлах духовного родства и профессионального товарищества (Ван Гог-Гоген); свидетельства об открытии ими новых материалов и художественных приемов, о приходивших на смену друг другу школах, или направлениях; наконец, документы и каталоги торговых агентов и коллекционеров, собиравших их произведения (Воллар, Гильом, Барнс, Кахнвейлер). Действительно, нам казалось, что мы располагаем огромным количеством материала, достаточным для научной работы, однако современные методы исследования убеждают нас в обратном.

Что касается археологических предметов, то здесь наши знания базировались на изучении места археологических раскопок, условий и особенностей его расположения, стратиграфии раскопок, сравнительном исследовании стилей, на основе обнаруженных письменных памятни-

ков и данных их дешифровки, а также материалов дневников или отчетов о раскопках и исторических документов.

И в том и другом случае знания и интерпретация носили, скорее, «ненаучный» характер в том смысле, в каком отдельные дисциплины классифицировались на «описательные» и «точные» (которые сегодня подразделяются соответственно на гуманитарные и естественные науки).

За последние примерно пятьдесят лет постепенно открылись новые перспективы, связанные со все более эффективным и широким использованием методов научного исследования и анализа, методики оптимизации исследовательской работы, практикуемой в естественных науках, и, наконец, с установлением все более тесных контактов между учеными, работающими в двух вышеупомянутых областях, хотя им по-прежнему не хватает регулярности. Все это способствовало возникновению особого явления, которое можно было бы назвать «естественное познание на службе у искусства». Благодаря ему удалось значительно усовершенствовать методы реставрации и консервации, а также углубить и расширить наши знания о культурном наследии с помощью такой науки, как материаловедение. Все это принесло немалую пользу как истории искусства в частности, так и исторической науке вообще.

Сформировался значительный по объему новый массив знаний, вклад в который внесли многие лаборатории; приведем некоторые из них. Это могут быть лаборатории при музеях (к примеру, Исследовательская лаборатория Музеев Франции (LRMF), находящаяся в самом сердце Большого Лувра и обслуживающая все государственные музейные собрания Франции; лаборатории Британского музея, Национальной галереи, Смитсоновского инсти-

туда, Собрания Поля Гетти) или при университетах (Исследовательская лаборатория археологии и истории искусства в Оксфордском университете). Они могут функционировать также как самостоятельные учреждения, обслуживая музеи своей страны (Токийский национальный исследовательский институт культурного достояния), или же заниматься изучением произведений искусства или археологических предметов лишь время от времени (ANSTO в Австралии).

В 1980 году еще говорилось о «тайной жизни шедевров» (одноименная выставка в парижском Гран Пале: хранитель – Мадлен Урс, занимавшая тогда должность директора LRMF). Сегодня, четырнадцать лет спустя, кое-какие «тайны» раскрыты благодаря естественным наукам, однако, как мы увидим далее, возникли новые. Подобные открытия вызывают живой интерес у публики, при этом сообщения о них нередко подхватываются и раздуваются средствами массовой информации, подчас в сенсационной и анекдотичной манере. Задача музеев заключается в том, чтобы, проводя надлежащую политику в области культуры, разумно использовать это новое знание, включив его в свою экспозиционно-выставочную практику.

Сегодня, в конце XX века, аналитические методы исследования и материаловедение позволяют нам докопаться до самой сути дела и проанализировать сам акт творчества, через который реализуется вдохновение художника и его выбор в искусстве, хотя мы и должны смиренно признать, что нам никогда не удастся до конца проникнуть в тайну творческого процесса. Не вызывает поэтому сомнения тот факт, что музеи XXI века отведут этим открытиям самое почетное место.

В *Международном журнале "Ми-*

*seum"* часто печатались статьи, написанные музейными хранителями, научными сотрудниками лабораторий и техническими специалистами в области реставрации и консервации. В них обсуждались такие вопросы, как физические и химические свойства музейных предметов, взаимоотношения хранителей и ученых, вопросы климатологии, гигрометрии, освещения и различные факторы, угрожающие сохранности экспонатов, а также проблемы, с которыми сталкиваются при консервации определенных материалов (металла, текстиля, дерева); рассказывалось о лабораториях (Южной и Юго-Восточной Азии) и реставрационных мастерских (Гватемала). Это лишь некоторые примеры.

Внимательному читателю настоящего номера *Международного журнала "Museum"* не следует удивляться, когда он увидит, что на его страницах чисто музеологические материалы уступили место научным фотографиям и статьям, относящимся преимущественно к естественным наукам. Основные авторы этого номера – физики и химики.

Это первый случай, когда целый номер *Международного журнала "Museum"* посвящается использованию «естественно-научного исследования применительно к культурному наследию в целях получения нового знания». Мое положение среди сотрудников Исследовательской лаборатории Музеев Франции и личное знакомство с их работой, которая не ограничивается лишь изысканиями, необходимыми для реставрации или комплектования коллекций, побудили меня предложить редакционному коллективу подготовить в сотрудничестве с исследователями из разных регионов мира номер по данной тематике. Я счастлива сказать, что коллектив немедленно выразил согласие сотрудничать с нами, а редактор принял мое предложение. К сожалению,

у нас не было возможности включить в номер статьи большего числа авторов, однако следует понимать, что подобные исследования на материале исторического наследия и культур самых различных эпох и происхождения ведутся в настоящее время едва ли ни повсеместно.

Познакомившись с данным номером журнала, вы убедитесь, что естественные науки дают ценную информацию (какую одни гуманитарные науки предоставить не могут) в отношении широкого спектра произведений искусства и предметов, выполненных в самых различных материалах и датируемых весьма продолжительным периодом времени, начиная с доисторической эпохи и кончая сегодняшним днем.

Что касается доисторической эпохи, то в статье Дж. Р. Берда повествуется о невероятном плавании через просторы Тихого океана к островам Океании с целью изучения обсидиана — ценной горной породы, вулканического стекла, использовавшегося их жителями для изготовления орудий труда и оружия. Для того чтобы проследить происхождение материала и пути его распространения, применяются геохимия и элементный анализ с помощью ионного пучка. Приблизительную датировку захоронения изделий из обсидиана можно провести, вычислив степень постепенной гидратации, которой подверглась их поверхность. Изучение с помощью сканирующего электронного микроскопа доисторических кремневых орудий позволяет обнаружить следы вещества, сохранившиеся на лезвии их изношенных частей (микропримеси); это дает нам возможность увидеть, как они использовались (статья Мориса Бернара и исследование, проведенное Марианн Кристенсен). Эти два примера из археологии, когда исследовались предметы повседневного обихода, пере-

носят нас в область этнографии, поскольку они ценны не столько своей необычностью или редкостью, сколько той информацией, которую они дают о жизни людей, не оставивших о себе никаких письменных свидетельств.

В статье Гейла Гориески и Ламбертуса ван Зельста рассказывается о том, как нейтронно-активационный анализ гончарных изделий майя помогает установить место их изготовления. Это уже затрагивает проблемы культурных обменов, миграции ремесленников, заимствования методов изготовления и декорирования предметов одними странами у других, — одним словом, проблемы, которые выходят на первый план у Роберта Б. Мейсона и М. С. Тайта в керамических исследованиях гончарных изделий мусульманского мира: изучение стилистики форм и мотивов дает возможность установить сравнительную хронологию, высвечивающую факты временного доминирования одной культуры над другой; петрографический анализ (материалов почв и печи для обжига) и анализ глазури помогают выяснить, где, когда и каким образом изготавливались данные гончарные изделия, проследить торговлю ими между Ираком, Египтом, Ираном и Сирией, а также установить господствующее положение Самарканда после того, как появился знаменитый голубой фарфор из Китая. Кроме того, молекулярная археология проливает свет на привычный рацион питания наших очень далеких предков и помогает выявить характерную для них патологию (статья Гориески и ван Зельста).

Тем не менее по-прежнему остаются неизведанные области, и особенно это касается отдельных предметов. Для дешифровки древних надписей на проржавевших мечах Садатоси Миура использовал эмиссионную спектроскопию, однако пока не удалось найти

объяснение сохранившимся на них следам киновари. Такие исследования доказывают необходимость учитывать в археологическом анализе диахронные или синхронные ряды предметов.

Что касается живописи, то использование рентгенографии, вошедшее в практику в начале нынешнего века, помогло выявить под живописным слоем законченного произведения скрытые более ранние композиции или фрагменты; это говорит о том, что художник использовал холст, уже покрытый красочным слоем, или же в процессе работы он изменил свой замысел, создав тем самым «пентименти». В настоящее время данная методика, все более совершенствуясь, становится более эффективной, о чем рассказывает Морис Бернар в статье, посвященной вариациям одной и той же темы в работе Жоржа де Латура.

Художников, впрочем, можно в чем-то сравнить с ремесленниками, которые ищут самые лучшие материалы, максимально отвечающие их целям; в интересах работы они постоянно следят за меняющейся технологией, либо оставаясь верными традиционным методам, либо отдавая предпочтение новаторским подходам. Данная проблема рассматривается в статье Дусана Стулика, который благодаря наличию хронологической базы данных по пигментам показывает, например, какие перемены вызвало использование промышленной лакокрасочной продукции, избавившей художников от необходимости самим растирать краски, или какой характерный эффект достигался некоторыми художниками при помощи выбора определенных связующих веществ.

Многим музеям не удается извлечь максимальную пользу из этого богатства информации, из этого союза естественных наук и истории ис-



куства, о плодотворности которого еще можно только мечтать, а это значит, что в проигрыше оказывается и публика. Нечасто нам случается бывать на выставках, которые отражали бы результаты такого рода научно-исследовательской работы. (Бесспорно, груды черепков можно сделать более привлекательной для посетителей, сопроводив их научными экспликациями, поражающими их воображение.) Есть, впрочем, и такие исключения, как, например, Музей Тотавель во Франции; временные экспозиции, организованные лондонской Национальной галереей (называвшиеся соответственно *Art in the Making* и *The Making and Meaning*), или аналогичные им выставки в Лувре, названные *'expositions-dossiers'*. Можно сказать также о другой удачной выставке, *Georges de La Tour ou les chefs-d'oeuvre révélés* (сентябрь–ноябрь 1993 года, Вик-сюр-Сей, Франция), организованной Исследовательской лабораторией Музеев Франции, Музеем Вик-сюр-Сей и одним из исследователей СНРС и приуроченной к празднованию четырехсотлетия художника.

Совершенно понятно стремление по-

возможности объединить открытия представителей естественных и неестественных наук, то есть исследователей, работающих подчас с одним и тем же предметом, но изучающих его с различных точек зрения. И наконец, в наши дни, когда господствуют визуальные средства распространения информации, вполне естественно обогатить зрительное восприятие предметов дополнительными образами, которые сегодня легко получить с помощью самых передовых технологий. Ведь не утратили же мы навеки ту дружественность союза наук, искусств и технологий, которой был проникнут дух европейской эпохи Просвещения.

Именно желание преодолеть разобщенность между различными научными дисциплинами, увлекательность совместного исследования, необходимость которого коренится в самих дисциплинах, а также стремление добиться максимального торжества междисциплинарного подхода в наших музеях в сочетании с ожиданием возможного чуда — все это и побудило нас к подготовке данного номера *Международного журнала "Museum"*. ■

# По следам доисторических материалов

Роджер Берд  
(Roger Bird)

*Предметы материальной культуры первобытного человека, сделанные из обсидиана, украшают многие музейные коллекции, восхищая посетителей красотой своих отполированных блестящих поверхностей. Однако тщательно проведенные научные исследования обнаружили, что они являются еще и носителями богатой информации о доисторических цивилизациях и передвижении первобытных людей по просторам Мирового океана. В этой статье описывается, как австралийский Исследовательский центр Атомного института в Лукас-Хайтс совместно с Австралийским музеем и другими учреждениями впервые приступили к изучению обсидиана. Совместной деятельностью лабораторий института, основанного в 1950-е годы, руководит Австралийская организация ядерных исследований и технологий, а также Организация научных и промышленных исследований Содружества. В 1964 году Роджер Берд начал проводить в Лукас-Хайтс исследования в области нейтронной физики и ионного микроанализа. В 1992 году, перед выходом на пенсию, он сконструировал приспособление для увеличения мощности масс-спектрометров.*

Проявления вулканической активности на земном шаре разнообразны. Взрывы, поднимающиеся ввысь облака вулканического пепла, изливающиеся на поверхность быстрые потоки раскаленной докрасна лавы, медленно ползущие и уничтожающие все на своем пути глыбы почерневшей лавы — все это яркие примеры вулканической деятельности. Ее последствия сказываются довольно длительное время и имеют жизненно важное значение, так как после извержений окрестности бывают покрыты вулканической породой и плотно спрессованными слоями пепла. В некоторых районах повышенной вулканической и сейсмической активности, таких, как зоны тектонических разломов, рифтовые долины или океанические хребты, встречается вулканическое стекло — незакристаллизовавшийся продукт быстро остывшей лавы.

Базальтовая лава имеет относительно низкое содержание двуокиси кремния и свободно стекает по склонам, образуя большие каменные купола. Иногда, при охлаждении, у нее возникает стекловидная кромка. В липаритовой лаве содержание двуокиси кремния значительно выше, она более вязкая, движется медленнее, и, остывая, ее потоки создают традиционные конусообразные горы. Если процесс охлаждения липаритовой лавы занимает не месяцы или

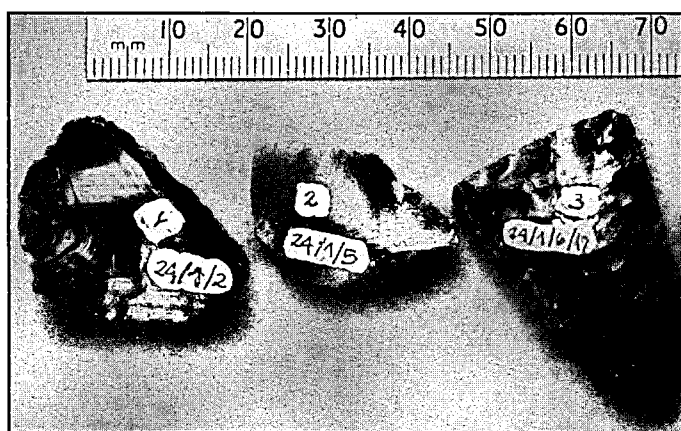
годы, а всего несколько часов или дней, то иногда в ней образуются глыбы и даже целые скалы вулканического стекла — обсидиана. Обсидиан встречается также в слоях вулканического пепла, морского и речного ила, среди берегового галечника и в других отложениях, появившихся в результате вулканической деятельности.

Благодаря широкой гамме цветов — от черного и серого до зеленого, желтого и красного — и большому разнообразию узоров обсидиан был причислен к классу полудрагоценных камней. Однако в эпоху доисторической цивилизации, не знавшей металла, на протяжении тысячелетий его использовали в совершенно иных целях, в том числе для изготовления орудий труда и оружия.

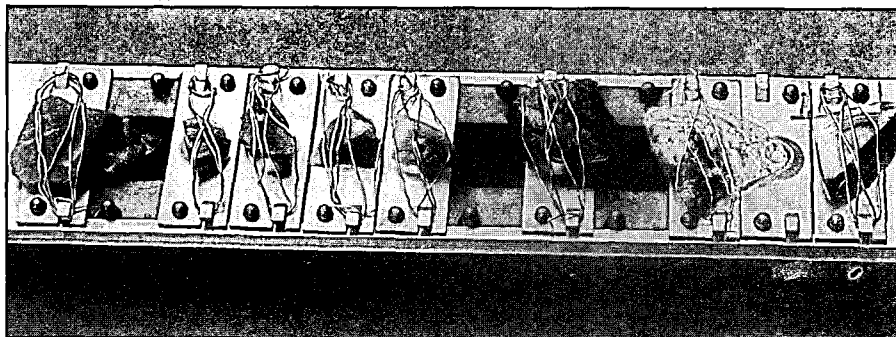
Обсидиан встречается относительно редко, но присущие ему свойства стекла и устойчивости к деградации при захоронении (не разлагается даже в теплой морской воде южных широт) позволяют надеяться, что свидетельства его использования в доисторическую эпоху все еще могут быть найдены при раскопках в разных частях света. Он легко узнаваем среди других черных блестящих предметов (таких, как жемчужная раковина, черный кремнистый сланец, шлаки, оставшиеся после обжига), которые на первый взгляд напоминают черное стекло. Изделия из обсидиана, формы, в которых они отливались, и другие остатки материальной культуры представляют большую ценность для изучения первобытных способов производства, особенно если учесть, что обсидиан не подвержен разложению в течение довольно длительного времени.

С точки зрения археолога, высококачественный обсидиан является идеальным материалом для изучения. По химическому составу каждого найденного кусочка можно определить источник происхождения

Фотография предоставлена автором



Образцы предметов из обсидиана, обработанные различными способами.



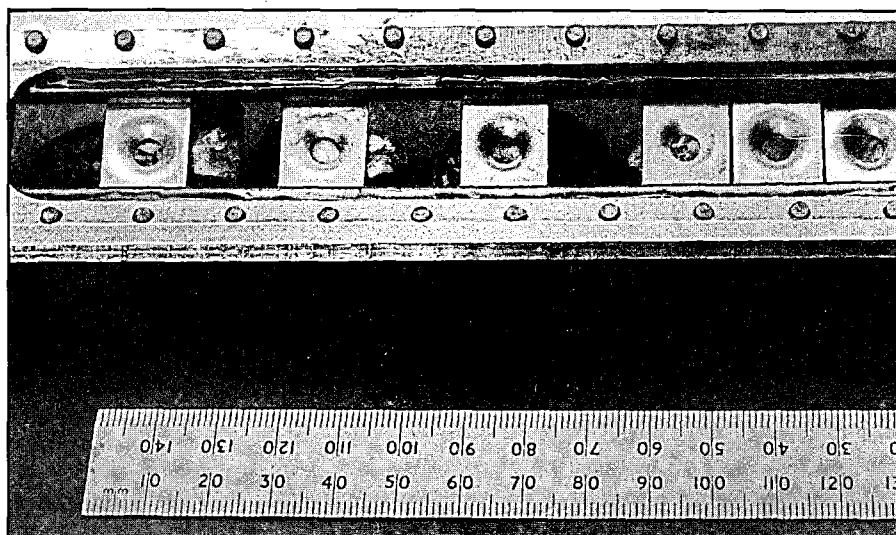
Различной формы образцы обсидиана закрепляются на специальных держателях (слева) так, чтобы гладкая плоская сторона каждого из них была обращена к источнику протонового излучения (внизу). Для удаления грязи и жира образцы погружают в ультразвуковую ванну.

сырья, использовавшегося для изготовления предметов, а это в свою очередь дает информацию о происходивших в древности передвижениях людей и материалов. Время изготовления предмета можно определить также по толщине гидратного слоя, образующегося на его поверхности. Археологические исследования обсидиана всегда ограничены районами повышенной вулканической активности, среди которых особенно выделяются три: Средиземноморье и Средний Восток, западные районы Северной и Центральной Америки, а также Меланезия и острова Тихого океана. В Азии, Африке и Южной Америке такие исследования проводились значительно реже.

Одним из результатов работы археологов в этих районах явилось то, что вместе с большим количеством предметов из вулканического стекла в исследовательских лабораториях появились образцы материнской породы, взятой из лавовых потоков, береговых наслоений, дорожного грунта и других мест, имеющих отношение к конкретным извержениям. Таким образом, возникла необходимость в разработке аналитических методов, дающих возможность определять различные виды исходного материала при минимальных денежных и физических затратах.

#### Поиск источников

Обсидиан имеет тот же химический состав, что и липарит (мелкозернистая вулканическая порода, состоящая на 65–75 процентов из окиси кремния и включающая в себя



небольшие количества окиси натрия, магния, алюминия, калия и кальция), в котором концентрации микроэлементов и примесей меняются в зависимости от источника материала, причем иногда эта разница достигает значительных размеров. Образцы обсидиана, взятые из одного лавового потока, имеют одинаковый состав; это позволяет предположить, что внутри вулкана все основательно перемешивается, прежде чем выплеснуться на поверхность. Последующие выбросы лавы из одного и того же вулкана часто схожи по составу, но отличаются от лав других вулканов. По химическому составу любого предмета можно определить вероятные источники происхождения материала. Исследования, как правило, проводятся внутри конкретных географических зон, но при этом всегда надо иметь в виду, что отложения, обнаруженные в разных зонах, могут оказаться сходными по составу.

Много было написано о логике и принципах изучения обсидиана. При этом идентичный состав вовсе не является доказательством того, что материал, из которого сделан предмет, происходит из определенного источника. Проблема может возникнуть и тогда, когда химический состав нескольких предметов схож с составом материала из определенного источника, но отличается наличием или отсутствием одного или нескольких элементов. В этом случае возможны несколько выводов, что затрудняет однозначную идентификацию. Чем шире и точнее информация об источнике материала и химическом составе найденных предметов, а также о других фактах, свидетельствующих о возможности передвижения материала между местами поселений и потенциальным его источником, тем с большей уверенностью можно говорить о его происхождении.

Химический анализ дает наиболее полную информацию, позволяющую делать безошибочные выводы, особенно если учитываются мельчайшие отличия между схожими материалами. Для исследования обсидиана использовалось много различных методов, в том числе: нейтронно-активационный анализ, рентгеновская флуоресценция, электронная микроскопия, атомная абсорбция, ионный микроанализ. Последний еще не так хорошо известен, как остальные, но уже доказал свою универсальность во многих исследованиях в области археологии, изобразительного искусства и музейного дела.

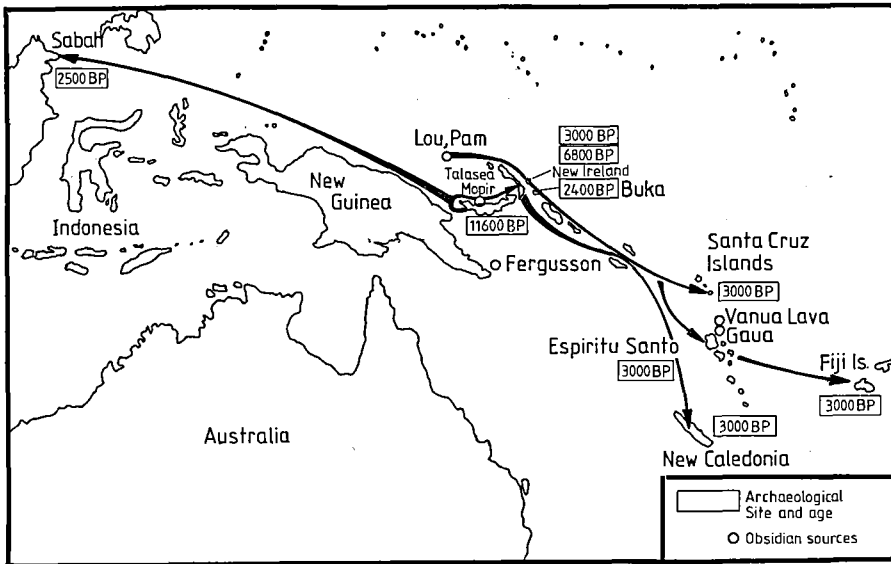
Установленное в Лукас-Хайтс оборудование позволяет проводить анализ с возбуждением ионных пучков. Этот мини-компьютер двигает образцы так, что каждый из них по очереди попадает под протонное излучение. В процессе иррадиации компьютер снимает данные с де-

текторов и моментально выдает информацию о химическом составе каждого образца. Эксперимент занимает от пяти до десяти минут, и измерения проводятся неразрушающими методами, что позволяет повторить их в любое время для проверки или уточнения данных. Процедура установки и очистки образцов является самой трудоемкой частью исследования, но она была значительно упрощена с помощью археологов. Если несколько человек будут устанавливать образцы, а один снимать данные измерений, то при круглосуточной работе прибора в день можно будет исследовать 100–120 образцов.

Это оборудование использовалось для снятия более чем десяти тысяч измерений с образцов, полученных из всех известных источников вулканического стекла в Тихоокеанском регионе, а также некоторого числа образцов, привезенных из Южной Америки. Каталог полученных данных содержит информацию о химическом составе материала приблизительно из ста установленных источников вулканического стекла, необходимую для археологических исследований во многих частях Тихоокеанского региона.

Характерной чертой использования вулканического стекла в таких районах, как Средиземноморье, Средний Восток, Центральная Африка, западные районы Соединенных Штатов и Центральная Америка, является то, что сделанные из обсидиана предметы найдены на расстоянии не более ста километров от его источника. Это, скорее всего, объясняется тем, что путешествия на большие расстояния требовали много времени и сил, а также территориальными ограничениями и доступностью других подходящих каменных ресурсов.

В Тихоокеанском регионе обсидиан перевозился на более дальние рас-



стояния. Так, например, в Папуа–Новой Гвинее обсидиан с острова Фергуссон встречается на близлежащих островах и на отрезке протяженностью около пятисот километров вдоль южного побережья острова Новая Гвинея вплоть до Порт-Морсби. Это говорит о гораздо большей мобильности населения, путешествующего по морю, и о примере межгрупповых контактов. Любопытно, что на Австралийском континенте не найдено следов обсидиана с острова Фергуссон, хотя материк лежит менее чем в двухстах километрах от побережья Новой Гвинее.

Основным местом разработки доисторического обсидиана в Тихом океане является архипелаг Бисмарка – район повышенной вулканической активности, тропических островов и пышной растительности. Несколько источников вулканического стекла находятся на островах Адмиралтейства и острове Новая Британия, где в радиусе нескольких сот километров встречается обсидиан, возраст которого датируется от 20-го тысячелетия до н.э. и до более современных эпох. Исследования предметов из обсидиана показали, что в разное время первобытными людьми использовались разные источники материала, и это позволит изучить физические и со-

циальные факторы, оказавшие влияние на этот выбор.

Широкое распространение лапитской керамики (названной так по характерному зубчатому клейму) и предметов из обсидиана является отличительной чертой сети коммуникаций, связывавших небольшие поселения людей<sup>1</sup>.

Многие загадки могут быть решены с помощью исследования каменных орудий методом химического анализа.

#### Самые великие путешествия

Появление людей на тихоокеанских островах было непосредственно связано с дальними морскими путешествиями. Каталог данных о химическом составе обсидиана, встречающегося в Тихоокеанском регионе, сегодня может послужить основой для проверки гипотез, касающихся происхождения людей, заселивших острова в незапамятные времена. Наиболее яркое свидетельство о путешествиях на большие расстояния было получено в Меланезии, где возраст обнаруженных прибрежных поселений равен 33 тысячам лет. Известно, что только Юго-Восточная Азия и Австралия были заселены еще раньше преодо-

*На рисунке указано расположение и возраст археологических раскопок, где был найден обсидиан, привезенный с острова Новая Британия (источники Таласи и Мопир) и островов Адмиралтейства (источники Лоу и Пам).*

левшими большие морские пространства первобытными людьми. Путешествовать между островами архипелагов было несложно, поскольку море служило, скорее, соединяющим мостом, чем препятствием. Путешественникам необходимо было брать с собой достаточные запасы, и не только продовольствия, но и других средств существования, которые могли бы быть использованы при устройстве на новом месте, и одним из них был обсидиан.

Раскопки стоянок первобытного человека в Меланезии показывают, что древние мореплаватели путешествовали на восток и юго-восток от архипелага Бисмарка, увозя с собой с островов Адмиралтейства и острова Новая Британия обсидиан и навыки гончарного ремесла. На протяжении тысячелетий связь с источниками обсидиана должна была поддерживаться путем двусторонних контактов. Так, еще 3500 лет назад люди, изготавлившие лапитскую керамику, увозили обсидиан с острова Новая Британия и достигали островов Фиджи (около 3500 километров), делая морские переходы по восемьсот и более километров. Лапитская керамика была найдена и на островах Самоа и Тонга, доказывая, что освоение Тихого океана было начато людьми, имевшими контакты с родиной лапитской керамики на архипелаге Бисмарка. Существует предположение, что полинезийцы, впоследствии заселившие острова Тихого океана, были выходцами с островов Самоа и Тонга. Освоение тихоокеанских островов — самое выдающееся достижение доисторических мореплавателей.

Небольшое число предметов из обсидиана с острова Новая Британия было также найдено в Сабахе, в 3500 километрах к западу, что свидетельствует о том, что транспортировка материала осуществлялась на

расстояние до семи тысяч километров. Таким образом, можно считать, что обсидиан был самым распространенным товаром того времени. Конечно, не все путешествия были такими дальними, и необходимы новые исследования для изучения передвижения первобытных людей, которое началось в Азии и привело к заселению даже самых далеких тихоокеанских островов.

На острове Пасхи, в трех тысячах километров от побережья Чили, было обнаружено четыре источника обсидиана, сходного по составу с обсидианом с новозеландского острова Майор, находящегося от него на расстоянии семи тысяч километров. Обсидиан, полученный из известных в Южной Америке источников, отличается по своему составу. Откуда пришли первые люди на остров Пасхи — с запада или востока? Может быть, они пришли с запада, доплыли до Южной Америки и вернулись? Если они везли с собой обсидиан и если можно будет найти сделанные из него предметы, то на эти вопросы уже сегодня можно получить ответ.

В заключение можно сказать, что обсидиан представляет исключительную ценность для археологов и исследователей, так как с его помощью можно определять время и пути передвижения доисторических материалов. Неразрушающие методы контроля открывают много возможностей и могут быть использованы для идентификации ценных материалов, установления их подлинности и других исследований музейных коллекций, что позволит превратить коллекцию предметов в волнующее повествование о развитии природы и общества. ■

#### Примечание

1. Torrence et al., *Australian Natural History*, Vol. 23, 1990, pp. 457–463.

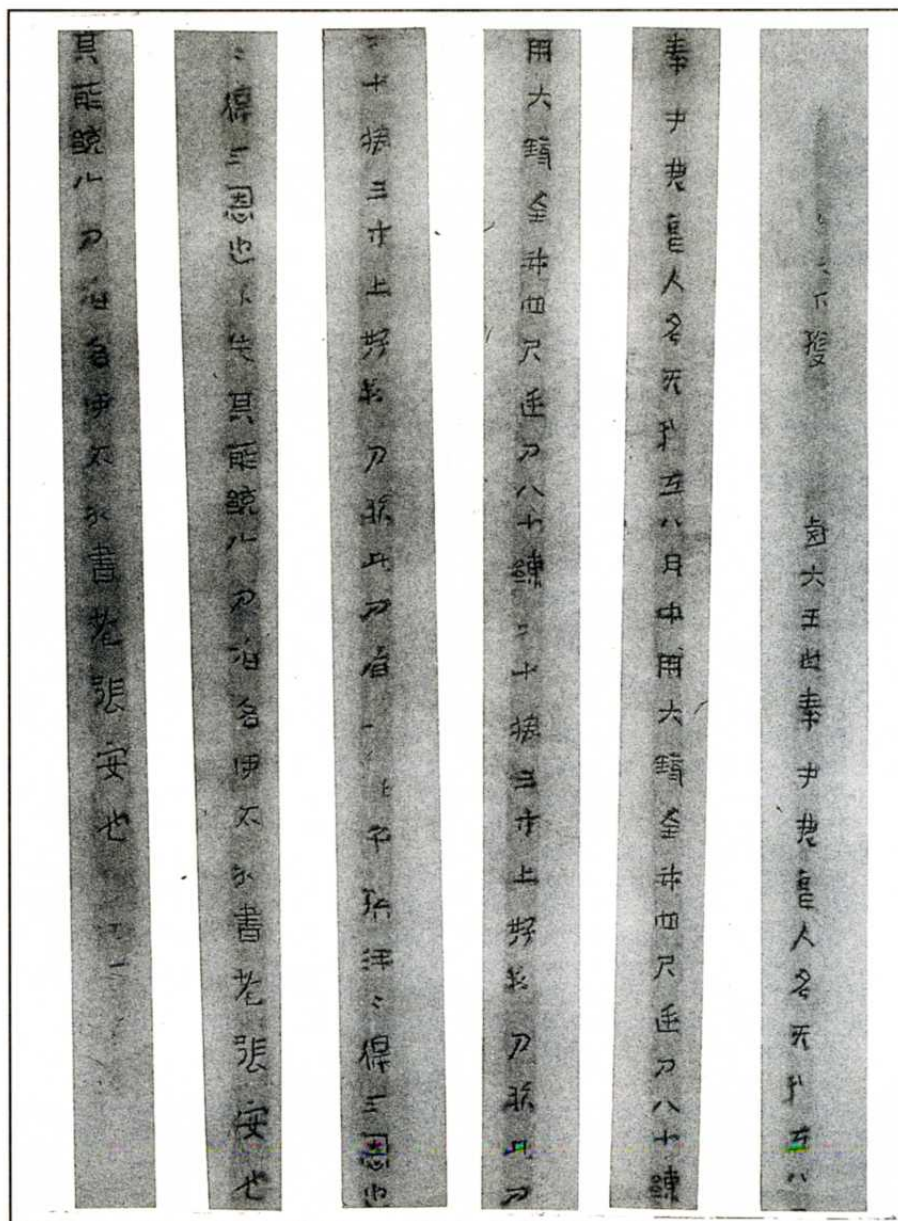
# Изучение инкрустированного меча

Садатоси Миура, Чие Сано, Чиаки Танака  
(Sadatoshi Miura, Chie Sano, Chiaki Tanaka)

Новый метод, который его авторы назвали эмиссиографией, дает возможность получить дополнительную информацию о памятнике материальной культуры, выявляя скрытые в течение длительного времени свойства и детали, невидимые для обычных рентгеновских лучей. Этот вид исследования представляет его создатель, Садатоси Миура, директор отдела консервации Токийского национального исследовательского института культурного достояния, а также двое его коллег – Чие Сано из того же института и Чиаки Танака из Бриджстоунского музея искусств в Токио. Их исследования субсидировались Министерством образования, науки и культуры Японии.

В 1873 году в захоронении V века Этафунаяма Кофун, расположенном в префектуре Кумамото на юге Японии, была раскопана каменная гробница, оказавшаяся хранилищем древних предметов: зеркал, украшений, керамики, конской сбруи, доспехов, оружия и двенадцати мечей. Среди последних был инкрустированный

серебром меч длиной 91 сантиметр, шириной 4 сантиметра и весом 1975 граммов. После того как меч был очищен, на его обратной стороне обнаружили 75 врезанных серебряных букв. Эти буквы считались важным источником в изучении истории Японии V века (период Кофун), однако их значение оставалось загадкой.



Эмиссиограмма букв, врезанных на задней стороне меча (количество букв превышает 75, поскольку фотографии наложились друг на друга).

Фотография предоставлена авторами

В 1968 году был раскопан еще один меч, на этот раз в захоронении Инарияма Кофун в префектуре Сайтама. На одной стороне меча были врезаны 155 золотых букв, две из которых обозначали дату изготовления меча (471 год н. э.), а еще семь — имя дарителя, императора Юряку.

Это открытие побудило исследователей вспомнить о мече из Этафунаямы Кофун. Хотя он хранился в относительно хороших условиях в Токийском национальном музее, буквы и рисунки покрылись коррозией, образовавшейся за сто лет, в течение которых он был выставлен в экспозиции. Музей обратился к авторам данной статьи с просьбой определить, какие буквы нанесены на мече, прежде чем он подвергнется очистке и полировке<sup>1</sup>. Для этого потребовалось привлечь все имеющиеся у Токийского национального исследовательского института культурного достояния технические возможности.

Основанный в 1952 году институт состоит из пяти отделов: изящных искусств, исполнительских искусств, консервации, методов реставрации, архивов и общего. Специальный отдел занимается международным сотрудничеством в области консервации. В отделе консервации имеются три секции — химии, физики и биологии. В секции химии проводят исследования материалов и причин их разрушения, включая исследования бронзовых изделий с помощью анализа на основе изотопов олова. Секция физики изучает климатические условия в музеях и на открытых объектах, а также разрабатывает неразрушающие методы исследования. Секция биологии проводит исследования по предотвращению ущерба от микроорганизмов и насекомых.

Изучение инкрустированного серебром меча столкнулось с несколькими трудноразрешимыми проблемами. К примеру, если бы буквы были нанесены на переднюю сторо-

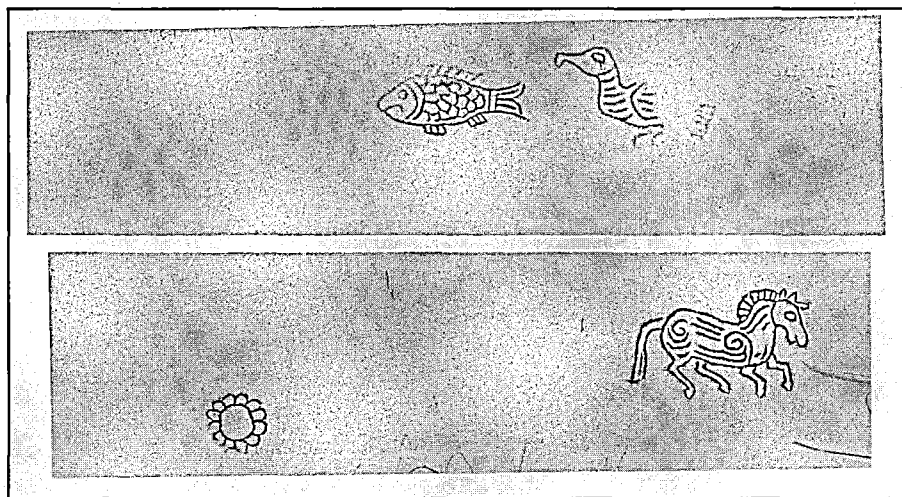
ну меча, их можно было бы легко прочитать с помощью обычной рентгенограммы, но буквы оказались на задней стороне меча. Толщина железного основания, встречающаяся на пути рентгеновских лучей, гораздо больше, чем толщина инкрустированного серебра, поэтому рентгенография не показала никакой разницы между инкрустированными и неинкрустированными участками меча.

Тогда решено было испробовать метод фотоэлектронной радиографии, или эмиссионной радиографии, разработанный в 1985 году для изучения больших стеновых росписей в Японии и оказавшийся чрезвычайно эффективным<sup>2</sup>.

Эмиссионная радиография является одним из методов рентгенодиагностики и заключается в следующем: на переднюю поверхность предмета помещают пленку<sup>3</sup>; делается фотография вторичных электронов (фотоэлектронов), испускаемых красками или металлами при облучении жесткими рентгеновскими лучами. Тяжелые элементы, такие, как золото, свинец, ртуть и серебро, испускают больше электронов, чем легкие элементы, оставая на получившейся в результате фотографии (эмиссионной) черные тени и создавая рисунок черный на белом, противоположный тому, что получается на рентгенограмме. Этот метод может быть использован для изучения стеновой росписи или инкрустированных металлом предметов.

Для эмиссионной радиографии существует оптимальное количество энергии рентгеновских лучей, определяемое типом изучаемого материала. Например, выше уже было сказано, что краски, содержащие золото, свинец и ртуть, можно отличить от красок на основе более легких элементов при помощи рентгеновской трубки с напряжением примерно 230 кВ и рентгеновским фильтром из олова. Поскольку серебро — элемент более легкий, чем золото, свинец или ртуть,





Фотография предоставлена авторами

при исследовании меча был применен прибор чуть меньшего напряжения (210 кВ) и медный фильтр толщиной десять миллиметров. Меч облучали из рентгеновской трубки под током силой четыре миллиампера с расстояния 150 сантиметров в течение трех минут с применением пленки Fuji RB100.

Результаты были впечатляющими и дали гораздо больше информации, чем фотографии, сделанные после того, как меч отполировали: несмотря на коррозию, видны все 75 букв. Увеличив масштаб эмиссионной фотографии, можно было изучать каллиграфию во всех деталях. Серебряные инкрустации в виде цветка и лошади на одной стороне меча и птицы и рыбы на другой получились на отдельных снимках. Если бы применялась обычная рентгенографическая технология, рисунки наложились бы друг на друга. Эмиссионная фотография обнаружила несколько пятен, означавших, по-видимому, что серебро проникло в железную основу меча; так как подобный вид диффузии был отмечен в отсутствующих частях инкрустации, ученые смогли отличить лакуны от простых царапин.

С тех пор как меч был найден, он дал повод для многих исторических измышлений, поскольку инкрустированные на нем буквы и рисунки не поддавались прочтению. После проведения описанного выше исследо-

вания ученые смогли в конце концов сделать вывод, что первые одиннадцать букв означают имя правившего в V веке императора Юряку. То же имя было выбито на мече, найденном в Инарияма Кофун. Ученые отметили, что последние пять букв, обозначающие имя автора текста, врезаны более крупно и глубоко, чем остальные. Историки истолковали это как знак престижа, который умение писать получило среди аристократии того времени, когда алфавит вместе с другими культурными ценностями был завезен из Китая. Эмиссионная фотография оказалась очень полезной в изучении данного инкрустированного серебром меча, и ее будут применять для исследования других археологических находок, представляющих собой инкрустированные изделия. ■

#### Примечания

1. Tokyo National Museum, *Report of the Silver Inlaid Sword Excavated at Etafunayama Kofun*, 1993. (In Japanese.)
2. S. Miura, 'Emissiography and Reflectography of Ornamented Columns', *Preprints of the Eighth Triennial Meeting of ICOM-CC*, 1987, pp. 897-900.
3. C. F. Bridgeman, S. Keck and H. F. Sherwood, 'The Radiography of Panel Paintings by Electron Emission', *Studies in Conservation*, Vol. 3, 1958, pp. 175-182.

Эмиссионная фотография рисунков-инкрустаций на обеих сторонах меча.

# Проливая свет на жизнь в прошлом

Гейл Гориески, Ламбертус ван Зельст  
(Gail Goriesky, Lambertus van Zelst)

*Центр технического обеспечения музеев Смитсоновского института — это современный научно-исследовательский комплекс, использующий в своей работе самые передовые научные методы с целью раскрыть историю произведений искусства и предметов археологии и определить их место в контексте живой ткани культуры. Гейл Гориески — технический специалист в области сбора информации по проблемам консервации Аналитической лаборатории консервации данного центра; Ламбертус ван Зельст — руководитель этой лаборатории.*

Примерно в двенадцати километрах к югу от Вашингтона находится Центр технического обеспечения музеев Смитсоновского института, где размещаются лаборатории и служебные помещения тридцати восьми сотрудников, составляющих штат Аналитической лаборатории консервации (CAL). Она служит учебно-исследовательской базой для Смитсоновского института, который включает пятнадцать государственных музеев, национальный зоопарк и семь научно-исследовательских объектов. Работа CAL связана с научной подготовкой и исследовательской деятельностью в области консервации, технических изысканий и изучения музейных коллекций и материалов, с которыми имеет дело культура.

Отдел археометрии CAL особенно интересуют проблемы использования методик и технологий физики, химии и биологии применительно к рассмотрению вопросов, по существу, относящихся к области истории искусства или археологии. Для достижения этих целей сотрудники располагают обширным парком

оборудования и широкими техническими возможностями самой лаборатории и других учреждений, в особенности Национального института стандартов (NIST) и Института Карнеги (Вашингтон, округ Колумбия). В настоящей статье приводятся несколько примеров работы, проводимой в CAL.

## Радиография и живопись

Давно признано, что под живописным слоем полотна скрыта информация, которая может иметь огромное значение для совершенствования умения ориентироваться в истории искусства и разбираться в искусстве вообще. Вполне утвердились в качестве инструментов исследования такие методы, как рентгеновское просвечивание и инфракрасная отражательная дефектоскопия. К этому арсеналу исследовательских методик научные сотрудники CAL добавили еще одну — нейтронно-активационную автордиографию. Эта технология, разработанная в начале семидесятых годов в Брукхейвенской национальной лаборатории, получила

Фотография предоставлена автором



*Специалист в области химии полимеров Мэри Бейкер проводит исследование скафандра в рамках проекта «Меркьюри» с целью установить надлежащие методы хранения и обращения с предметом.*

дальнейшее развитие в ходе осуществления совместной программы CAL и NIST. Картины непродолжительное время облучают пучком тепловых нейтронов, испускаемых ядерным реактором. Большинство из них проходит сквозь полотно без каких-либо последствий, однако некоторые из них, взаимодействуя с атомами различных компонентов живописи, образуют радиоактивные изотопы. Эти изотопы после завершения активации тепловыми нейтронами продолжают испускать радиацию, которая на фотопленке, помещаемой у поверхности полотна, воссоздает картину особенностей их распределения. Разные химические элементы образуют разные радиоактивные изотопы – каждый со своими характеристиками, в том числе своим временем жизни. Используя это отличительное свойство изотопов, можно, периодически меняя фотопленку, получить серию автордиограмм: облучение на более ранних стадиях воспроизводит главным образом картину распределения короткоживущих радиоизотопов, в то время как на более поздних снимках преобладают изотопы, имеющие более продолжительное время жизни. Таким образом мы получаем ряд изображений, показывающих распределение различных химических элементов, что в свою очередь дает представление о распределении компонентов живописи, в частности пигментов. Спустя два-три месяца радиация полотна уменьшается настолько, что больше никакой информации получить нельзя, поэтому становится возможным без всякого риска вернуть картину на ее место в зале.

Автордиограммы внешне похожи на рентгенограммы и сообщают аналогичную информацию о технике живописи, корректировках композиции, пентименти (вносимых художником изменениях). Рентгенограммы выделяют главным образом тяжелые элементы, например свинец

в свинцовых белилах. Автордиограммы рассказывают о локализации на полотне ряда других элементов, или пигментов. Этой методикой широко пользовалась исследователь-искусствовед доктор Ингрид Александер при изучении творчества американского художника XIX века Альберта П. Райдера. Ведя богемную жизнь в Нью-Йорке, Райдер создал собственное фантастическое видение мира, переводя густые и плотные красочные мазки на язык полных жизни сцен – как на библейские, так и литературные сюжеты. Он часто переделывал свои картины, работая над ними порой по нескольку лет; известно, что по ходу реализации замысла им вносились многочисленные изменения.

Так, если говорить о находящемся в собрании Национального музея американского искусства (Смитсоновский институт) полотне *Явление Христа Марии*, то на автордиограммах можно видеть несколько композиционных изменений. Художник изменил благословляющий жест Христа и опустил кисть его левой руки. Изменения коснулись и правой руки, с тем чтобы она казалась более худой. Здесь уместно вспомнить связанную с этим историю, рассказанную другом художника, Чарлзом Фитцпатриком, которому, по его словам, показалось, что Христос имеет чересчур полнокровный вид для того, кто только что воскрес из мертвых, пролежав три дня в гробу. Линия горизонта была поднята, что позволило отчасти заретушировать свет, который первоначально заливал всю сцену. В окончательном варианте удален и широкий нимб вокруг головы Христа. На автордиографическом изображении в нескольких местах выявлены быстрые мазки и точечные прикосновения кистью, что свидетельствует о динамичной манере Райдера.

### Исследование археологической керамики

Глина, основное сырье для изготовления керамики, образуется посредством выветривания горной породы. Глины, независимо от их происхождения, как правило, схожи в том, что касается основных минеральных компонентов. Однако их химический состав во многом свидетельствует о том, какая порода послужила источником их формирования. Особое значение имеют элементы, содержание которых измеряется долями процента, называемыми «следы». Состав (микропримеси) породы, из которой образуется глина, определяется скальными формациями, в значительной степени влияющими и на химический состав глины. Следовательно, глины, происходящие из одного геологического источника, обнаруживают очень сходный состав микропримесей, а по составу микропримесных элементов керамики можно определить состав глины, из которой эта керамика сделана. Данное обстоятельство позволяет исследователям характеризовать археологическую керамику по ее трасологическому составу, объединяя в одну группу керамические изделия, сделанные из глины, берущей начало из общего источника, и разграничивая изделия различного географического происхождения. Такие исследования места происхождения могут дать бесценные сведения о том, как складывались торгово-обменные связи между населением разных поселений или культурных центров.

В стенах CAL совместными усилиями CAL и NIST осуществляется крупная программа по трасологическому анализу керамических изделий и каменных орудий (обитых или шлифованных). Для исследований аналитическим методом нейтронно-активационного анализа требуются всего лишь мельчайшие образцы, которые получают путем просверливания края черепка или обтачивания



© Rosenthal

*Картина Альберта П. Райдера  
Явление Христа Марии. Около 1885  
года, Национальный музей  
американского искусства. Следует  
обратить внимание, что рука  
Христа указывает вниз.*

дна сосуда. Этот метод широко использовал старший научный сотрудник, археолог доктор Рональд Бишоп для изучения торговли и обмена у древних майя с целью лучшего понимания существовавших у них социальных, экономических и политических отношений. Наглядным примером может служить систематическое исследование (проводимое им в сотрудничестве с историком искусства доктором Дори Реентц-Буде из Университета Дюка и гватемальским специалистом по эпиграфике, археологом Федерико Ортегой) красивых, покрытых затейливой росписью сосудов, символизирую-

щих вершину художественного мастерства майя. Используя обширнейшую аналитическую базу данных, составленную на основе анализа тысяч найденных при раскопках фрагментов керамики майя, они устанавливают происхождение этих искусно расписанных гончарных изделий, в том числе сосудов, хранящихся в музеях. Это открывает возможности для объективного с точки зрения географии исследования с целью определения общей картины производства и распространения керамики, а также интерпретации информации, которую несут в себе глиптические тексты или сцены исторического или

ритуального значения, украшающие сосуды.

Проблемами керамики, археологической и исторической, занимается и специалист по керамическим материалам доктор Памела Вандайвер. В ходе проводимой ею исследовательской работы, сосредоточенной главным образом на технологии производства керамических изделий, она пытается найти ответы на такие вопросы, как: технические приемы, использовавшиеся при создании раннеблизневосточной керамики; технологические факторы, объясняющие различия между корейскими и китайскими селадонами; технологические новшества, с которыми связано производство фаянса Сен-Поршера. В последнее время доктор Вандайвер занимается изучением древнейшей керамики с верхнепалеолитических стоянок Дольни-Вестонице (Чешская Республика). Постоянное производство керамики (гончарных изделий) утилитарного назначения сложилось в позднеплейстоценовой культуре дзёмон (около 12 500 лет тому назад); однако формовка и создание в глине объемных форм, не имевших утилитарного назначения, вошли в практику еще раньше – по меньшей мере на пятнадцать тысяч лет. В археологических отчетах о памятниках материальной культуры из Дольни-Вестонице указывалось, что фигурки были сделаны из толченой мамонтовой кости, золы, лёсса (желтовато-коричневая тонкозернистая почва) и, по всей вероятности, животного жира. Была составлена опись фрагментов фигурок по их форме, величине и количеству и дана оценка на основе изменений по цвету, текстуре и твердости. Выяснилось, что из общего числа фрагментарных фигурок, найденных в Дольни-Вестонице, лишь четырнадцать представляют собой антропоморфные изображения (одна – это изображение мужчины, остальные тринадцать – женщин), а 707 – изображения животных, потенциально идентифи-

Photo by courtesy of Ira Block and the National Geographic Society

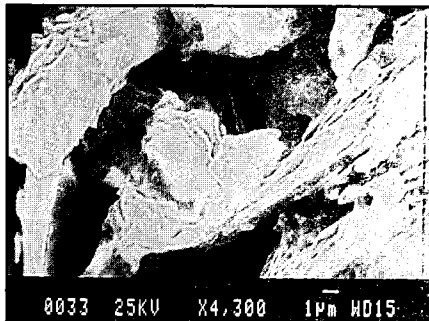
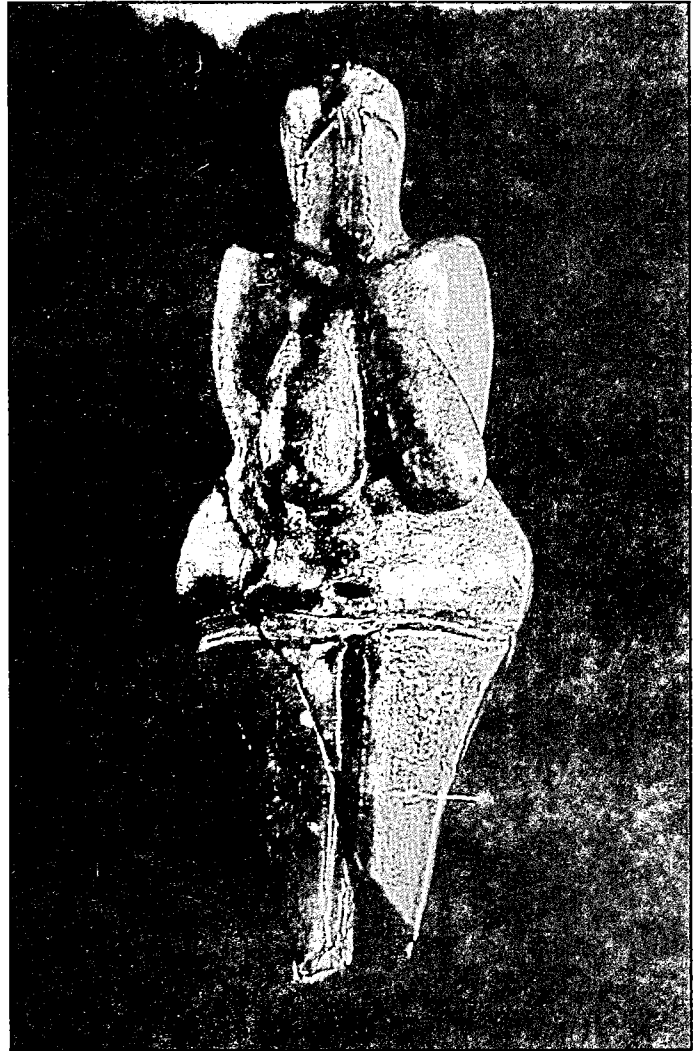


Photo by courtesy of P. Vandiver

Вверху: керамическая статуэтка «Венеры», датируемая периодом верхнего палеолита (около 26 тысяч лет тому назад) и найденная в 1924 году Карелом Абсоломом при раскопках стоянки «Дольни-Вестонице I», к югу от Брно (Моравия, Чешская Республика).

Слева: с помощью сканирующей электронной микроскопии можно увидеть внутреннюю структуру «Венеры». Глиняные пластинки, прошедшие низкотемпературный обжиг, соединены и состыкованы при помощи вулканического стекла, образуя целостное керамическое изделие.

цируемых по родовой принадлежности. Еще три тысячи фрагментов составляли части изображений животных, не поддающихся идентификации. Другие категории артефактов были представлены плоскими и сферическими фрагментами и объемными образцами, похожими на гранулы, размером менее сантиметра. На многих предметах сохранились отпечатки кончиков пальцев и следы орудий труда, особенно микролитов. Можно было определить места соединения отдельных частей тела, когда, например, к туловищам добавлялись лапы; носы, уши и хвосты моделировались отдельно и прилеплялись к соответствующему месту.

С помощью ксерорадиографии, рентгеновской дифракции, микрозондирования, сканирующей электронной микроскопии и, наконец, жидкостной и газовой хроматографии была изучена репрезентативная подвыборка, состоящая из тридцати фрагментов. Выяснилось, что фрагменты подвергались обжигу при температуре 600–800° С, что они были сделаны из местного лёсса, не имевшего каких-либо органических или костных добавок, и сформованы вручную во влажном состоянии, причем отдельные части изготавливались порознь и только потом соединялись. Керамические фигурки были найдены в стороне от основного места стоянки, в специальной зоне для обжига керамики, из чего можно сделать вывод, что эти изделия изготавливались с определенной целью. Количество разбитых фрагментов фигурок дало возможность выдвинуть несколько объяснений. Возможно, невысохшие или недостаточно высохшие фигурки, будучи помещенными в высокотемпературное пламя, разорвались, тогда как другие остались в целостности. Могло быть и так, что весь процесс служил какой-то социоритуальной цели. Это исследование, проводимое доктором Вандайвер в сотрудничестве с доктором Ольгой Соффер из

Университета штата Иллинойс, находит сегодня применение для изучения значимости данной технологии производства керамики для понимания поведения человека, жившего в эпоху верхнего палеолита.

#### Кости, ДНК, рацион питания и заболеваемость

Помимо того что археологические изыскания помогают выявить предметы материальной культуры, они предоставляют также вещественные доказательства, рассказывающие о прошлом образе жизни, связях, миграциях, заболеваемости и взаимодействии с экосистемой, — доказательства, которые содержатся в молекулах, сохранившихся в материалах биологического происхождения, в том числе костях и зубах. Так, специалист по биогеохимии доктор Норин Туросс применяет методы биохимии белков, молекулярной биологии и геохимии изотопов для изучения сохранности ископаемых остатков позвоночных и той информации, которую они содержат. Недавно ею (в сотрудничестве с Мерилин Фогель из Вашингтонского Института Карнеги) путем анализа содержания стабильных изотопов азота в скелетах был определен период грудного вскармливания младенцев в двух популяциях древних америндов. Был изучен также пищевой рацион одной из древнейших человеческих популяций Нового Света путем определения уровней содержания изотопов углерода и азота, причем обнаружилось, что в диете этих коренных обитателей Америки преобладали пищевые ресурсы эстуарийного происхождения. Такие исследования пищевого рациона открыли еще одно «окошко» в историческое прошлое, сопоставимое с аналогичными данными, полученными с помощью более традиционных методов реконструкции диет. В настоящее время в САЛ проводятся исследования пищевого рациона древней-

ших людей, которые позволяют расширить временной диапазон изысканий и углубиться в палеолит (изучение зубов и костных остатков стоянки Кентс-Кеверн, Девоншир, Великобритания).

Надежду пролить свет на жизнь в прошлом дают и другие молекулы, сохранившиеся в костях. В различных образцах костных остатков человека найдены иммуноглобулины (антитела), и в настоящий момент САЛ изучает существовавшую в то время подверженность заболеваниям, особенно таким вызываемым трепонемами инфекциям, как сифилис и фрамбезия. В большинстве найденных при раскопках плейстоценовых костных остатков присутствует также генетический материал в виде ДНК, а ведь вопрос о возможности установить на уровне ДНК взаимосвязь между современными народами и народами древности истине находится на переднем крае молекулярной археологии.

Примеры, приведенные в данной статье, представляют собой всего лишь малую толику той огромной работы, которая ведется в САЛ. К числу других научно-исследовательских проектов относятся: изучение происхождения археологических и исторических металлов; металлургия древности и исторического времени; торговля обсидианом и пути его распространения; возросшее понимание проблемы ухудшения сохранности материалов коллекций; разработка более жестких требований к условиям хранения и экспозиционного показа; опробование и развитие методов консервативной обработки.

*Авторы выражают признательность за участие в подготовке данной статьи доктору Ингрид К. Александер, доктору Рональду Л. Бишопу, доктору Норин К. Туросс и доктору Памеле Б. Вандайвер, а также за редакторское содействие — Жаклин С. Один и Алану У. Постлузиту.*

# УВИДЕТЬ НОВЫМИ ГЛАЗАМИ

Дусан Стулик  
(Dusan Stulik)

*Подлинник или подделка? Старина или современность? Художник X или художник Y? Вот лишь некоторые из тех проблем, что каждый день встают перед искусствоведами и реставраторами произведений искусства. Сегодня, чтобы получить ответы на эти вопросы, они располагают широким спектром научных методов анализа пигментов и связующих веществ. Дусан Стулик, исполняющий обязанности руководителя научной программы калифорнийского Института консервации Гетти, рассказывает о последних достижениях в этой области.*

Во времена, предшествовавшие промышленной революции и развитию промышленного производства красок, живописец был не только художником, но и колористом. Смешивая пигменты с соответствующим связующим веществом (материал, скрепляющий пигмент и обеспечивающий адгезию краски к основе — грунту), живописец получал краску собственного изготовления, приобретая тем самым глубокое понимание используемых им материалов и их свойств. Различия в рецептуре красок множились по мере того, как художники экспериментировали со множеством связующих веществ в поисках той особой комбинации, которая дала бы их краскам желаемые оптические и текстурные качества.

С появлением в 1841 году компактных тюбиков с красками и развитием лакокрасочной промышленности для художников отпадает необходимость самим приготавливать краски, что привело к утрате ими мотивов для изучения всех нюансов красочного дела. Отныне художники получают значительную свободу в самом творческом процессе, поскольку появление тюбиков позволило им покидать студию и вырабатывать новые стили в живописи. Можно даже сказать, что, не будь этих технических достижений, не было бы и такого направления в искусстве, как импрессионизм. Но помимо положительных результатов были и негативные: использование неподходящих материалов, работа с недостаточно проверенными красками и экспериментирование с рецептурами красок, не подкрепленное знаниями о его последствиях, привели к катастрофическим результатам, сказавшимся на долговечности полотен.

Исследование картин с целью определения используемых пигментов и связующих веществ важно по двум причинам: (а) дать реставратору возможность, прежде чем он приступит к расчистке или восстановлению

картины, выработать такую стратегию действий, чтобы не повредить произведение искусства, и (б) предоставить историку искусства данные детального исследования техники живописи, которые позволят подтвердить происхождение картины и ее подлинность.

## В начале были... пигменты

Первая задача — это идентификация пигментов. Пигментная хронология позволяет выявить, когда использовались те или иные пигменты, а когда в палитре художника появились новые. Одни пигменты использовались еще со времен палеолитической пещерной живописи, другие были открыты или разработаны алхимиками или химиками. На идентификации пигментов иногда основано удостоверение подлинности картин. Например, если на полотне, которое предположительно относят к средневековью, обнаруживаются титановые белила ( $\text{TiO}_2$ ), которые, как пигмент художественных красок, были созданы в период после 1920 года, то это свидетельствует о том, что перед нами либо копия, сделанная в XX веке, либо подделка.

Важное значение имеет и информация о морфологии и размере частиц пигмента. Так, отличить природный ультрамарин от искусственного — задача относительно простая, хотя химический состав и того и другого одинаков. Природный ультрамарин приготавливается из полудрагоценного камня — лазурита (ляпис-лазурь), и его структура под микроскопом представлена большими синими кристаллами, тогда как частицы синтетического ультрамарина очень маленькие.

Такой анализ пигментов может быть проведен с помощью неразрушающих методов контроля, при которых даже нет необходимости касаться полотна, применяя рентгенофлуо-

*Макрофотографирование на местности и анализ при помощи сканирующей электронной микроскопии выявили, что подлинная живопись красками наносилась поверх рисунка углем.*

ресцентный анализ и соответствующий инструментарий. Но этот метод, хотя он и дает ответы на многие вопросы, имеет и существенные ограничения в его использовании, когда, скажем, смешано несколько пигментов или к ним подмешаны разного рода наполнители, или же (как обстоит дело со многими средневековыми полотнами) когда какой-то красочный слой состоит из нескольких слоев, имеющих совершенно разный пигментный состав. В этих случаях результаты рентгенофлуоресцентного анализа должны рассматриваться как предварительные, которые нуждаются в подтверждении с помощью других методов, требующих, как правило, взятия проб. Используя специальную иглу или скальпель, реставратор берет пробу лака, красочного слоя, грунта или же частицу красочного слоя в поперечном разрезе. По возможности пробы берутся либо от края полотна, либо

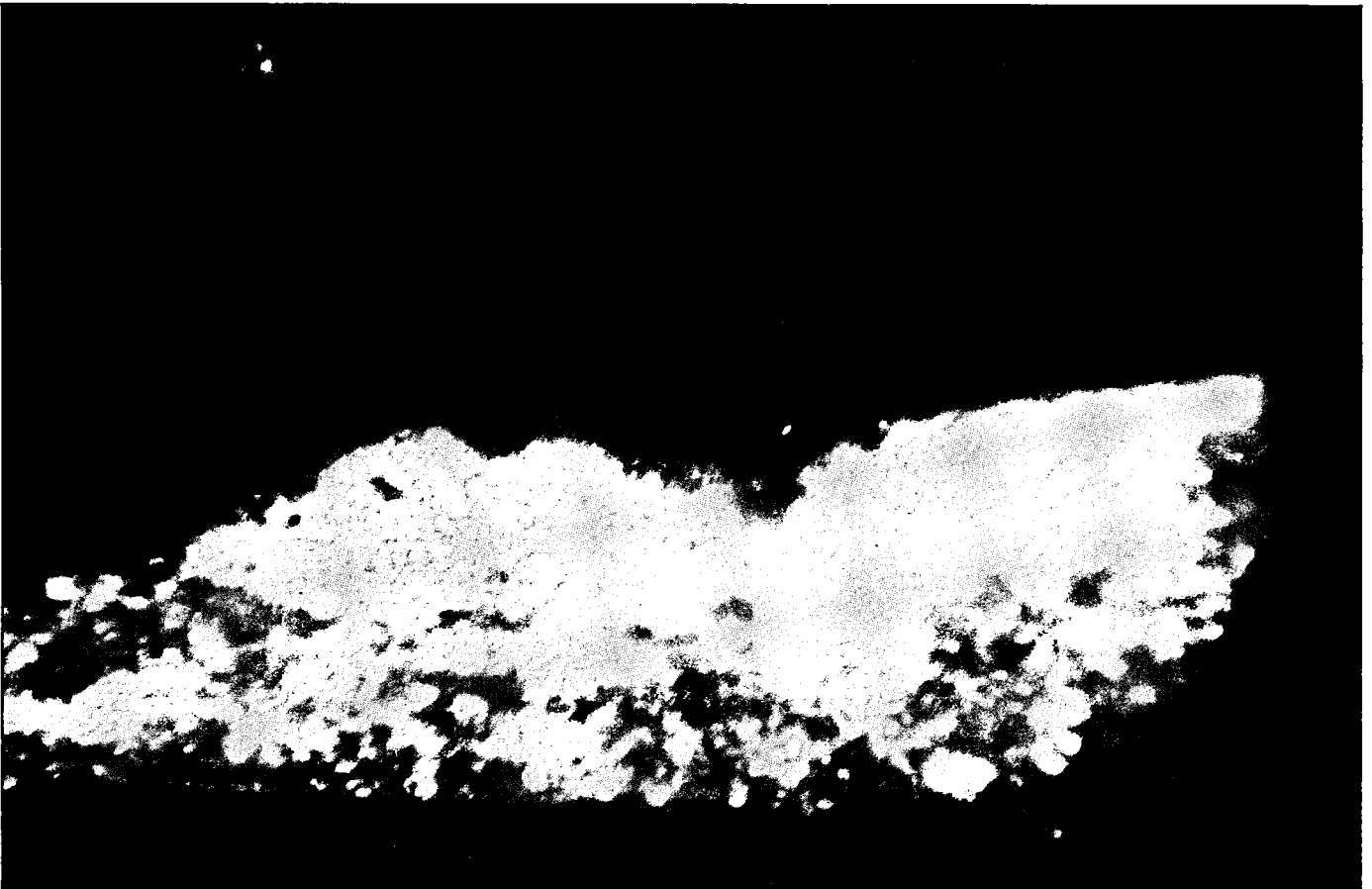
с того участка, где это не нарушает целостности произведения (например, от кракелюра или уже поврежденного места). Как правило, пробы, в том числе поперечные, имеют вес менее одного миллиграмма и почти не видны невооруженным глазом.

Стандартная процедура идентификации пигментов на основе проб, существующая в Институте консервации Гетти, начинается с микроскопии в поляризованном свете. В ходе ряда простых тестов пигменты идентифицируются по размеру их окрашенных частиц, морфологии частиц и с учетом других факторов. Хорошо подготовленный специалист по микроскопии, располагая к тому же хорошей коллекцией стандартных образцов пигментов, как исторических, так и современных, может идентифицировать большинство используемых в живописи пигментов и отве-

© Laboratoire de Recherche des Musées de France







тить едва ли не на все касающиеся пигментов вопросы. Если же микроскопия в поляризованном свете все-таки не даст однозначных результатов, то для их подтверждения можно использовать электронно-зондовый микроанализ и дифракцию рентгеновских лучей.

#### Анализ связующих веществ

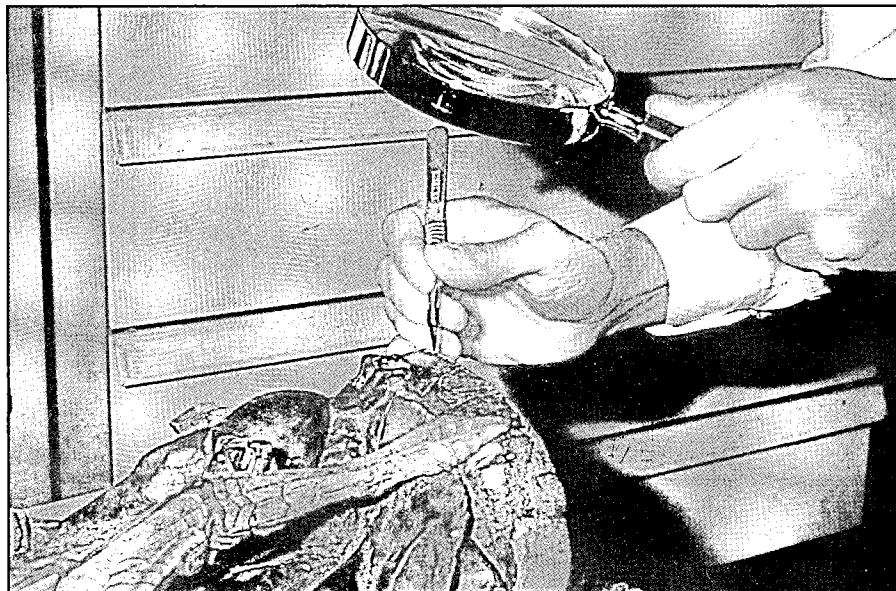
Следующий шаг при анализе живописи — это идентификация связующих веществ и лаков, задача более сложная, чем идентификация пигментов, но столь же, если не более, важная.

До тех революционных преобразований, что произошли в XIX–XX веках и коснулись палитры художника, различия в технике отдельных живописцев прошлого затрагивали, скорее, связующие, чем пигменты. (Следует отметить, что техника живописи определяется характером связующего.) Связующие вещества не отличаются таким разнообразием, как пигменты, но они представляют собой гораздо более сложные соедине-

ния органических веществ (например, яйцо, используемое в качестве связующего в темперной живописи, содержит белки, жиры, сахаристые вещества, витамины, стерины, красители, воду и т. д.).

Рядом художников применялась смешанная техника использования связующих. Разные связующие вещества могут использоваться при работе над отдельными частями одного и того же произведения. Одни художники, работая с красками на льняном масле, для приготовления белых и синих красок использовали маковое масло, которое гораздо меньше желтеет со временем. Другие наносили многочисленные слои различных связующих, когда, скажем, грунтовка — на животном клее, красочный слой — масляная эмульсия, лессировка — масло, а лак — на природной смоле. Случается, что произведения искусства неоднократно побывали в работе у других художников, реставраторов и консерваторов, применявших свои материалы или же химикалии, что могло привести к изменению первоначального химического состава красочно-

*На поперечном срезе синего цвета видны кристаллы природного ультрамарина (ляпис-лазури). Проба взята с картины Тициана.*



*Взятие пробы краски с полихромной скульптуры.*

го слоя. Кроме того, хорошо известно, что материалы органического происхождения со временем стареют, подвергаясь воздействию света, кислорода и загрязнителей воздуха. Все эти факторы делают анализ связующих веществ делом крайне трудным.

Такой анализ начинается с ориентировочных тестов, которые должны дать сведения о том, к какому классу относится использовавшееся связующее вещество. В этом отношении особенно полезны три метода: органический элементный анализ, флуоресцентная микроскопия и инфракрасная спектроскопия с Фурье-преобразователем.

Органический элементный анализ дает количественную информацию о содержании углерода, водорода, азота, серы и кислорода в органическом материале. Метод этот не нов, но недавнее усовершенствование конструкции приборов и сведения размера пробы до микроскопического позволили использовать эту методику применительно к исследованию произведений искусства.

Преимущество флуоресцентной микроскопии заключается в том, что она имеет дело с поперечными срезами красочного слоя, которые могут быть использованы в нескольких тестах, что сокращает время анализа. Этот метод возник на основе

исследовательской методики окрашивания тканей, принятой в медицине и применяемой в клинической патологии. Он позволяет исследователям выявить присутствие данного связующего вещества и определить, какие слои в структуре красочного покрытия содержат одно и то же связующее.

Более сложный анализ связующих веществ в пробах поперечного среза может быть проведен с использованием инфракрасной спектроскопии с Фурье-преобразователем, с помощью которой тестируются выборочные участки проб размером не более 10 × 10 миллиметров.

Когда главные компоненты сложного по составу связующего средства уже определены, следующая задача — идентифицировать все его второстепенные компоненты. Обычно для того, чтобы ответить на соответствующие вопросы и перепроверить результаты, приходится использовать несколько аналитических методик.

Например, когда в качестве связующего в живописи было использовано быстровысыхающее масло, может возникнуть необходимость определить его растительное происхождение — этот вопрос имеет тесную связь с техникой живописи. Одни художники много экспериментировали, ведя постоянный поиск новых рецептов и методов, которые дали бы

желаемые оптические и структурные эффекты. Другие, овладев техникой одного связующего, более не рисковали экспериментировать. Хотя самым распространенным быстровысыхающим маслом было льняное, использовались также маковое и черного ореха; маковое масло применял во многих своих полотнах Клод Моне, тогда как ореховое масло было более популярно во Фландрии и Германии.

Помимо быстровысыхающего масла, использовались и другие связующие вещества, такие, как яйцо, животный клей и казеин. В темперной живописи применение находили яичный желток или яйцо целиком, а яичный белок иногда использовался для временного покрытия лаком картин, написанных маслом, и в иллюминированных рукописных книгах – в виде белковой грунтовки. Как казеин, так и животный клей применялись в темперной живописи периода средневековья в качестве альтернативы более общепринятой яичной темпере.

Все названные типы связующих веществ содержат различные белки, а вообще их химический состав может быть как довольно простым (как у животного клея), так и очень сложным (как у казеина и яйца). Высокоэффективная жидкостная хроматография поможет дифференцировать различные связующие, причем вся процедура анализа может быть выполнена при использовании проб красочного слоя весом не более нескольких микрограммов. Для случая, когда связующие многокомпонентны, Институтом консервации Гетти разработана однопрозная, единая по технологии, многоступенчатая процедура количественного анализа проб красок, позволяющая с точностью установить, какой тип связующего вещества был использован, и – как следствие – определить, соответствует ли оно по составу тому связующему, которым

художник преимущественно пользовался при создании других полотен или которому он отдавал предпочтение в определенный период своего творчества.

### Датирование

Нередко историки искусства способны определить время создания, место происхождения и авторство произведения на глазок, опираясь на свои глубокие знания о творчестве данного художника, подкрепленные архивными изысканиями. Когда же экспертиза не дает однозначных заключений или же искусствоведы расходятся во мнениях, на помощь могут быть призваны вышеописанные методы пигментного анализа. Если требуется еще большая точность, то возможно применение радиоуглеродного датирования микроскопических образцов, использующего масс-спектрометрию ускорителя и нередко способного указать дату с точностью до плюс-минус тридцати лет. В том случае, когда существует подозрение на подделку, это единственный метод, который может дать необходимые данные для вынесения однозначного решения с точки зрения истории искусства.

Одна из главных целей программы по связующим веществам Института консервации Гетти состояла в разработке экспериментальной стратегии, которая позволила бы производить химическое разделение сложных смесевых составов связующих и выделение материала, имеющего исключительно важные возможности для датировки, – что требуется для экспериментов по масс-спектрометрии. Успешное использование этой стратегии по разделению в сочетании с радиоуглеродным датированием по масс-спектрометрии открыли целую новую главу в истории применения методов естествознания в искусствоведческой исследовательской работе. ■

# Наука на службе у искусства

Морис Бернар  
(Maurice Bernard)

*Проникая в тайну произведений искусства или обнаруживая следы прошлого в археологических находках, ученый становится историком, раскрывая новое значение многих, казалось бы, хорошо известных памятников, хранящихся в музеях. Именно таким образом Исследовательская лаборатория Музеев Франции, используя самое совершенное оборудование и опираясь на современную методiku, а также на опыт специалистов в области истории искусства, старается внести свой вклад в изучение государственных коллекций Франции, принадлежащих к числу крупнейших в мире. Автор настоящей статьи, Морис Бернар, ранее занимал должность директора по научной работе и профессиональной подготовке в Политехнической школе, а с 1990 года возглавляет эту лабораторию.*

В октябре 1991 года Исследовательская лаборатория Музеев Франции (LRMF) отпраздновала свое шестидесятилетие. Торжество состоялось в помещении под самой Пирамидой Лувра. Шестьдесят лет, конечно, солидный возраст. Большинство научно-исследовательских лабораторий гораздо моложе, а многие из недавно созданных уже исчезли, едва успев появиться, или же были поглощены новыми структурами. Однако для научной дисциплины шестьдесят лет – срок небольшой, особенно в сравнении с такими науками, как математика, история или археология. Так что в той области науки, которой занимается лаборатория, а именно науки, служащей искусству, сделано пока слишком мало. Еще Луи Пастер предвидел плодотворность союза науки и искусства. Выступая перед студентами Школы изящных искусств 6 марта 1865 года, он сказал: «Я ясно вижу, что грядут времена, когда союз науки и искусства станет возможным и желанным, когда химики и физики придут вам на помощь, чтобы пролить свет на вашу работу». Однако лишь после первой мировой войны стало очевидно, что с помощью рентгеновских лучей можно исследовать не только тело человека, но и скрытые от глаза детали картин, что история искусства должна объединиться с наукой о материалах. Исследовательская лаборатория Музеев Франции одной из первых продемонстрировала в период между двумя мировыми войнами и позднее, в 50–60-е годы, какими удивительными инструментами анализа и открытиями способны вооружить историю искусства естественные науки.

Лаборатория, рожденная под сенью Лувра, оставалась его составной частью вплоть до 1968 года, когда она, собственно, и стала Исследовательской лабораторией Музеев Франции, распространив, таким образом, свою деятельность на все государственные коллекции страны. Такую

типично французскую централизацию – в различных ее вариантах – можно встретить и за пределами Франции, однако во многих странах каждый музей стремится создать собственную научно-исследовательскую лабораторию, чтобы она обслуживала исключительно его собрания. Столь же централизованна во Франции и реставрация произведений искусства.

Подобная система имеет свои плюсы и минусы. Ее отрицательные стороны, в частности, состоят в неизбежно сопутствующих централизованным структурам проволочках, бюрократизме, неэффективной системе коммуникаций, плохой организации различных служб. С другой стороны, есть и очевидные плюсы: возможность использования централизованной лабораторией таких ресурсов, которые недоступны ни одному отдельно взятому музею. Далее мы рассмотрим два выдающихся примера использования современных методов исследования: ионный анализ с помощью AGLAE<sup>1</sup> и высокоточная математическая обработка рентгенографических изображений на основе проекта NARCISSE<sup>2</sup>.

Многосторонняя деятельность лаборатории осуществляется в трех главных направлениях. Первое из них состоит в проведении анализов, измерений и исследований, необходимых для реставрации или при приобретении произведения искусства либо музейного экспоната для того или иного государственного собрания. Это требует точных, надежных и удобных для осуществления аналитических методов, а также тесного сотрудничества с хранителями и реставраторами.

Вторая задача лаборатории заключается в разработке сегодня таких научных методов, которые будут использоваться историей искусства в будущем. Для достижения успеха в этом направлении необходимо под-



Слева: луврская статуя ушебти со вновь обретенной головой (инв. № 467).

Внизу: обе части ушебти четко совпадают по линии разлома.



© Laboratoire de Recherche des Musées de France; photo by D. Bagault

Роль лаборатории не сводится, однако, лишь к этим задачам. Она должна также принимать участие в подготовке специалистов и удовлетворять интересы широкой публики.

#### Ушебти обретает утраченную голову

Отделу египетских древностей Лувра принадлежит ушебти фараона восемнадцатой династии Аменхотепа III (ок. 1403–1365 гг. до н.э.). Статуя сделана из порфиридного гранита с вкраплениями розового полевого шпата – породы, часто использовавшейся в скульптуре Древнего Египта. Статуэтка была приобретена Лувром в середине XIX века, но у нее отсутствовала голова.

Как-то один из хранителей, Жан Луи Эллиэн де Сениваль, увидел в одном из парижских антикварных магазинов голову из розового гранита, которая, как ему показалось, соответствовала утраченной части ушебти. Прежде чем приобрести ее, необходимо было убедиться в том, что голова подходит к луврской статуе.

Химические и минералогические характеристики обеих частей мало чем могли помочь: из опыта изучения других музейных скульптур было известно, что монолитные гранитные структуры бывают очень разными, даже если речь идет о частях одного и того же куска гранита.

держивать тесные связи с учеными, особенно со специалистами в области материаловедения, чтобы ни одно научное или техническое новшество, потенциально полезное для музеев, не ускользало от нашего внимания.

Третья задача лаборатории – проведение междисциплинарных исследований совместно с историками искусства, с тем чтобы на основе продуманного партнерства объединить исторический подход с самым тонким анализом.

Совпадение в нескольких местах точек и граней соединения позволило прочно прикрепить голову к туловищу. Анализ этих великолепно совпавших поверхностей показал, что они принадлежали одному кристаллу. Это с большой долей вероятности свидетельствовало о том, что оба предмета были частями одной и той же статуи.

Проведение систематического петрографического изучения природы, формы и ориентирования микрокристаллов и зон разрыва по обе стороны разлома позволило установить следующее:

По обе стороны разлома, в одних и тех же местах, проходит поперечная линия, отмеченная многочисленными вкраплениями розового полевого шпата и черного биотита.

Судя по вкраплениям полевого шпата, раскол произошел по специфическим линиям кристаллического узора, создав, с одной стороны, на уровне правого плеча статуи, выступ, напоминающий по очертанию тетраэдр, а по линии откола головы – соответствующее углубление. Обе части точно вошли одна в другую. Такое совпадение отмечено по меньшей мере в трех местах.

На обеих частях, под правым ухом, обнаружены чешуйчатые отслоения черного биотита, анализ которых показал совпадение их кристаллических характеристик.

Из вышесказанного совершенно очевидно, что эта голова, без всякого сомнения, принадлежит статуе ушебти № 467 Отдела египетских древностей Лувра. Вот таким образом статуя ушебти вновь обрела свою утраченную много лет назад голову.

Этот пример, вписывающийся в первое направление деятельности лабо-

ратории, интересен с нескольких точек зрения. Во-первых, он свидетельствует о том, как важно для хранителя – сегодня более, чем когда бы то ни было, – иметь хороший глаз и досконально изучить свою коллекцию. Во-вторых, он убеждает, что традиционное изучение памятника невооруженным глазом или с помощью микроскопа по-прежнему сохраняет свое практическое значение, если проводится опытными минералогами. В третьих, подтверждает, что счастье открытия – это награда за терпение.

#### Знаменитая свадьба

Реставрация картины Веронезе *Брак в Кане Галилейской* была завершена в 1992 году. Эта, пожалуй, самая грандиозная из всех когда-либо осуществленных работ подобного рода проводилась в 1989–1992 годах прямо в залах Лувра, на глазах у публики. Реализация такого широкомасштабного замысла потребовала междисциплинарного подхода и привлечения на более чем трехлетний период самых различных специалистов – от реставраторов до хранителей и экспертов в области венецианского искусства эпохи Возрождения, не говоря уже о различных технических специалистах и исследователях, сделавших бесчисленное множество фотографий, рентгеновских снимков и анализов живописного слоя, после чего в сотрудничестве с их коллегами была проведена соответствующая оценка полученных материалов.

Подробное рентгенографическое исследование *Брака в Кане Галилейской*, сопровождавшееся фотографированием – обычным либо в ультрафиолетовых или инфракрасных лучах – и дополненное физико-химическими анализами, позволило специалистам не только осуществить высококачественную реставрацию картины, но и сделать важный вклад в

изучение всего творчества Веронезе и его современников<sup>3</sup>.

### Рентгенографическое исследование и хронология

Известно, что рентгенографическое изучение живописи явилось первой техникой научного исследования, снабдившей историков искусства объективными данными, способными подтвердить или опровергнуть те или иные исторические интерпретации. Казалось бы, возможности рентгенографии и ее ограниченность, равно как и используемых наряду с ней фотографической информации и анализов пигмента, вполне ясны и определены.

Однако исследование картин Жоржа де Латура, проведенное недавно в LRMF группой ее сотрудников во главе с Элизабет Мартэн<sup>4</sup>, похоже, открывает новые перспективы в этой области. Я остановлюсь лишь на одном, но очень показательном для всего исследования примере, а именно на сюжете, к которому художник обращался по меньшей мере дважды. Дело в том, что в своем творчестве Латур не раз и не два повторял позднее первоначальный вариант картины. Я не буду касаться тех случаев, когда более поздний вариант, возможно, создавался другим художником, то есть когда перед нами, скорее всего, копия. К наиболее известным образцам *дублей* в творчестве Жоржа де Латура относятся *Шулер с трэфовым тузом* (Форт-Уорт) и *Шулер с бубновым тузом* (Лувр), два варианта *Святого Иеронима* (Стокгольм и Гренобль), а также *Святого Себастьяна* (Париж и Берлин).

При тщательном изучении двух картин на ту же тему обнаруживаются детали, отличающие один вариант от другого или рентгеновский снимок одной картины от рентгеновского снимка другой.

Может случиться так, что определенные детали каждой картины схожи композиционно и совпадают с тем, что мы видим в рентгеновских лучах. Тогда мы не можем сделать какие-либо интересные выводы и определить, какой из двух вариантов является первоначальным. Так обстоит дело с *Шулерами*, которые, за исключением масти карт, выглядят идентичными, так же как и их рентгенограммы. Таким образом, рентгенографическое исследование в данном случае не дает ничего, что указывало бы, например, на более раннюю дату создания той или иной картины. Так что их датировку следует устанавливать другими способами.

Наибольший интерес представляют случаи, когда картина и ее рентгенограмма отличаются в какой-то детали. Это различие свидетельствует о том, что в процессе работы художник несколько изменил свой замысел и внес какие-то переделки прямо поверх уже написанных участков живописи (так называемых пентименти). Таким образом, картина выражает окончательный замысел художника, в то время как на рентгенограмме запечатлен и его первоначальный вариант.

Часто можно слышать, будто наличие пентименти служит доказательством того, что именно этот вариант является первоначальным, оригинальным, а его отсутствие позволяет считать, что мы имеем дело с репликой или копией. Однако данное обстоятельство не всегда справедливо, а лишь может служить основанием для выдвижения того или иного предположения. Наличие пентименти может установить хронологию создания некоторых *дублей* Жоржа де Латура лишь в совокупности с одновременным сравнением картин и их рентгенограмм.

Иная ситуация складывается, когда какая-то деталь идентична в обеих

картинах, но лишь рентгенограмма одной из них указывает на присутствие пентименти. В данном случае можно сделать вывод, что художник, работая над первым вариантом картины, был не слишком уверен в себе, стремясь достичь желаемого эффекта, что объясняет наличие пентименти, тогда как вторую картину он выполнил уже без тени сомнения. Но можно ли быть абсолютно уверенным в этом? Очевидно, да, потому что, если встать на противоположную точку зрения, пришлось бы сказать, что, например, в *Святом Себастьяне, оплакиваемом святой Ириной*, художник сразу изобразил факел, без каких-либо колебаний, а во втором варианте он создал аналогичную композицию поверх ранее написанных деталей, хотя это противоречит фактам.

В других случаях соответствующая деталь одинакова на обеих рентгенограммах, но на одном из вариантов она была позднее переписана художником, так что в окончательном виде картины отличаются одна от другой. Это свидетельствует о том, что вариант с пентименти можно датировать более поздним периодом. Так, работая над стокгольмским вариантом *Святого Иеронима*, художник вначале повторил гренобльский вариант, а затем изменил некоторые детали, в частности положение правой ступни святого.

Число доказательств в обоих случаях может быть большим, если расширить круг приведенных примеров путем аналогичного изучения некоторых других деталей картин.

Помимо досконального изучения произведений искусства и их рентгенограмм, примером которого могут служить материалы недавнего исследования, посвященного картинам Ж. де Латура, представленные на симпозиуме в Вик-сюр-Сей, имеются широкие возможности для создания более совершенной методики исследова-

© Laboratoire de Recherche des Musées de France



*Жорж де Латур, Святой Себастьян, оплакиваемый святой Ириной. Париж, Лувр (инв. № R. F. 1979-53).*

дований в связи с использованием метода оцифровки научных изображений (рентгенограмм и фотографий). Почти безграничные возможности для обработки информации, которую дают эти изображения, открывают новые перспективы для сравнительного анализа. Если же вернуться к картинам Ж. де Лату-

ра, то можно сказать, что создание художником реплики первоначальной картины, которую он, возможно, долго доводил до совершенства и которая могла быть к тому времени уже продана, покрыто тайной, поскольку мы еще не располагаем вещественными доказательствами того, как осуществляется перенос за-



мысла с одного полотна на другое. Мы надеемся, что благодаря проекту NARCISSE, о котором мы упоминали выше, обработка оцифрованных изображений поможет в скором времени пролить свет на эту проблему и решить многие другие.

### Модель «бутерброда»

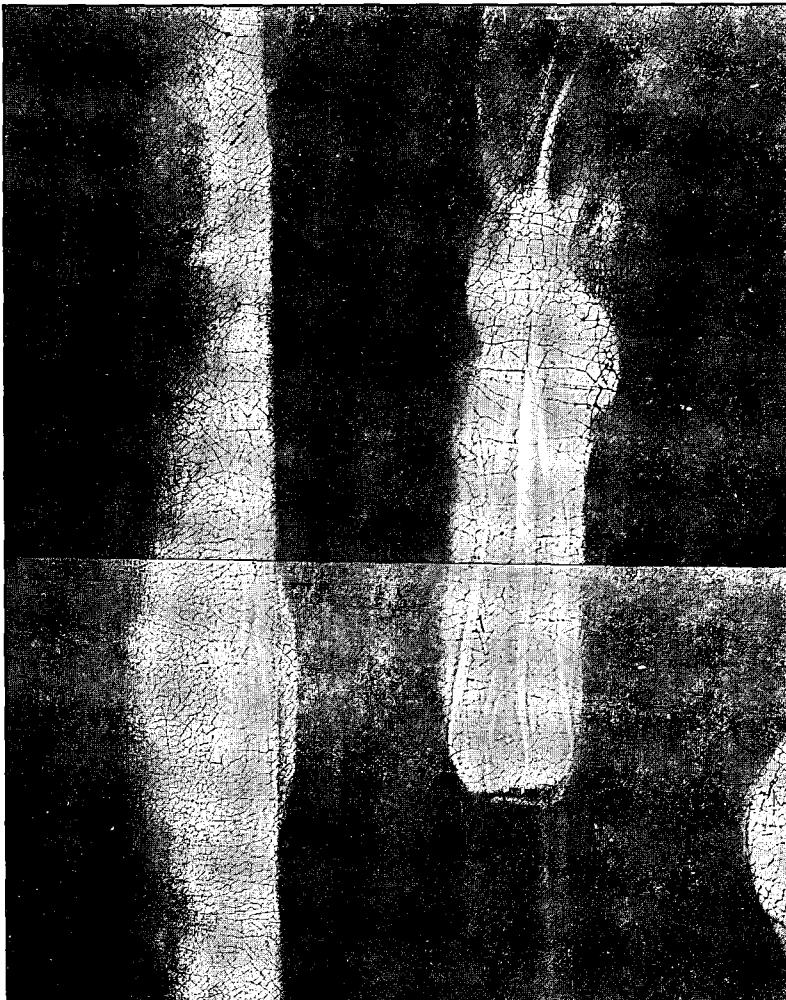
Археологи, особенно специализирующиеся на доисторической эпохе, уже много лет используют анализ следовых количеств элементов археологических находок, в частности кремневых орудий. Простой визуальный осмотр и микроскопическое

изучение этих предметов дают возможность со всей определенностью судить об их назначении. Сравнение с современными орудиями, изготовленными исследователями и использованными в смоделированных условиях, позволило создать типологию этих предметов и их функций.

Гипотеза о том, что на кремневом предмете сохраняются неистребимые следы обрабатываемого материала, возникла несколько лет назад. Она получила подтверждение в исследованиях многих ученых и за последние три года была предметом систематического изучения LRMF<sup>5</sup>, где применялись самые современные

*Жорж де Латур, Святой Себастьян, оплакиваемый святой Ириной. Часть рентгенограммы: деталь, изображающая факел в руке святой Ирины. Слева – луврский вариант картины. Справа – вариант, хранящийся в Государственном музее Берлина. В луврской картине можно видеть внесенные художником изменения: изобразив пламя факела, он затем уменьшил его, написав поверх части пламени основание факела в темных тонах. В берлинском варианте художник изобразил основание факела, нанеся его прямо на подготовленный холст, и это заставляет думать, что перед нами более поздний вариант картины.*

© Laboratoire de Recherche des Musées de France; photo by M. Solier



© Laboratoire de Recherche des Musées de France; photo by M. Solier

методы анализа, которыми она сегодня располагает. Изучение экспериментально изготовленных или происходящих из каких-либо коллекций кремневых орудий производится либо с помощью сканирующего электронного микроскопа с системой рассеивания рентгеновских лучей, либо с помощью анализа, использующего излучение  $3 \mu\text{V}$ -протонов AGLAE, что позволяет проникнуть на высокочувствительный уровень, даже для легких элементов.

Одна из целей этого исследования заключается в характеристике различных кремневых орудий, используемых для обработки разных материалов: кости, оленьего рога, слоновой кости.

Предварительное изучение экспериментальных кремневых орудий позволило установить обоснованность модели, известной как модель «бутерброта». При давлении на заточенный край орудия обрабатывавшийся материал в небольших количествах проникал в микроструктуру кремня, представляющего собой в основе микроскопические зерна кварца (размером несколько микрон), окруженные менее твердым халцедоном. Даже после многотысячелетнего пребывания этих орудий в неустойчивой среде, например в вечно мокром грунте какой-нибудь пещеры, крошечные частички обрабатываемого материала сохраняются в неровностях поверхности кремня — подобно тому как масло «застревает» в отверстиях на поверхности куска хлеба, даже если его тщательно соскрести ножом.

Исследования показали, что применяемые в настоящее время аналитические методы позволили провести четкую границу между экспериментальными кремневыми орудиями, использовавшимися для обработки кости или рога, с одной стороны, и слоновой кости — с другой. Началось аналогичное изучение древних кремневых орудий, найденных в рас-

копках, которое также представляется многообещающим.

В последние десятилетия естественные науки, в частности материаловедение, вооружили историков еще более эффективными инструментами исследований.

Это способствовало быстрому обогащению наших знаний о произведениях искусства, что, бесспорно, поможет отныне более успешно идентифицировать, сохранять, реставрировать и понимать их, а также позволит им занять достойное место в истории культуры.

Эта тенденция получит дальнейшее развитие, будучи поддержана достижениями в области естественных наук и широкими возможностями использования вычислительной техники. ■

### Примечания

1. AGLAE — Accélérateur Grand Louvre d'Analyse Élémentaire (ускоритель элементарного анализа в Большом Лувре).
2. NARCISSE — Network of Art Research Computer Image Systems in Europe (Европейская сеть систем исследования компьютерных изображений произведений искусства).
3. «Брак в Кане Галилейской» Веронезе. Его творчество и реставрация картины — каталог выставки, проходившей с 16 ноября 1992 года по 29 марта 1993 года. Лувр, Париж, 1993.
4. *Georges de La Tour ou les chefs-d'oeuvre révélés* — каталог, 1993 год, и материалы симпозиума, состоявшегося в Вик-сюр-Сей с 9 по 11 сентября 1993 года.
5. Марианн Кристенсен (неопубликованная диссертация).

# Исламская керамика: повесть о людях и миграциях

Роберт Б. Мейсон, М. С. Тайт  
(Robert B. Mason, M.S. Tite)

*История ремесел может многое рассказать о путях распространения технологий в древности. О том, как много информации можно извлечь из простого глиняного черепка, мы узнаем из статьи специалистов из Оксфордского университета – Роберта Б. Мейсона, сотрудника Королевского музея Онтарио в Торонто, взявшего отпуск, чтобы подготовить докторскую диссертацию в Оксфорде, и Майкла Тайта, в прошлом заведующего научно-исследовательской лабораторией Британского музея, с 1989 года – преподавателя археологии и руководителя Научно-исследовательской лаборатории археологии и истории искусств Оксфордского университета. Основанная в 1955 году, лаборатория в настоящее время ведет работу по следующим направлениям: анализ археологических находок с целью определения их происхождения и выяснения особенностей древних технологий; определение возраста древних керамических изделий, кремней и осадков методом люминесценции; определение возраста мельчайших органических частиц методом радиоуглеродного анализа с помощью масс-спектрометрии; анализ ДНК костей древних животных с целью получения данных о палеогенетике.*

Археологические материалы имеют большое значение для изучающих их специалистов, однако благодаря ряду факторов исламская глазурованная керамика интересна гораздо более широкому кругу людей. Во-первых, производили ее в крупных промышленных центрах, связанных с влиятельными династиями; в результате широкомасштабного экспорта остатки керамических сосудов находят в разных концах света – от Китая до Европы и Восточной Африки. Во-вторых, исламская керамика отличается разнообразной и совершенной технологией производства, которую копировали в Европе и Восточной Азии. Учитывая эти обстоятельства, представляется странным, что существуют серьезные пробелы в наших знаниях не только о том, как, но и где изготавливалась керамика. Научно-исследовательская лаборатория археологии и истории искусств Оксфордского университета (Великобритания) совместно с Королевским музеем Онтарио (Торонто, Канада) разработала программу изучения и анализа исламской керамики. В исследованиях применяются три основные методологии, направленные на решение таких проблем, как определение времени происхождения и способов изготовления керамики.

Первое. С помощью стандартных методов изучения древней керамики, включающих зарисовку форм сосудов и детальное описание мотивов рисунков, составляется хронология керамических изделий, которая затем сопоставляется с имеющими датировку находками из раскопок и письменными свидетельствами. Такая работа никогда не проводилась в отношении многих изделий из тонкой глазурованной глины, которые в основном были предметами изучения историков искусства. Новая типология позволяет ввести наши исследования в других областях в хронологические рамки, без которых невозможно говорить о таких понятиях, как «развитие».

Второе. Проблема происхождения или определения точного места изготовления керамических изделий решается методом петрографического анализа, применяемого в геологии. Из кусочка керамического изделия готовится шлиф толщиной 0,03 миллиметра, который потом изучается под микроскопом с поляризационными светофильтрами, позволяющими увидеть структуру и минеральный состав образца. Петрографические характеристики изделий из какого-либо конкретного центра изготовления керамики, их структура, определяются геологическими и геоморфологическими условиями этого центра. Поскольку петрографические характеристики выводятся из анализа материалов, взятых из печей для обжига, можно считать, что все керамические изделия с аналогичными характеристиками были изготовлены в районе нахождения этих печей.

Третье. Исследование включало изучение технологии производства как самих керамических изделий, так и их глазурованных покрытий, а также входящих в их состав главных флюсов, таких, как свинец и/или щелочи, и красителей. Основным инструментом исследований был сканирующий электронный микроскоп (СЭМ), в котором пучок электронов используется так же, как луч света в обычном микроскопе. К нему прикреплен рентгеновский спектрометр, позволяющий производить химический анализ. Предназначенный для изучения маленький кусочек керамического изделия, состоящий из глазури и черепка, помещается в блок из смолы и полируется алмазной пастой. Затем полированный участок рассматривается через СЭМ, работающий в режиме обратнорассеянных электронов. Суть этого метода состоит в том, что различные компоненты керамического препарата отражают электроны по-разному, в зависимости от атомного номера входящих в них элементов. Так, на-

пример, частичка кварца будет выглядеть относительно темной, а свинцовая глазурь — очень яркой. После этого полированный участок исследуют с помощью рентгеновского спектрометра, в котором его бомбардируют электронами, испускаемыми рентгеновскими лучами, с энергией, характерной для присутствующих в нем элементов. Таким образом можно определить химический состав даже самого маленького кусочка изучаемого материала. Этот метод, несомненно, является лучшим из существующих в химии глазури и красителей, поскольку неоднородность глазури и разрушение ее поверхности под влиянием атмосферных воздействий делают другие методы совершенно неприемлемыми. Исследования коснулись всего временного отрезка, когда производилась исламская керамика, поэтому, прежде чем познакомить читателя с нашими выводами, мы должны дать ему представление об истории этого ремесла.

### Керамика эпохи Аббасидов

Первые глазурованные керамические изделия, отмеченные уникальными свойствами исламской керамики, могут быть отнесены к раннему периоду халифата Аббасидов, то есть к VIII—X векам (для простоты все даты относятся к нашей эре). В то время Ирак был не только своего рода столицей исламского мира, но и крупнейшим центром культуры, науки и торговли. Иракской керамикой того периода торговали по всему известному тогда миру — от Западной Европы до Китая и Восточной Африки. Изделия производились в нескольких центрах, самым известным из которых была Басра, расположенная в десяти километрах от своего нынешнего местоположения. Хотя в документальных свидетельствах Басра числилась как один из многих центров производства, петрографический анализ выявил ее исключительную роль среди других

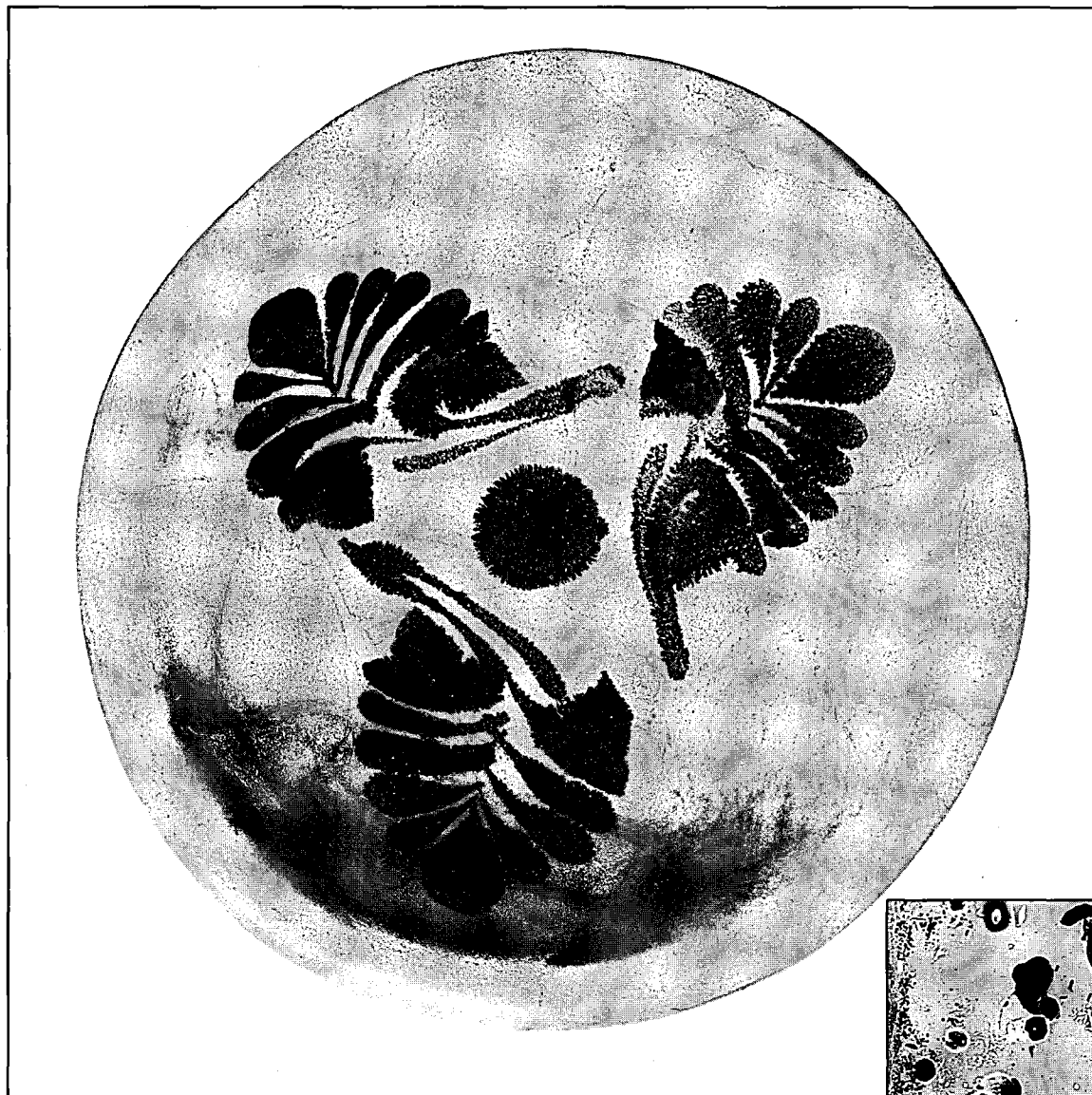
городов. Предметы, делавшиеся только в Басре, включают первые глазурованные изделия, раскрашенные кобальтовой синью, датированные VIII веком, и люстровые изделия с металлическим отблеском, появившиеся около 800 года. Оба этих декоративных покрытия накладывались поверх глазури. По нашим наблюдениям, в этот же период появляется техника глушения глазури соединениями олова, ставшая впоследствии не менее популярной в Европе, чем на Востоке.

Ранний исламский мир унаследовал две основные техники изготовления глазури. Из Рима и Византии пришли свинцовые глазури, применявшиеся для покрытия формованных сосудов, имитировавших металлические изделия. Вторая техника, зародившаяся в древней Месопотамии, состояла в спекании со щелочами натрия и калия, добывавшимися из растительной золы. В некоторых доисламских глазурях содержались пузырьки, нерастворившиеся крупинки кварца и полевого шпата, а также вновь образовавшиеся включения, такие, как силикаты кальция и силикаты магния — кальция. В одних случаях эти силикаты кристаллизовались по поверхности соприкосновения между глазурью и черепком, образуя белый слой, похожий на тонкую ложную поливную глазурь, который, хорошо отражая свет от глины, придает самой глазури большую прозрачность. В других случаях включения распределялись в глазури, делая ее непрозрачной. В VIII веке мы наблюдаем появление кристаллов окиси олова в глазурях, идентичных глухим щелочным глазурям доисламского периода, и к 800 году налаживается производство глазури, глушенной соединениями олова и плавленной преимущественно со свинцом.

Среди многих предполагаемых центров производства люстровых изделий был город Фустат, или древний Каир, в Египте. Петрографический

анализ показывает, что до конца X века в Египте не делали люстровую керамическую утварь, начало изготовления которой связывают с основанием халифата Фатимидов. В этот период Ирак переживал жестокий упадок, и ему уже не суждено было вернуть себе богатства, которыми он обладал в эпоху Аббасидов: Египет, напротив, вступал в свой «зотолой век», и ему не было равных в исламском мире. Неудивительно, что среди людских толп, привлеченных богатством Египта, были и гончары из Басры, принесшие в Фустат секреты изготовления глушенных оловом глазурей и люстровых красок. Из Ирака в Египет были перенесены еще несколько технологий, которые позднее привели к появлению важного новшества в исламской керамике — каменной массы.

Каменную массу по-другому называют фаянс, кварцевая фритта, каша, глинокварцефриттовая масса и т. д. Термин «каменная масса» — это перевод с персидского. Он все еще в ходу в Иране и с технической точки зрения наиболее точен. По свидетельствам разных исторических, этнографических и технических источников, в ее состав входят десять частей кварца, одна часть стеклообразной фритты и одна часть глины. Глина скрепляет материал и обеспечивает его пластичность во время формования; при обжиге она соединяется со стеклообразной фриттой и скрепляет между собой частицы кварца. В Ираке периода ранних Аббасидов кварц использовался в качестве белой поливной глазури, а кусочки стекла добавлялись в керамическую массу для остекловывания черепка, который иначе оставался простой глиной. Две эти технологии, возможно связанные с технологией изготовления древнего кремнистого черепка (так называемого египетского фаянса), постепенно привели к появлению в середине XI века в Египте настоящей каменной массы.



*Расписанная кобальтовой синью чаша. Басра, вторая половина VIII века. Непрозрачная белая глазурь является переходной техникой от доисламской традиции к полному глушению с помощью соединений олова.*



*Микроснимок глазури с керамического изделия, сходного с чашей из Басры, сделанный с помощью электронного микроскопа, работающего в режиме обратнорассеянных электронов. Обратите внимание на разнообразные включения, в том числе круглые пузырьки, темные зерна кварца, тонкие кристаллы волластонита, белые частицы окиси олова.*

Люстровые изделия изготавливались в Египте вплоть до конца эпохи Фатимидов, то есть до 1170-х годов, но наше изучение типологии керамики, подкрепленное исследованиями в области технологии и происхождения, указывает, что гончары покинули Египет около 1075 года. Причинами этого могли стать стихийные бедствия, политические и военные катастрофы, обрушившиеся в тот период на Каир, но есть предположение, что гончаров привлекли новые дворы династии Сельджуков в Иране. Возможно, именно в этот период люстровая технология распространилась в Сирии и Испании. У нас есть свидетельства того, что в Иране было несколько центров производ-

ва керамики, но петрографический анализ указывает, что изготовление люстровых изделий могло иметь место только в одном центре. К сожалению, у нас нет материалов из печей для обжига из этого центра, но данные петрографического анализа хорошо увязываются с документальными и письменными свидетельствами. Все источники указывают на существование лишь одного центра производства люстровой керамики, и этот центр – Кашан. Кашан оставался главным центром по производству люстровой керамики до середины XIV века, после чего эта традиция оборвалась, хотя есть документальные свидетельства ее возрождения в XX веке.



*Люстровая чаша, Кашан, ок. 1100 года. Мотивы, форма и технология этого изделия восходят к египетским прототипам середины XI века.*

В XII–XIII веках единственными соперниками Кашана были города Сирии. Город Ракка был хорошо известен как один из важных центров по изготовлению керамики благодаря обильным находкам из разрушенных печей для обжига, обнаруженных в этом месте; однако большинство специалистов в данной области ставят под вопрос превосходство Ракки и ищут свидетельства существования других центров. Данные петрографического анализа показали, что в тот период сирийская люстровая керамика изготавливалась только в Ракке—так была восстановлена репутация этого города. С помощью петрографического анализа мы определили, что вторым по значению центром производства люстровой керамики был Дамаск. Здесь для украшения керамических изделий пигментные красители наносили под прозрачную щелочную глазурь. Пигменты в основном были черными (хром и марганец) и синими (кобальт), в некоторых случаях—красными (окислы железа). Вначале ке-

рамика с подглазурной росписью уступала по значению люстровой керамике, но в XIV веке они сравнялись по уровню качества.

В отличие от Ракки, где после разграбления города монголами производство прекратилось, Дамаск в течение долгих столетий оставался основным центром изготовления исламской керамики.

#### Синее с белым

В XIV веке два иноземных вторжения коренным образом изменили внешний вид исламской керамики. Первыми вторглись войска китайских императоров династии Юань, принесшие с собой кобальтово-синий фарфор с подглазурной раскраской. Второе вторжение шло со стороны Средней Азии и связано с татаро-монгольскими ордами Тимура.

В исламский мир юаньский фарфор попал, скорее всего, морским путем. Имитирующую его керамику лучше всего изготавливали в Дамаске, богатом городе, расположенном на торговом пути с Востока к Средиземноморью и находившемся тем не менее под властью египетского мамлюкского султаната. Гончары Каира также имитировали юаньскую керамику, но по качеству их изделия значительно уступали дамасским. В Ираке того периода на изделиях с подглазурной росписью продолжали доминировать геометрические узоры.

Нашествие Тимура в корне изменило ситуацию. Все иранские промышленные центры, активно действовавшие в конце XIV века, после вторжения войск Тимура прекратили производство. Опустошая все вокруг, Тимур, видимо, был заинтересован исключительно в укреплении позиций Самарканда. В 1402 году он захватил Дамаск и, как свидетельствуют документальные источники, вывез из

него в Самарканд всех ремесленников. Неудивительно поэтому, что иранская и среднеазиатская керамика начала XV века находилась под сильным влиянием Самарканда, где изготавливались сосуды с мотивами, почерпнутыми из дамасских подражаний юаньскому фарфору. Важность этого центра производства керамики была практически не оценена до тех пор, пока анализ материалов из раскопок в городе не подтвердил существования самаркандской керамики. Имеющиеся в музеях или выставленные на аукционах самаркандские изделия часто атрибутируются как сирийские или иранские.

Позднее в изготовлении сине-белой керамики на первое место вышел Нишапур, производивший в середине XV века самую тонкую во всем исламском мире посуду. В меньшей степени это относится к Мешхеду. Оба эти центра располагались в Хорасане, самом сердце империи Тимуридов конца XV столетия. Здесь работали гончары из Самарканда, а мастера из Хорасана в свою очередь отправлялись в Тебриз, где в 1460-х годах изготавливали керамические изделия для туркменского двора, а в начале XVI века — для династии Сафавидов. Позднее эти гончары перебрались в Османскую Турцию, где наладили производство так называемых изникских изделий. Предварительные данные петрографического анализа позволяют предположить, однако, что Изник был не единственным и не самым важным центром изготовления этих изделий.

В конечном счете мы смогли точно определить, где производилась исламская керамика, и это важно. Мы прослеживаем зависимость между ремеслами и великими династиями, которую можно рассматривать как государственную поддержку промышленности или как покровительство искусству. В каждом случае мы видим, что сочетание технологии, хронологии и происхождения указы-



вает на передвижение гончаров, которые сначала придерживались традиций своей родины, но вскоре развили стиль, характерный лишь для данного центра производства. Несомненно, гончары были высококвалифицированными ремесленниками и использовали самые передовые технологии своего времени.

Помимо того что петрографический анализ позволяет получать информацию о прошлом и идентифицировать происхождение конкретных керамических изделий, он может быть использован при возвращении похищенных культурных ценностей. Он применяется при атрибуции изделий: с его помощью можно определить, соответствует ли черепок какого-либо сосуда месту его предполагаемого изготовления или же это подделка современного или древнего фальсификатора.

Хотя многие замечательные изделия исламской глазурованной керамики уже изучены, остается немало неисследованных областей. Нет сомнения, что дальнейшие исследования увенчаются еще более неожиданными и важными открытиями. ■

#### Примечание

Подготовленную авторами библиографию можно заказать в парижской редакции *Международного журнала "Museum"*. — Прим. ред.

*Чаша с подглазурной росписью кобальтовой синью. Самарканд, ок. 1420 года. Раньше, до нашего исследования, происхождение этой чаши могло быть определено очень широко — от Сирии до Северного Ирана.*

# Большой Лувр

Сообщение Международного журнала "Museum"

Восемнадцатого ноября 1993 года, спустя двести лет после создания музея в Луврском дворце Парижа, президент Французской Республики Франсуа Миттеран торжественно открыл еще одно его здание, корпус Ришелье. Новый корпус не просто является дополнением к существующему экспозиционному пространству музея, а служит ярким примером того, как художественный музей сам становится произведением искусства. Представителю Международного журнала "Museum" Ике Каминка удалось ознакомиться с помещениями нового здания, и теперь она с удовольствием делится своими впечатлениями с читателями.

Проект Большого Лувра, второй этап которого был завершен в ноябре 1993 года, состоит не больше ни меньше как в полной реконструкции существующего музея. Масштаб проекта поистине грандиозен: со времени начала работ в 1984 году и без того огромное экспозиционное пространство музея удвоилось, а общая его площадь возросла в три раза. Если первый этап проекта включал создание новой подземной зоны приема посетителей, оформление которой завершила ставшая уже знаменитой пирамида архитектора Е Мин Пэя, главная задача второго этапа состояла в реконструкции корпуса Ришелье. Это здание ранее никогда не было частью музея — на протяжении более чем ста лет в нем

размещалось министерство финансов. С его присоединением Лувр получил более 21 тысячи квадратных метров дополнительной площади, равной той, что занимает парижский Музей д'Орсе. Кроме того, второй этап проекта Большого Лувра включал строительство подземной стоянки для автомашин и коммерческих зон, примыкающих к зонам приема посетителей.

В корпусе Ришелье расположились отдел скульптуры, в том числе скульптуры Франции и Ассирии, отдел декоративного искусства, коллекция живописи Северной Европы, часть собрания французской живописи, а также коллекция исламского искусства. Сохранены без изменений первоначальный внешний вид здания, его фасады и крыши, однако интерьеры дворца, представлявшие собой множество мелких помещений, подверглись, за исключением жилых покоев Наполеона III на втором этаже, перестройке. Доступ к верхним этажам обеспечивают удачно и смело спроектированные эскалаторы. Три внутренних дворика здания перекрыты сводчатыми застекленными крышами и превращены в дворики скульптуры, выразительно организованное пространство которых позволяет воспринимать скульптуры в соответствующем для них окружении.

Музейная экспозиция всегда является воплощением определенной интерпретации истории и ее памятников. Например, при выборе характера экспонирования картины экспозиционер определяет и то, как ее будет видеть зритель и какие аспекты при этом надо подчеркнуть, а какие, напротив, смягчить. Сложившийся много лет назад и существующий поныне тип экспозиции порой рассматривается как священный, не подлежащий пересмотру. Например, сегодня многие полагают, что картины должны демонстрироваться только на белых стенах и на



Вид на дворик Марли. На переднем плане — одна из конных скульптур Гийома Кусту.



большом расстоянии друг от друга. Любое отступление от сложившихся канонов неизбежно вызывает критику нового решения и обвинения в субъективности. Однако в случае удачи это дает возможность по-новому взглянуть на знакомые, хорошо известные произведения искусства. К таким решениям относится и создание экспозиционного пространства в корпусе Ришелье.

Прежде всего его отличает цветовое решение. Фоном для произведений искусства здесь может быть и темно-зеленый, и винно-красный, и мягкий серый, а также цвета сливы или соломки. Выбор тона в каждом случае (для французской живописи это более бледный, для северных школ — более яркий) определяется не задачами декоративного оформления, а стремлением выявить в данном произведении искусства самое для него существенное. Например, скульптура Французского Возрождения выставлена в залах, в цветовом решении которых преобладают красновато-коричневые тона. На их темном фоне белые мраморные скульптуры выглядят по-новому свежо, приобретая удивительную одухотворенность и теплоту. Цикл полотен Рубенса, посвященный Марии Медичи, размещался ранее в Большом зале Лувра, оформленном в торжественно-красных тонах. Теперь их перенесли в центральный зал корпуса Ришелье, где для них было создано специальное окружение. В отличие от прежнего, красного с золотом, интерьера Е Мин Пэй спроектировал гораздо более спокойное оформление. Пропорции самого зала близки пропорциям того помещения в Люксембургском дворце, для которого они предназначались с самого начала. Пэй создал интерьер, состоящий из неглубоких ниш, выполненных в двух оттенках зеленого цвета, и их архитектурное оформление, выдержанное в классическом стиле, служит как бы обрамлением картин. Мягко освещенные дневным светом,

струящимся через стекла сводчатого потолка, в простых черных рамах, картины выглядят совершенно иначе, чем прежде; кажется, что они стали ярче, а техника живописи — более утонченной. Здесь посетителя не отвлекает великолепие зала, и все его внимание устремляется к самому главному — к самим картинам.

Еще одной большой удачей при создании корпуса Ришелье явилось решение проблемы освещения. Е Мин Пэй ориентировался на естественное освещение, но отошел при этом от традиционного замысла, когда свет равномерно падает вниз, зачастую оставляя в тени сами картины. В новых залах свет падает на стены и, кроме того, при необходимости может быть дополнен искусственным освещением, создаваемым с помощью специальной крестообразной конструкции, укрепленной под потолком. Помимо того что

#### Большой Лувр в цифрах

(архитекторы: Е Мин Пэй, Мишель Макари, Жан-Мишель Вильмот)

Общая стоимость проекта	6,3 млрд французских франков (около 1 млрд долл.)
Число залов корпуса Ришелье	165
Увеличение экспозиционной площади	на 100%
Увеличение числа экспонатов	на 25%
Площадь фасадов, прошедших очистку	110 тыс. м <sup>2</sup>
Площадь крыш, прошедших очистку и реставрацию	70 тыс. м <sup>2</sup>
Объем удаленного мусора при реконструкции интерьеров корпуса Ришелье	55 тыс. м <sup>3</sup>
Число посетителей в дни открытия (за уик-энд)	106 тыс.
Численность обслуживающего персонала	1500
Число профессий, представленных персоналом музея	40
Количество пуговиц, изготовленных для униформ служащих музея	20 тыс.
Количество рабочих часов музея в неделю для посетителей	62
Число кафе или ресторанов	7

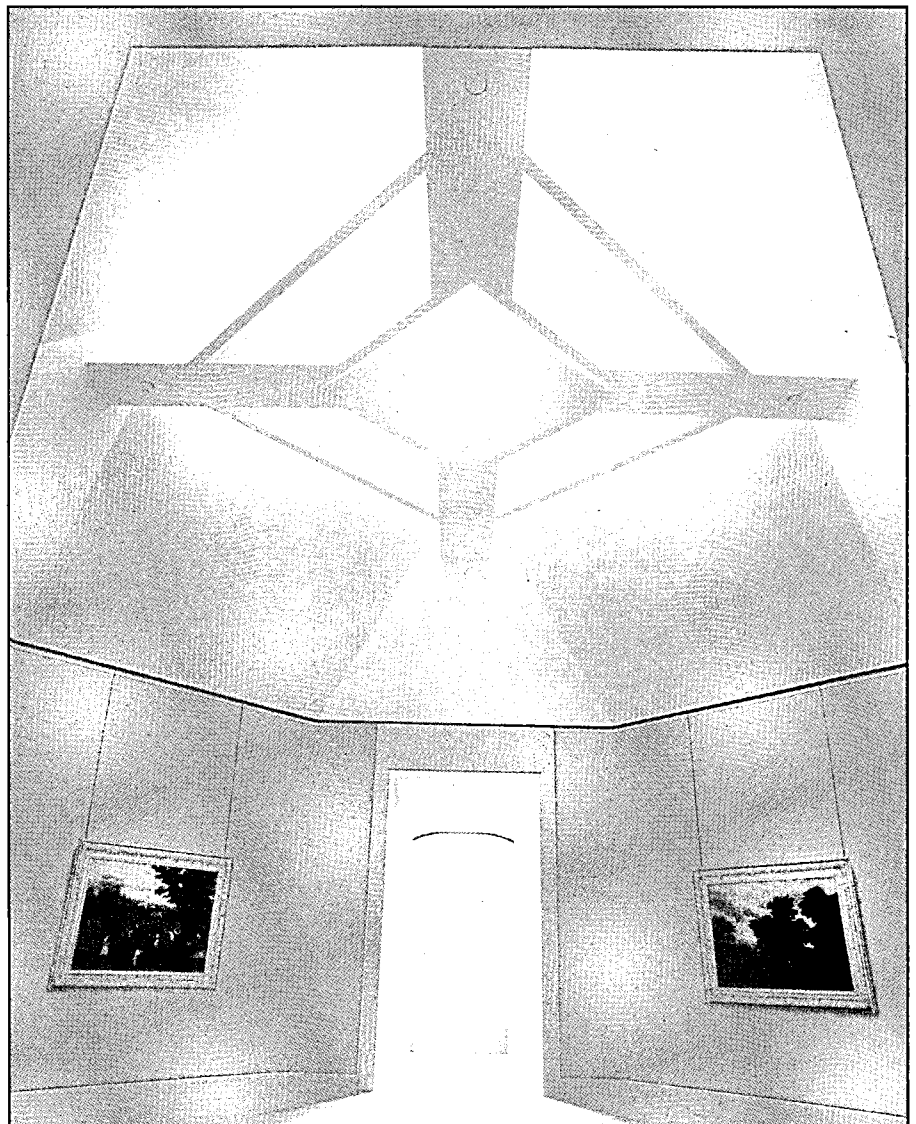
такое освещение придает краскам картин большую отчетливость и сообщает живописи особую мягкость, эти конструкции сами по себе представляют часть декоративного оформления залов.

Все эти решения в определенном смысле изменили и сами полотна, позволив как бы заново увидеть хорошо известные всем произведения. Можно ли желать большего? Одна-

ко пока неясно, последуют ли этому примеру другие музеи, ведь привычный всем фон белых стен представляет собой самое простое и доступное решение, подбор же цветных фонов требует гораздо большей эстетической тонкости.

Включение корпуса Ришелье в ансамбль Лувра внесло также изменения в ориентацию всего музея по отношению к окружающему прост-

© RMN



Зал Пуссена с его картинами цикла  
Четыре времени года.

ранству. Это еще одно новаторское решение Е Мин Пэя, который соединил улицу Риволи и набережную Сены по оси, протянувшейся с севера на юг, что повлекло за собой устройство сквозного прохода через корпус Ришелье. Боковые проемы здесь оставлены открытыми, чтобы прохожие могли видеть два дворика скульптуры. При этом окна корпуса Ришелье сохранены, что, с одной стороны, позволяет использовать их как источник света, а с другой – подчеркивает связь между интерьерами музея и окружающим пространством, да и посетителям легче ориентироваться.

Подобная реконструкция большого музея стала, безусловно, возможной благодаря смелому замыслу, новаторскому решению и общему развитию музеологии, но прежде всего это результат тщательно проведенной подготовки и скрупулезного осуществления проекта. Все, кажется, продумано до мельчайших деталей, будь то размеры стальных ферм перекрытий над двориками, рассчитанных таким образом, чтобы тень не падала на скульптуры, или же прокладка электропроводки и методы ухода за люстрами в покоях Наполеона III, подбор новых материалов, наилучшим образом сочетающихся со старыми, дизайн экспозиционных витрин или даже пуговицы на униформе служащих музея, гармонирующие с оформлением зала. Проект вступил в заключительную фазу и должен быть окончательно осуществлен в 1997 году. С его завершением Париж станет счастливым обладателем настоящего культурного центра, размещившегося на его территории. Музей Лувра вместит в себя также реконструированный Музей моды и текстиля, Музей декоративного искусства, а также новый Музей рекламы. Все фасады

будут очищены и украшены прошедшими реставрацию скульптурами, и стены, в результате многолетнего атмосферного воздействия приобретшие неопределенно серый цвет, вновь станут бледно-розовыми, какими были первоначально. Туристические автобусы не смогут больше загрязнять территорию музея, поскольку их будут припарковывать на специальных подземных стоянках. Но что особенно примечательно в условиях города автомобилей, каким является Париж, так это то, что площадь к северу от Лувра (у знаменитого Пале-Рояля) будет превращена в пешеходную зону. Будут реконструированы два небольших сада по обе стороны Квадратного двора, а также сады Тюильри и Каррузель. Рядом со старинным зданием Оранжереи, уже давно превращенным в одноименный музей, будет возведена новая зимняя оранжерея, где высадят апельсиновые, лимонные и лавровые деревья. Тюильри вновь, как в восемнадцатом и девятнадцатом веках, станет настоящим садом, благоухающим чудесными, экзотическими запахами.

На открытии корпуса Ришелье архитектор Е Мин Пэй сказал, что десятилетняя работа над проектом нового Лувра была лучшим периодом его жизни. Что же касается любителей искусства – как парижан, так и туристов, – то для них эта чудесная встреча еще впереди. ■

*От редакции:* автор данной статьи, Ика Каминка, работала ассистентом профессора искусствоведения в Университете Бергена (Норвегия). С июля 1993 по январь 1994 года занимала должность помощника редактора *Международного журнала "Museum"*, а затем уехала в Японию для продолжения работы над докторской диссертацией.

# Сокровища Нигерии в Ибадане

Корнелиус О. Адепегба  
(Cornelius O. Aderogba)

*Музей Института африканских исследований Университета Ибадана (Нигерия) славится уникальным собранием скульптуры из металла, имеющей как археологическое, так и этнографическое значение. Доктор Корнелиус О. Адепегба, директор института, подробно рассказывает об этих музейных предметах, позволяя воочию увидеть, как молодой музей, располагающий скромными средствами, справляется с труднейшей задачей экспозиционного показа хранимого им богатого художественного наследия.*

Согласно первоначальному проекту при Институте африканских исследований Университета Ибадана, планировалось создать музей, под который надлежало отвести отдельное здание. Поэтому комплектование коллекции предметов материальной культуры — традиционной скульптуры и других произведений современного нигерийского искусства — началось сразу, как только в 1962 году был учрежден институт. Однако в связи с нехваткой финансовых средств никак не предоставлялась возможность выделить музею необходимую площадь. Лишь в 1984 году большое складское помещение института, располагавшееся за его открытым двором, было переоборудовано под выставочный зал, лекционный зал и фондохранилище. Это позволило регулярно организовывать выставки и демонстрировать предметы из музейного собрания.

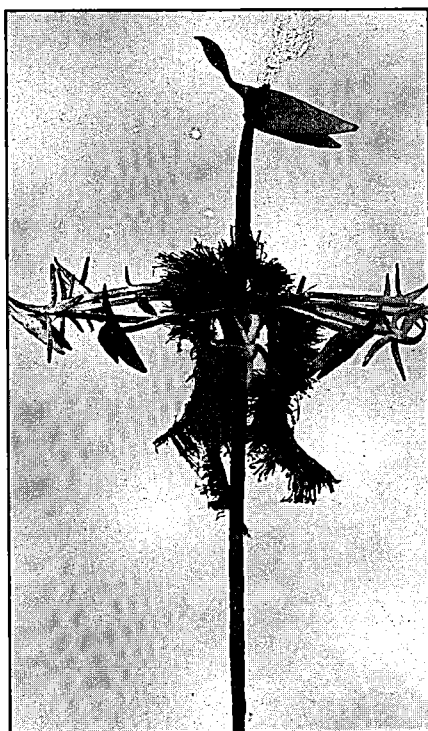
Уникальность этого собрания опре-

деляется наличием в ней богатой коллекции скульптуры из металла, не столь известной за пределами страны. Нигерия изобилует скульптурой из металла, имеющей как археологическую, так и этнографическую значимость, однако до последнего времени внимание ученых было сосредоточено главным образом на более древней скульптуре, имеющей археологическую ценность. Декоративная скульптура из металла, найденная при археологических раскопках в Игбо-Укву, фантазийные натуралистические работы из древнего йорубского города Ифе, центра придворного искусства Бенина, образцы которого попали в Европу после того, как в 1897 году город был захвачен англичанами, а также скульптурные изображения людей и животных из деревенских поселений народа нупе близ Джеббы и Тади — все это интересовало историков искусства значительно больше, чем более поздние и современные предметы этнографического значения, служащие вполне определенным целям.

Предметы такого рода создавались народами йоруба, эдо, ибо, тив и джукун, хотя производство их в последние годы несколько пошло на убыль. Как правило, они сделаны из цветных металлов, главным образом из меди; скульптура из кованого железа встречается лишь у йоруба и эдо. Шесты, связанные у этих народов с культом бога-«травника» — Осаньяна у йоруба и Ошуна у эдо, — по форме и назначению сходны, что, бесспорно, объясняется географической и культурной близостью этих народов, а также, возможно, исторически сложившимися между ними связями.

Следует отметить, однако, что музейная коллекция института не является репрезентативной по отношению ко всей нигерийской этнографической скульптуре из металла, так как едва ли не все образцы скульптуры в собрании принадлежат йоруба,

Фотография представлена автором



Шест Осаньяна. Культура йоруба.

за исключением трех скульптур эдо и двух – ибо. (Образцы скульптуры эдо – это современные изображения традиционного правителя Бенина (в полный рост), созданные для индустрии туризма и иных, не имеющих ничего общего с традицией, целей. Одна из этих скульптур была выполнена по заказу правителя Бенина, подарившего ее институту в 1984 году во время открытия музея, на которое он был официально приглашен.)

Преобладание в коллекции предметов материальной культуры народа йоруба неудивительно, поскольку Ибадан лежит в сердце Йорубаленда, а представители этого народа располагают наибольшим разнообразием предметов такого рода. Если говорить о других нигерийских музеях, то даже там, где прилагались немалые усилия по созданию репрезентативных коллекций, как, например, в лагосском Национальном музее, большинство работ также представлено предметами типа йорубских, а изделия, принадлежащие другим народам – изготовителям скульптуры из металла, встречаются крайне редко.

В соответствии с формой и функциями скульптуру из металла можно разделить на четыре группы: символические стационарные предметы, имеющие культовое значение; престижные отличительные знаки, свидетельствующие о занимаемом положении и членстве в различных религиозных группах; фигурные композиции и выполненные в виде фигур сосуды неопределенного назначения, отражающие социальное положение их владельцев, и, наконец, произведения ювелирного искусства.

#### **Стационарные предметы культового назначения**

Хотя многие скульптуры из металла держат в домах, все же большинство

из них выставляются напоказ, чтобы все знали о принадлежности их владельца к какому-то культовому союзу, о его религиозных верованиях, профессии, социальном положении или богатстве. На постоянном хранении в святилищах поэтому находятся лишь немногие предметы. К ним относятся фигуры Осаньяна, выполненные из железа. Каждая из них представляет собой шест, который втыкают в землю; из него торчат похожие на спицы колеса руки, а венчает шест нечто вроде стрелы или птицы; иногда на центральном стержне сидит лишь птица, что заинтриговало некоторых искусствоведов. Этот предмет связан с культом бога врачевания, известного также под именем Осаньяна, однако держат его не в рабочих помещениях врачевателей или знахарей, а, скорее, в святилищах божеств, имеющих отношение к празднику религиозного ряженья, посвященному предкам.

К другим образцам стационарной культовой скульптуры относятся мужские и женские фигуры, которые обычно хранятся в алтарях, святилищах и домах культа, нередко связанных с Огбони, йорубским тайным культовым союзом старцев. Есть закладные колокольчики, используемые в обрядах религиозного поклонения, а также заостренные мотыги с орнаментированной рукояткой, которые также хранятся в святилищах и служат, по-видимому, оружием богам в их борьбе за интересы своих поклонников.

#### **Отличительные знаки принадлежности к религиозным группам и социального положения**

Предметы этой группы представлены главным образом длинными посохами или жезлами, булавами и кочергами, которые носят во время церемониальных процессий, не считая разного рода колокольчиков,

Фотография предоставлена автором



Групповая композиция неизвестного назначения, но связанная с культом Ошун, божества женского пола. Культура йоруба.

прикрепляемых к телу определенными категориями маскированных членов тайных обществ и вождей (у йоруба), но прежде всего влиятельными духовными вождями (у ибо).

Некоторые из йорубских предметов этой группы сделаны из железа. Жезлы Орере и Йемо сопутствуют видным прорицателям, состоящим при вожде, и жречеству Йемо (божества женского пола, как полагали, супруги йорубского бога творения, Обаталы). Из железа сделан и посох бога земледелия, Ориша Око, не похожий на обычный круглый стержень, а отличающийся утолщенной лезвиеподобной формой. Несут его, как правило, женщины—приверженки культа.

Другие предметы этой группы не выкованы, а отлиты в цветном металле. Различные шесты (или посохи), украшенные фигурами, длиной обычно около 120 сантиметров, лишены религиозного значения и, скорее, служат свидетельством личного престижа их владельцев. Большинство из них изготовлены в одном из двух центров медного литья, в городе Абеокута. К этой же группе относятся булавы, кочерги, колокольчики и танцевальные жезлы, в том числе оше—танцевальный жезл, использо-

вавшийся жрецами Шанго, бога грома у йоруба, который, как полагают, был одним из древних правителей Ойо, столицы наиболее могущественного из государств йоруба, каким оно было вплоть до XIX века, когда его завоевали мусульмане в ходе своей священной войны, джихада.

*Оше* в основном делают из дерева; единственные известные образцы в металле—это те, что находятся в музее. Некоторые виды булавы, такие, как *одуро* и *огбо*, являются символами определенных категорий вождей у йоруба. Булавам аналогичны отлитые с фигурными ручками кочерги, которые несут—как символ своей профессии—предводители кузнецов. Один из музейных предметов впечатляет занятой формой, напоминающей ложку, украшенную с обратной стороны и в области ручки выпуклым кругом. Предмет этот происходит из культуры ибо и используется в качестве престижного заменителя *офо*—простой веточки, которую несут главы кровнородственных общин (линиджей).

В музейном собрании есть колокольчики, назначение которых состояло в том, чтобы возвещать о приближении их владельцев. Такие колокольчики (четырехугольной формы)

носят члены существующего на северо-востоке Йорубаленда тайного общества—*эна*, а широко распространенные бенинские колокольчики—это эмблема воителей. В йорубском городе Иджебу-Оде некоторые вожди носят круглые колокольчики в качестве эмблемы занимаемого ими по наследству главенствующего положения. Круглые колокольчики, сплошь декорированные спиральными мотивами, некогда носил вождь Нри, духовный лидер у ибо. Каждый из этих трех типов колокольчиков имеется в музее лишь в одном экземпляре.

#### Фигурные композиции, сосуды и произведения ювелирного искусства

В музейной коллекции есть композиции с человеческой фигурой—как одиночные, так и групповые. В то время как большинство их выполнены в полный рост, две представлены лишь бюстами; на лбу каждой из этих фигур изображена сидящая птица, которая смотрит вниз. За исключением двух фигур офицеров полиции колониальной администрации, показанных стоящими, одиночные фигуры в полный рост изображены либо просто сидящими, либо сидящими на корточках. Одна такая композиция представляет собой сидячую фигуру, напоминающую Януса, на лице которой выделяется сильно выступающая нижняя челюсть.

Что касается групповых композиций, то в них центральная фигура неизменно изображена сидящей в окружении стоящих подчиненных—не то музыкантов, не то прислужников. В одной из таких композиций присутствует стоящий несколько поодаль сосуд с крышкой, имеющий форму птицы. Имеется две другие фигурные композиции, куда входят сосуды с крышкой: одна—это фигура всадника с копьем, другая—две пти-

цы, подпирающие ажурную подставку для сосуда, выполненного в форме черепахи. Среди однофигурных композиций встречаются изображения животных, в том числе крокодилов и миниатюрного хамелеона, ящерицы и птицы. Точно неизвестно, для чего использовались эти сосуды, но они связаны с культом Ошун, божества женского пола, почитание которого распространено на севере области проживания йоруба.

Ювелирное искусство представлено в коллекции музея разного рода браслетами. Одна пара браслетов выполнена без всяких изображений — такие браслеты связаны с культом Ошун, тогда как другие браслеты, декорированные изображениями или ажурной резьбой, являются личными украшениями. Браслеты, надеваемые выше локтя, имеют в высоту десять-двенадцать сантиметров. В декорировке некоторых из них сочетаются антропоморфные фигуры и ажурная резьба, тогда как другие украшены лишь рельефными изображениями. Эти предметы обычно связаны с Огбони, тайным культом старцев, известным в области Иджебу, где и было найдено большинство этих предметов, как Осугбо. Впрочем, в более житейском смысле эти предметы были престижной демонстрацией богатства их владельцев. Члены культовых союзов и жречество в Йорубаленде доколониального периода составляли в каком-то смысле элитные группы.

Большинство музейных скульптур выполнены из меди — цветного металла, высоко ценившегося у некоторых народов Нигерии в период до первых контактов с европейцами. В Бенине она была в ходу исключительно у членов королевских семейств; существовало поверье, что медь, имеющая свойство блестеть, обладает способностью отвращать зло. У йоруба так высоко, как медные и коралловые бусы, ценились только дети.



Фотография предоставлена автором

Экспозиционная площадь музея столь ограничена, что может вместить лишь несколько витрин и подставок для экспонатов. Таким образом, приходится организовывать тематические выставки и время от времени обновлять их. Так, скульптура из металла выставлялась лишь однажды, в 1986 году. Эта выставка, подобно другим экспозициям музея, была очень скромной, к ее открытию не был выпущен каталог, и посетители знакомились с ней, лишь получая объяснения из машинописных этикеток, прикрепленных рядом с экспонатами. Выставочный показ скульптуры был построен на основе ее размеров и формы. Большинство посохов и шестов, особенно длинных, были просто укреплены на ровных деревянных платформах, помещенных на полу или на подставках, в зависимости от того, какой высоты были скульптура и подставка; другие же предметы были повешены или помещены на подставках в витрины. И тем не менее пространственно-композиционное решение выставки, а также богатство экспонатов сделали эту выставку одной из самых впечатляющих, какие когда-либо проводились музеем. ■

*Ложка, использовавшаяся как заменитель офо (вид с обратной стороны). Культура ибобо или западных иджео.*

# Музеология: союз теории и практики

Филип Дюбе  
(Philippe Dubé)

*Столь характерное для музеологических исследований использование междисциплинарного подхода, необходимость которого ощущалась и раньше, сегодня может оказаться особенно ценным — так считает Филип Дюбе, профессор музеологии в Университете Лавала (Квебек, Канада). В своей статье, призывая к пересмотру перспективных программ подготовки, он говорит о том, что музеология должна считаться со своей изначально междисциплинарной природой. В основу статьи положено его обращение к Международному комитету по подготовке персонала (ICSTP) во время работы Генеральной конференции ИКОМ в 1992 году.*

За последние несколько лет самое широкое распространение получили многочисленные университетские курсы музеологии, разросшиеся как грибы и призванные поставить на профессиональный уровень подготовку по специальности, которой до недавнего времени каждый обучался как мог. Казалось бы, такое стремление повысить качество профессиональных услуг, оказываемых музеями или им самим, можно только приветствовать. Администрация, как правило, одобрительно относится к инициативе университетов взять на себя ответственность за музеологическую подготовку; что касается профессиональных кругов, то они также всегда приветствовали стремление к повышению квалификации. Так в чем же проблема, спросите вы. Ведь эти курсы теперь вполне доступны и пользуются популярностью. Вроде бы все складывается наилучшим образом.

На деле же налицо две проблемы. Во-первых, профессиональные работники музеев, желающие повысить свою квалификацию, часто не знают, в какой именно области они хотят улучшить ее. Во-вторых, предлагаемые им курсы были разработаны на чисто теоретической основе. Как же примирить непримиримое и создать такую программу теоретической подготовки, которая отвечала бы потребностям работников музеев, учитывая их весьма специфический характер? Очевидно, придется вновь обратиться к вековому спору, противопоставляющему университет как генератор человеческой мысли миру практического труда, подводящему итоги его достижениям. Вновь вступили в единоборство теория и практика, заявляющие свои права на то, чтобы считаться лучшей и благороднейшей сферой приложения человеческого разума. Во многих областях этот искусственный антагонизм уже давно удалось преодолеть благодаря разграничению сфер подготовки и определению со-

ответствующей территории действия. Университет присвоил себе универсальный, фундаментальный, эпистемологический — иными словами абсолютизированный — подход к знанию. Практические же работники со своей стороны ревниво придерживались того, что они считали основным в подготовке музейных профессионалов, которая должна отвечать определенным стандартам и критериям, свойственным данной профессии, и обеспечить высокий уровень обслуживания публики.

Если обратиться к другим областям, то можно видеть, что, например, медицина как наука постоянно накапливает новые знания о здоровье. Аккумулируя эти научные знания, медики совместными усилиями развивают все более и более строго регламентируемый кодекс медицинской практики с целью как поддержания общепризнанных профессиональных стандартов, так и защиты людей как пользователей оказываемых им услуг. Такое двустороннее встречное развитие происходит в целом ряде профессий, разделяя область необходимых специальных знаний на два самостоятельных потока и в то же время признавая и уважая цели, преследуемые как теми, так и другими. С одной стороны, есть дисциплина, развивающаяся по собственному пути, в соответствии со своими приоритетами, с другой — ассоциация практиков, объединившихся на основе ряда разделяемых ими принципов и установивших в своей профессии максимально высокие стандарты.

Этот тип развития, не являющийся чем-то совершенно новым, имеет большие преимущества в том, что проводит четкое различие между приобретением нового массива знаний, непосредственно связанных с человеческими ценностями, и техническим «ноу-хау», гарантирующим и соответствующим качеству услуг, устраивающему как производителе-



лей, так и потребителей. Такое разграничение означает, что в наших обществах мы имеем возможность приобрести некий объем знаний, позволяющий нам заниматься своей профессией, но при этом признается лишь подготовка, осуществляемая в два этапа: первый из них – университетская подготовка, обеспечивающая базу знаний, которая в значительной степени варьирует в зависимости от учебного заведения; второй – дополнительная профессиональная подготовка, в основном устанавливающая модели поведения, удовлетворяющие критериям, выработанным самими работниками и для них.

Спорам можно довольно скоро положить конец, если принять решение о том, что университеты будут отвечать за соответствующее теоретическое образование, тогда как профессиональная подготовка станет заботой профессиональных ассоциаций, подобных нашей (ИСТОР). В этом случае мы должны, как любая «ответственная» профессиональная ассоциация, организовать проведение собственных экзаменов, отвечающих определенным стандартам и позволяющих сдавшим их заниматься нашей профессией. Таким образом, первый этап будет представлен университетским образованием, совершенствующим умы выпускников школ, а второй – практической подготовкой, предусматривающей контроль за доступом кандидатов к профессии.

Вы можете возразить, ссылаясь на всю абсурдность и никчемность этой затеи и аргументируя тем, что невозможно найти решения данной дилеммы (касающейся в полной мере только представителей нашей профессии – настолько глубоко она отражает нашу ситуацию), не разрушив и без того не слишком прочные основы профессии. И вы будете правы. Мы не можем рабски следовать схемам, сложившимся в других,

давно признанных профессиях. Вероятно, когда-нибудь мы сможем позволить себе это, но в настоящее время нет никаких признаков возникновения в музеологии сколь-нибудь ясной формальной структуры. Скорее всего, мы будем по-прежнему барахтаться в трясине, безропотно мирясь со сложившимся положением – по привычке и из-за равнодушия. Но если мы готовы согласиться с такими безрадостными перспективами нашей профессии, то нам придется отказаться от каких бы то ни было целей и – рано или поздно – приготовиться к жалкому прозябанию. Чтобы этого не случилось, мы должны собраться с мыслями, взять себя в руки и создать более положительный имидж уверенных в себе профессионалов – и не только для самих себя, но и для тех, кто относится к нам с недоверием.

#### Калейдоскоп подходов

Первым шагом на этом пути должно стать признание того факта, что наша профессиональная деятельность не есть прямое следствие применения одностороннего академического подхода к конкретной дисциплине. Изучение права, например, непосредственно отвечает целям подготовки юристов, которые используют полученные ими знания в своей работе. Степень или уровень их квалификации повышается постепенно – шаг за шагом. Человек может стать поверенным, юрисконсультантом, адвокатом, барристером или судьей, но все это вариации на одну тему – тему юриспруденции. Изучение права служит необходимой для всех этих специальностей основой, объединяющей все разновидности профессии юриста.

Наша же профессия – музеология – упорно сопротивляется такому упорядоченному продвижению от одного этапа подготовки к другому. Она основывается на множестве разно-

образных академических дисциплин, и результат овладения ими, если говорить о профессии, которую получает студент, известен заранее: базисная, академическая подготовка носит прикладной характер и подгоняется под требования профилирующей специальности. Поясню свою мысль: возможно, я и ошибаюсь, но историк искусства всегда останется историком искусства, а музей – единственным для него местом работы. Как бы он ни возражал против этого, он просто применяет свои знания в области истории искусства. Антрополог, переступив порог музея, приносит с собой всю методологию социальной науки, поскольку получил образование в данной области, и точно так же остается антропологом, разве что в течение своего рабочего дня он выполняет ряд действий, подпадающих под всеобъемлющее понятие «прикладная наука».

Музейные работники в отличие от представителей более известных и традиционных профессий, как правило, проходят разную академическую подготовку: специалист по музейной консервации получает образование в области материальной культуры, работники просветительного отдела музея – в области педагогики, директор музея – в области управления и т. д. Наши пути сходятся, только когда мы поступаем на работу в музей. Мы овладеваем нашими специальностями на разных факультетах университета, если и не соперничающих между собой, то считающихся несовместимыми; в один прекрасный день мы встречаемся – и вот уже принадлежим одной профессии. Многочисленные пути, таким образом, здесь сходятся в едином фокусе, каковым является музей.

Возможно, в этом и кроется причина ошибок или неправильного представления о программах, через разработку и осуществление которых

пытаются соединить теорию музейного дела с практикой: наша профессия не логическое завершение учебного курса по одной-единственной дисциплине, а результат сосуществования целого калейдоскопа подходов, не слишком удачно названного музееведением. К сожалению, она не очень соответствует этому названию. Этот термин слишком всеобъемлющ, чтобы стать признанным определением профессии. На практике для большинства из нас музееведение – занятие случайное, даже для тех, кто всю жизнь работает в музеях. Ботаник, работающий в ботаническом саду, является прежде всего естествоиспытателем и останется таковым, как бы долго он ни работал в музее. В его карьере музейная работа всегда будет чем-то побочным и случайным, поскольку основной для него профессиональной деятельностью будет ботаника, а не музееведение.

Здесь мне хотелось бы кое-что прояснить – не с целью принизить значение дисциплины, к которой я полностью принадлежу, являясь преподавателем музееведения. Еще меньше мне хотелось бы поставить под сомнение справедливость наших устремлений к самостоятельности этой профессии, что часто становится поводом для дискуссии среди коллег. Скорее я хотел бы пролить свет на то, что дают университетские курсы и что нам действительно нужно. Я вовсе не сомневаюсь в необходимости музееведения: у нее своя жизнь и, вполне возможно, многообещающее будущее. Было бы полезно выяснить, насколько музееведение как дисциплина способна обеспечить теоретическую базу, о которой мечтают и музейные работники, и те, кто просто интересуется данной областью, не стремясь работать в ней. Другими словами, как может такой учебный курс стимулировать как чисто познавательный интерес, так и желание повысить свою профессиональную квалификацию? Здесь нет

неразрешимых противоречий, но, вероятно, существует потребность в корректировке терминологии, что могло бы прояснить место предмета этой дискуссии.

В чем же, собственно, заключается проблема? Не слишком ли много внимания уделяется теории в отдельных случаях, интересующих главным образом профессионалов, или, наоборот, не слишком ли много практических указаний дается тем, кто предпочитает более интеллектуальные занятия? Конечно, вопрос соразмерности теории и практики очень важен: теория должна идти в ногу с практикой, поскольку большинство курсов рассчитано на профессионалов музейного дела. Но нужно ли, например, университетское образование для того, чтобы рассчитать необходимую относительную влажность? Конечно, нет! Где заканчивается образование и начинается практическая подготовка? Это, безусловно, две разные вещи.

Я не хочу пускаться в сложные рассуждения, которые ничем не обогатят дискуссию, к тому же чувствую, что уже напрашивается определенный вывод. Надеюсь, однако, вы понимаете, что вопрос, о котором идет речь, или, вернее, вопросы на деле не так просты, и я должен все тщательно взвесить, прежде чем давать свое заключение. Какой общий знаменатель должны иметь «мастерские» курсы, призванные обеспечить высокую профессиональную подготовку, если учесть, что посещающие их специалисты, будучи студентами, получили совершенно разное образование? Какой должна быть база полученных знаний, чтобы студенты могли заниматься исследовательской работой? Как вести дискуссию на доступном для всех уровне? Для меня это очень серьезный вопрос, на который я не нахожу однозначного ответа. Перед нами дилемма, требующая решения, если мы хотим найти здесь верное соотношение,

удовлетворяющее целям таких курсов, несмотря на всю разницу в академической подготовке. И делать это надо безотлагательно.

### Конвергенция и дивергенция

Положение нашей профессии можно сравнить с ситуацией, в которой находятся в настоящее время почти все страны Запада, особенно самые молодые и перспективные среди них: они исходят из принадлежности к единой нации выходцев из различных слоев населения – будь то представители этнической группы, на основе которой сформировалась нация, или же иммигранты. Эту важную проблему успешно решают несколько стран, несмотря на то что их история еще очень коротка, другие же всячески сопротивляются такой конструктивной позиции, придерживаясь более примитивной модели «один народ – одна нация». Хотя я не собираюсь затевать политическую дискуссию, втягивая в нее читателей, заинтересованных в рассмотрении проблем музеологии, все же приведенное выше сравнение позволяет по-новому взглянуть на проблему конвергенции и дивергенции. В первом случае действуют центростремительные силы, а во втором – центробежные.

Возможно, мы ошибаемся, настаивая на сравнении нашей дисциплины с моделями традиционных профессий, тогда как наше положение отражает гораздо более совершенную парадигму социальной реальности сегодняшнего дня, в которой мы живем. Возможно – кто знает? – музеология произвольно расставляет вехи на пути в будущее, обращаясь к плюралистическому подходу, полностью соответствующему ее сути. Хотелось бы выделить из этого несколько туманного высказывания одну ключевую мысль. Она состоит в том, что наши программы подготовки несовершенны и что вскоре

нам придется все же определить соотношение их теоретического и практического содержания, сосредоточив большее внимание на практических аспектах, многие из которых еще требуют конкретизации. Возможно, мы забегаем вперед, но мне ясно одно: нас не должен беспокоить такой «переворот» в уже привычной ситуации, сложившейся в музеологии (ее нелинейный характер), потому что эта кажущаяся слабость наших позиций могла бы обернуться для нас движущей силой, так как взаимозависимость практики и образования, о которой я рассказал выше, в гораздо большей степени соответствует современному социальному контексту.

Я хотел бы подчеркнуть, что мы не должны поспешно выстраивать нашу профессию, следуя уже признанным моделям, ибо сегодняшние недостатки и слабости — а ведь мы находимся в плену устоявшихся представлений — могут обернуться завтра благом, позволив нам оставить свой след в жизни общества и почувствовать, что имели право на существование в «этой несуразной стране», как любит говорить мой коллега Дени Делаж. Тогда мы сможем изжить комплекс неполноценности, сформировавшийся не без участия представителей более уважаемых профессий, и, хотя нам по-прежнему будет не хватать уверенности, нас, во всяком случае, бу-

дут уважать за то, что мы «делали свое дело». Наша высокая приспособляемость позволит нашим ученикам и последователям занять ведущие роли в мире. Красноречивым примером такой тенденции служит тот факт, что бывший президент ИКОМ Альфа Конаре в июне 1992 года стал президентом Мали.

Я утверждаю, оставаясь все же в рамках здравого смысла, что будущие успехи музеологии зависят от ее умения использовать междисциплинарную природу, заложенную в ней самой, и ставить перед собой цели, отвечающие разносторонности музееологической практики. Поиски удивительной теории, которая интеллектуально уравнивает нас, создав иллюзию, что все мы владем одинаковым багажом знаний, — это устаревший миф, препятствующий прогрессу. Давайте лучше согласимся с существующими между нами различиями и станем изучать нашу разнolikость, от чего выиграют все. Тогда музеология действительно станет наукой с подлинно всесторонним подходом, поскольку ее профессиональное применение будет способствовать восприимчивости к идеям друг друга и таким образом сможет предложить «противоположный» взгляд на мир. Некоторые из нас уже работают в этом направлении, и остается только самим установить пределы нашей деятельности. ■

# Левентийский муниципальный музей в Никосии

Александр Блокх  
(Alexandre Blokh)

*«Сохранение культурного наследия города, его систематизация и доступность» являются, по словам Александра Блокха, основными целями Левентийского муниципального музея в Никосии, удостоенного в 1991 году награды «Лучший западноевропейский музей года». Автор много лет сотрудничал с ООН и ЮНЕСКО, в настоящее время является генеральным секретарем Международного ПЕН-клуба. Под псевдонимом Джон Блот он выступал в качестве искусствоведа и литературного критика на страницах таких журналов, как La nouvelle revue française, Preuves и L'Arche; автор ряда романов и очерков по английской, французской и русской литературе.*

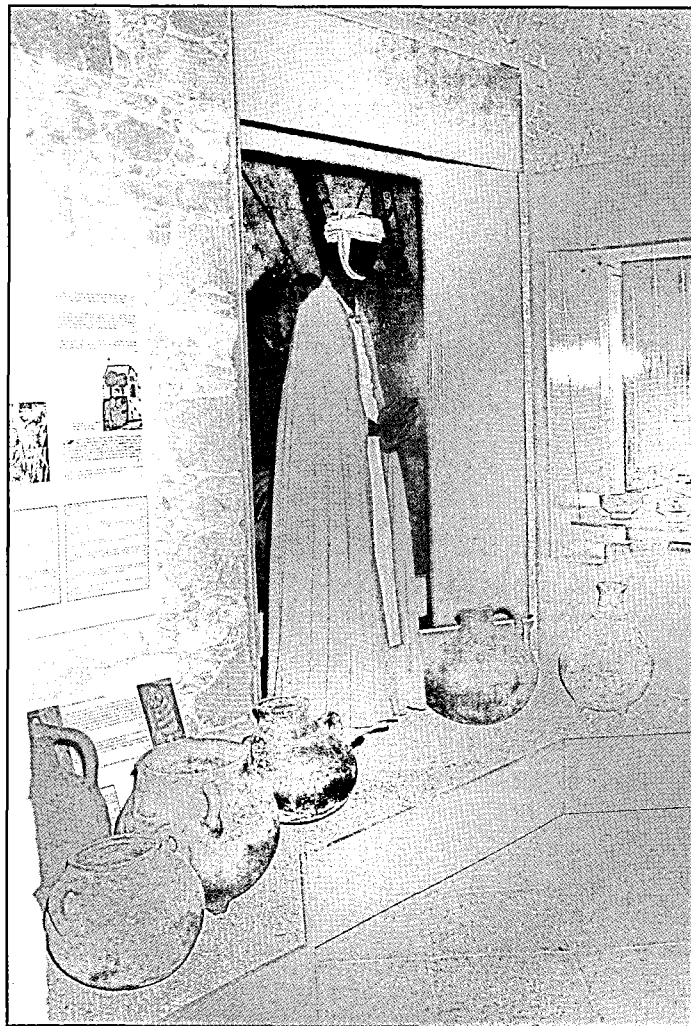
Чем продолжительнее, сложнее и трагичнее история страны, тем труднее ее народу изучать, развивать и утверждать свою культурную самобытность. Кипр — одна из древнейших стран Запада (а возможно, и мира), и его история, насчитывающая почти четыре тысячелетия, изобилует драматическими, конфликтными и трагическими событиями, последнее из которых, начавшееся в 1974 году, продолжается по сей день, и хочется надеяться, что оно станет последним в этой печальной длинной череде.

Левентийский муниципальный музей видит свою задачу в том, чтобы удовлетворять культурные потребности Кипра и — на основе создания нескольких ярких, убедительных образов — разработать замысел такой экспозиции, которая бы будила воображение и притягивала внимание, чтобы каждая ее деталь заставляла память подключаться к сознанию. Никосия — столица островного государства, его интеллектуальный и исторический центр, чем, собственно, и определяется ее ключевое значение в истории Кипра, — и воссоздать образ именно этого города решился Левентийский музей. Он занимает громадный особняк XIX века (что является редкостью для острова), некогда принадлежавший доктору Дервису, одному из первых мэров города, и расположенный в прекрасно отреставрированном квартале, который превращен в пешеходную зону. Всем своим внешним и внутренним убранством здание служит напоминанием о прошлом.

По счастливому и поучительному парадоксу музей открывает свои двери для широкой публики в то время, когда Никосия разделена зеленой линией, и чтобы ознакомиться с историей города, приходится пересекать границу, символически обозначенную заграждением из мешков с песком и колючей проволоки. Музейная коллекция фотографий, газет,

карт, плакатов и макетов переносит нас в прошлое города (с трудом узнаваемого сегодня из-за его быстрого развития), который служил ареной борьбы, завершившейся для острова обретением независимости.

Этот решающий момент в истории Кипра более полно освещается в следующем зале: начало процессу обретения независимости было положено подписанием соглашения между Османской империей и Великобританией 9 июня 1878 года, по которому последняя ввела на острове свое административное управление. Иллюстрации, карикатуры и рисунки из английских журналов того времени (особенно из журнала *Punch*) помогают наглядно воссоздать тот момент, когда государственный флаг Соединенного Королевства взмыл над Никосией, которой тем не менее было предоставлено право избирать собственного мэра. Губернаторы Гаррет и Китченер уделяли большое внимание составлению карт города и острова, который, как узнала британская общественность из их сообщений, представлял собой «ворота в Египет, Сирию и Малую Азию»; кроме того, как уверяли ее, «любое путешествие на Восток должно начинаться с Кипра», ссылаясь при этом на опыт таких участников различных путешествий и экспедиций, совершавшихся с военными, исследовательскими и иными целями, как Саргон, Кир, Птолемей и Гарун аль-Рашид. На Кипре того времени весело шумели красочные базары, изобиловавшие тканями, коврами, гобеленами, кожаными и железными изделиями; на его безымянных узких улочках, практически перегороженных деревянными или цинковыми навесами, едва могли развезти воловь повозка и четырехместная коляска, запряженная изысканно убранными лошадьми. И все же на острове наблюдалось оживление политической жизни, что прежде всего нашло выражение в принятии в 1882 году конституции, а также в попыт-



Франкский период (1192–1489).

ках местных властей сделать греческий язык государственным и подготовиться к объединению острова с Грецией.

В 1912 году улицам Никосии было присвоено 250 названий, связанных с античностью, а также историей Кипра и Греции. Когда разразилась первая мировая война, киприоты добровольно поступали на военную службу, и сегодня их награды бережно хранятся в музее; история повторилась, когда началась вторая мировая война. Между тем культурная жизнь Никосии развивалась, и в ней произошли такие важные события, как создание лицея, библиотеки и педагогического колледжа, что свидетельствовало о духовной связи и приверженности города эллинистическим традициям. Референдум, состоявшийся в 1950 году, показал, что 95,7 процента греков-киприотов высказались за объединение с Грецией. В апреле 1955 года началось движение ЭОКА («Национальная организация кипрских борцов»), первое воззвание которого благоговей-

но хранится в музее. Его деятельность в немалой степени способствовала подписанию Цюрихско-лондонского соглашения 1959 года, провозгласившего создание Республики Кипр.

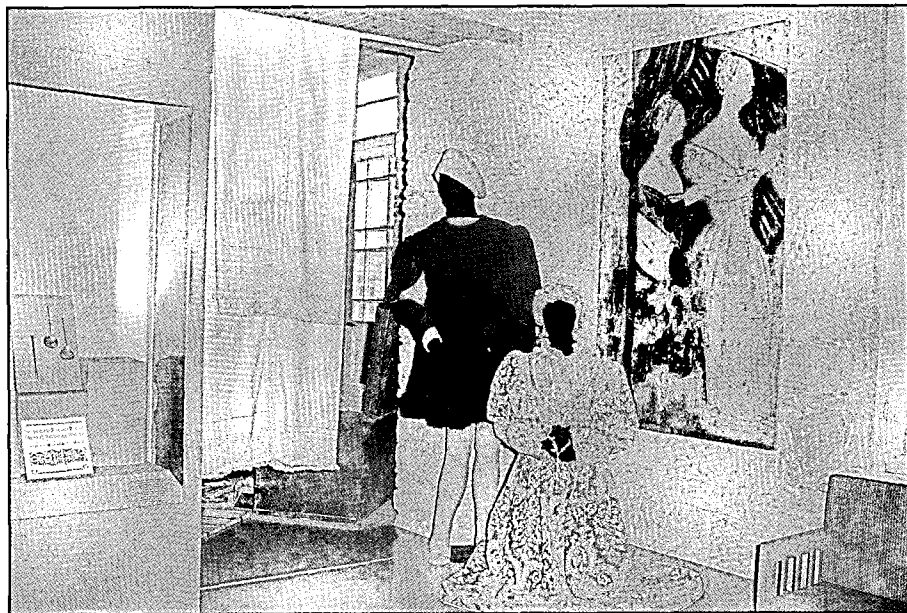
Таково завершение длинной истории, о начальном периоде которой рассказывается в следующем зале, посвященном Османской империи (1571–1878), где представлена экспозиция подлинников и репродукций картин, повествующих об осаде Никосии Мустафа-пашой. Турки зверски убивали повстанцев, пытались установить в городе военный режим, поселяли колонистов и насильственно обращали население в свою веру. Однако вскоре благодаря деятельности кипрских драгоманов, которые, как известно, были переводчиками и, что самое важное, сборщиками налогов, жизнь в Никосии возродилась, постепенно приобретая совершенно независимый характер. В этом зале можно увидеть фреску, изображающую одного из таких са новников в меховой шляпе и рос-

кошном одеянии, рука которого простерта в смиренном жесте. В этот период ответственность за сохранение национальной самобытности фактически легла на греческую православную церковь и ее архиепископов; благодаря их умной дипломатической политике турки пошли на ряд уступок, в том числе предоставили им право открывать собственные школы. Атрибуты священнослужителей, представленные здесь, свидетельствуют о высочайшей культуре и исключительно тонком вкусе духовенства. Город процветал и расширялся, его население составляло уже шестнадцать тысяч человек, и путешественники XVII–XVIII веков восхищались его «прекрасными зданиями, древними церквями, забранными в решетки окнами, изысканными балконами и цветущими садами апельсиновых и лимонных деревьев». До сего дня сохранились крепостные стены с характерными для них особенностями кладки. Они были возведены венецианцами по их прибытии на остров в XV веке, вслед за Екатериной Карнаро, которая после смерти своего мужа стала королевой Кипра. Ни ее портрет кисти Беллини, хранящийся в Национальном музее в Будапеште, копией которого располагает здешний музей, ни иллюстрация из книги XVIII века не способны передать всю обольстительность ее натуры. Однако благодаря именно ей Кипр оказался под властью венецианцев, которые быстро заявили о своих притязаниях на самые прибыльные предприятия королевства. В это время были составлены первые карты города и острова, и музей владеет великолепной коллекцией их оригиналов и копий. Наиболее изысканно оформленная из них отражает падение господства венецианцев и живописует осаду города турками под знаменем ислама. Такие экспонаты, как посеребренные и из чистого серебра кубки, а также монеты, свидетельствуют о росте благосостояния жителей Никосии, чем восхищались ее гости, восхва-

лявшие местные монастыри, церкви, климат и предметы культа, которые в большом количестве представлены в коллекциях музея.

Наконец мы попадаем во франкский период (1192–1489), когда на Кипре правили представители рода Лузиньянов, — вероятно, самый плодотворный в плане создания легенд и поиска форм художественного выражения, великолепия которого прославил еще в 1211 году в своих письмах некий знаменитый гость. Перед ним Никосия предстала городом «с многочисленным населением, где все жители необыкновенно богаты». Рисунок собора св. Софии, созданного по образцу Нотр-Дам в Париже, фотографии его западного входа, а также окна бывшего дворца Лузиньянов свидетельствуют о высоком художественном уровне мастеров, чьи творения украшали столицу того периода, столицу, «утопающую в зелени садов и парков, где здоровый воздух и чистая вода». Копии фресок XIII века, надгробные плиты и иконы довершают эту картину. История Кипра дает богатую пищу для различных преданий: именно здесь Ричард Львиное Сердце женился на Берендже Наваррской перед тем, как отправиться в крестовый поход; именно здесь тамплиеры, которым он продал остров, обращали его жителей в рабство. История острова уводит нас еще дальше, в глубь веков, в наследство от которых нам достались византийские иконы, римские монеты, древнегреческие вазы, а также замечательные фигурки и гончарные изделия, созданные на заре цивилизации.

Богато иллюстрированный путеводитель, который я, возможно, излишне цитировал здесь, ведет посетителей через залы, последовательно знакомя их с историческими эпохами. Можно сказать, что Левентийский фонд и муниципалитет достигли поставленной цели сохранения культурного наследия города, его



Leventis Municipal Museum of Nicosia

систематизации и решения проблемы доступа, с тем чтобы у его жителей развивалось чувство общности и исторической преемственности.

*Венецианский период (1489–1570).*

Школьникам музей дает богатый дополнительный материал, служащий наглядной иллюстрацией для занятий по истории их страны и города. Дети — частые и благодарные посетители музея — приведут сюда своих родителей, где для них организованы циклы лекций, семинаров и выставок. Музей обратился за помощью к жителям города и продолжает пополнять свою коллекцию за счет даров частных лиц. Участие общины заключается также в идентификации почтовых открыток и фотографий и в проведении других подобных мероприятий. Из всего вышесказанного нетрудно понять, почему музей, хранителем которого является г-жа Хаджигавриэль, был удостоен премии «Лучший западно-европейский музей года» за 1991 год.

Возможно, направляясь к выходу, вы, подобно мне, обнаружите в одном из залов детей, которые, устроившись, кому как удобно, с завидным усердием рисуют карандашами и красками. Они открывают для себя свою собственную историю. Будем надеяться, что, когда они вырастут, нарушенное единство страны вновь станет реальностью и что «Белый Город», Никосия, будет принадлежать абсолютно всем ее жителям — в полном смысле этого слова. ■

# Профилактика лучше лечения: обеспечение сохранности versus консервация

Гре́йм Гарди́нер  
(Graeme Gardiner)

*Если в консервации следует видеть нечто большее, нежели «интерлюдия в спиралеобразном ухудшении физической сохранности», то это свидетельствует о необходимости выявления нового подхода, называемого автором профилактической консервацией. Гре́йм Гарди́нер прошел подготовку по консервации бумаги в Лондоне, где в настоящее время у него своя студия. Специализируется на разработке и осуществлении программ по обеспечению сохранности для частных и государственных музейных собраний; работает также консультантом в «Атлантик юэропиэн лимитед», британской фирме, поставляющей продукцию для создания должных условий хранения архивных материалов. В 1989 году он основал Европейский фонд консервации произведений искусства, организацию, ныне участвующую в различных консервационных программах, осуществляющихся в странах Восточной и Центральной Европы.*

Консервация в отличие от реставрации – явление сравнительно новое, достигшее зрелости лишь в последние тридцать лет. Если когда-то о консервации нельзя было говорить, не упоминая реставрацию, то в настоящее время многие музеи, библиотеки и архивы имеют собственные консервационные мастерские. Ввиду того что консервация приобретает в глазах общественности все большую значимость, музеи используют свою деятельность в данной области для подтверждения своей приверженности современному и этичному – с точки зрения своей профессии – подходу к проблеме управления музейными фондами и поддержания их сохранности.

В числе факторов, способствовавших укреплению позиций консервации, следует отметить постоянно растущее число крупных международных выставок, создавших повышенный спрос на экспонаты мирового класса. Поскольку перед экспонированием большинство предметов проходят консервацию или по крайней мере осмотр, консервационные мастерские все более заняты подготовкой к предстоящей выставке или приведением экспонатов в порядок после выставки, уже прошедшей. К тому же это в немалой степени содействовало просвещению осматривающей экспонаты публики относительно того, чего ей следует ожидать. Двадцать лет назад музейный посетитель считал, что бумага, имеющая исторический возраст, должна выглядеть белой, поскольку в ходу постоянно было отбеливание. Сегодня чаще случается обратное, так как консерваторы, более остро осознав опасность, связанную с использованием определенных видов химической обработки, склоняются к подходу, отличающемуся менее активным вмешательством в сохранность предмета.

Однако независимо от того, отличался подход активным вмешатель-

ством или нет, в центре внимания консервационных программ в последние десятилетия находились наиболее важные собрания, принадлежащие крупнейшим музеям. Такое чрезмерное внимание к осуществлению первоклассной консервации привело к отставанию в работе с менее известными собраниями, что создало проблему двойного стандарта в управлении музейными фондами. В некоторой степени это неизбежно, поскольку обеспечить всем коллекциям одинаковую заботу и одинаковый подход практически невозможно. Однако крайне важно, чтобы все музейные коллекции по меньшей мере правильно хранились, с тем чтобы даже при отсутствии активной консервации они были хотя бы защищены от дальнейшего ухудшения их сохранности. К сожалению, этого нельзя гарантировать, и консерваторы могут подтвердить, что ущерб, причиняемый музейным фондам, по большей части коренится в неудовлетворительных условиях хранения: отсутствие должного температурно-влажностного режима, загрязнители воздуха и загрязненность помещений, избыточная освещенность, насекомые и плесень, плохо организованная инвентаризация и каталогизация, а также слабая система обеспечения безопасности. Все эти факторы служат катализаторами порчи и разрушения предметов. Поскольку эти процессы происходят почти незаметно, как правило, вследствие многолетней запущенности и пренебрежения, их легко упустить. Таким образом, складывается ситуация, когда многие музеи, проявляя активность в отношении комплектования и организации престижных выставок с целью демонстрации своей приверженности консервации, в то же время зачастую закрывают глаза на то, в каких условиях хранятся их коллекции. Бывает, что предметы, пострадавшие из-за плохого хранения, проходят консервацию лишь для выставочного показа, после чего



они возвращаются в ту самую среду, которой изначально и были обусловлены проблемы их сохранности.

Это объясняется тремя основными причинами.

Во-первых, модернизация системы хранения может оказаться делом крайне дорогостоящим, требующим либо дополнительного финансирования, либо отвлечения на эти цели уже выделенных средств. В то время как большинство музеев ведут борьбу за финансирование своих бюджетов, выделение денег на решение проблемы, в значительной степени скрытой от глаз, – выбор не из легких.

Во-вторых, проблемы хранения зачастую столь обширны, что трудно понять, как вообще возможно удовлетворительно справиться с ними. Ввиду разнородности большинства музейных собраний проблемы эти не имеют простых решений, и не в последнюю очередь потому, что специалистов в данной области, прошедших соответствующую подготовку, крайне мало.

В-третьих, улучшение условий хранения требует, как правило, больших площадей, что практически недоступно большинству музеев и библиотек, часто располагающихся в старинных зданиях в центре города, где возможности расширения площадей ограничены.

Ко всем вышеназванным проблемам можно добавить то обстоятельство, что во многих музеях люди, находящиеся на переднем крае борьбы с ухудшением сохранности коллекций, не имеют положения, которое давало бы им возможность отстаивать интересы своего дела. Например, относительная молодость консервации означает, что консерваторы редко занимают в административной иерархии должности, которые отражали бы важность их рабо-

ты. Консервационные мастерские зачастую размещаются в удалении от главного здания; будучи оторваны от фондов, за которыми им надлежит присматривать, консерваторы могут работать лишь с теми предметами, которые им передаются, не имея или практически не имея права голоса в формулировании той политики в области консервации, которой, собственно, они служат.

#### Профилактическая консервация

Однако и здесь наметились положительные сдвиги, и в последние годы некоторые музеи и библиотеки осознали как всю важность проблем хранения, так и настоятельную необходимость взяться за их решение. Из этого родилась концепция обеспечения сохранности, или профилактической консервации, которая предполагает комплекс мер, связанных с должным содержанием коллекций и созданием надлежащих условий для их хранения и практического исключения прямого вмешательства в физическое состояние самих музейных предметов. Профилактическая консервация может рассматриваться также в качестве подхода, с помощью которого негативные последствия старения предметов, вызванные плохими условиями хранения, можно замедлить или даже остановить, улучшив среду хранения. Добиться этого можно путем совершенствования условий хранения фондов в целом, а также помещения материалов в защитное оборудование. К этим мерам следует добавить также обеспечение адекватной инвентаризации и каталогизации, надлежащего доступа к коллекциям и отвечающей требованиям охраны, с тем чтобы минимизировать риск ущерба, как физического, так и химического.

Ввиду того что жизнь музейных коллекций зависит от стольких факторов, необходимо, чтобы програм-

мы по обеспечению сохранности разрабатывались с учетом участия в них многочисленных специалистов музейного дела. Это важно и по другой причине: программы такого рода расширяют круг лиц, несущих, помимо хранителя и консерватора, ответственность за поддержание сохранности коллекций, и могут оказать помощь в развенчании мифа об исключительной простоте методов, применяемых для защиты музейных коллекций.

Поскольку главная цель любой программы по обеспечению сохранности – это продление жизни коллекций в будущем, такие программы имеют общие с консервацией цели. Поэтому в центре всякой стратегии по обеспечению сохранности будут стоять консерваторы. В идеале детально разработанную стратегию в данной области следовало бы принять одновременно с созданием отдела консервации, что позволило бы всем коллекциям пройти стабилизацию в ожидании каких-либо крупномасштабных перемен к лучшему. Таким образом, даже в условиях финансовых ограничений, при которых работают большинство музеев, имеющихся средств вполне достаточно для обеспечения сохранности значительно большего числа коллекций, чем для консервации, которая всегда будет необходима для определенных предметов. Скорее, это признание того, что высокие стандарты хранения равно требуются для всех музейных фондов, но не все фонды нуждаются в консервации. Кроме того, учитывая тенденцию современной консервации на отказ от активного вмешательства в предмет, а также растущее нежелание консерваторов брать его в работу без абсолютной необходимости, можно приводить все новые доводы в пользу того, что обеспечение сохранности, то есть профилактика, лучше, чем лечение.

Все большее значение приобретает

смешанная стратегия профилактики, подкрепленной консервацией. Многие музеи, однако, неохотно поддерживают стремление своих отделов консервации взять на вооружение более эффективный подход менее активного вмешательства в предмет, характерный для современной политики в области профилактики, и поделиться ответственностью за обеспечение сохранности коллекций с более широким кругом музейных специалистов. Тем не менее существуют и исключения, ярким примером чего служит голландский план «Дельта»: посредством этой профилактической программы, осуществляемой при поддержке правительства, Голландия подходит к решению данной проблемы на общегосударственном уровне. План «Дельта», утвержденный в 1989 году, заручился государственной поддержкой в виде 50-процентного субсидирования затрат за счет предоставления грантов на поддержание и совершенствование стандартов профилактики и экспозиционного показа в национальных музеях. Проведенное обследование всех музеев, библиотек и архивов страны позволило определить масштаб ущерба для физической сохранности фондов, вызванного неудовлетворительным хранением и управлением. В результате этого профилактические программы получили больший приоритет, а финансирование работ по консервации отныне осуществляется лишь после решения проблем каталогизации и хранения.

#### **Восточная и Центральная Европа: ситуация критическая**

К сожалению, правительства в своем большинстве не отличаются ни дальновидностью голландцев, ни их готовностью поднять проблему сохранения отечественного культурного наследия на высоту общегосударственной задачи. Во многих случаях это объясняется не отсутствием по-

литической воли, а, скорее, нехваткой соответствующих финансовых средств. Это прежде всего относится к новым демократическим государствам Восточной и Центральной Европы, где дефицит средств причиняет все больший ущерб национальным собраниям.

Для поддержки политики в области профилактики, осуществляемой в регионе, выделяется очень немного грантов; иностранная помощь, оказываемая сектору культурного наследия, предоставляется главным образом в форме компьютеризации музеев. К тому же помощь в значительной степени приходит в виде финансирования, осуществляемого частными корпорациями, и не без расчета на будущие прибыли. Соображения финансового характера, направленные на получение дохода, вряд ли имеют какое-либо отношение к консервационным работам. Исключение, возможно, составляет реставрация памятников архитектуры — едва ли не единственная область консервации, получающая в настоящий момент финансирования извне. Более того, поскольку данный регион славится своими прекрасными реставрационными мастерскими, где работают высококвалифицированные и преданные делу специалисты, разработчики многих программ предоставления помощи считают, что им не требуется какое-либо содействие, хотя эти самые мастерские остро нуждаются в материалах и оборудовании.

Не способствует облегчению положения и то обстоятельство, что за пределами региона известностью пользуются лишь считанные из его собраний. А ведь они нередко представляют то немногое, что осталось от докоммунистической культуры, и поэтому имеют жизненно важное значение для жителей данного региона, если они хотят вновь открыть для себя свои культурные традиции и наследие. По иронии судьбы раз-

витие здесь новых автоматизированных систем каталогизации будет стимулировать интерес и расширять доступ к этим малоизвестным собраниям. Однако эти тенденции, не подкрепленные надлежащими программами консервации и профилактики, приведут к тому, что последствием этого растущего интереса станет ускоренное ухудшение сохранности фондов.

Даже при увеличении объема помощи принятая здесь стратегия в области консервации не сможет справиться с существующим в настоящее время отставанием. Единственный путь решения такого рода проблем лежит через реализацию крупномасштабных профилактических программ, которые должны стать чем-то большим, нежели простой интерлюдией в спиралеобразном ухудшении физической сохранности. Сложившаяся в названном регионе экстремальная ситуация служит хорошей иллюстрацией того, как с помощью таких хорошо продуманных программ можно было бы остановить ухудшение сохранности многих крупных музейных собраний.

За последние три десятилетия консервация достигла значительных успехов, в том числе внесла немалый вклад в рост знаний общественности и растущее понимание ею музейных проблем. Но музеям следует остерегаться чрезмерного увлечения такого рода достижениями. Консервация — это лишь один из аспектов управления фондами, которое в целом повлечет за собой, как в будущем будет смотреть на историческое прошлое. Необходимо определить политику в области профилактики, гарантирующую надлежащую сохранность нашего исторического наследия, с тем чтобы будущие поколения могли воссоздать объективную, взвешенную картину прошлого, а не получили калейдоскопическую имитацию того, что сегодня мы считаем достойным экспонирования. ■

# Устанавливая музейные стандарты: опыт Соединенных Штатов

Ким Игоу  
(Kim Igoe)

*Обеспечение высокого качества работы и повышение ответственности перед общественностью – такова цель Аккредитационной программы Американской ассоциации музеев (ААМ). Разработанная первоначально для того, чтобы оценивать в соответствии с общепринятыми профессиональными критериями работу музеев, Аккредитационная программа положила начало в музейной среде непрерывному процессу самоанализа и осмысления. В настоящее время Ким Игоу руководит программами ААМ – Аккредитационной и Программой музейных стандартов; кроме того, он имеет большой опыт работы в рамках Программы оценки музеев и в Институте музейного обслуживания (IMS).*

Вопрос о музейных стандартах обсуждался уже в 1906 году, когда представители ведущих американских музеев собрались в Нью-Йорке с целью создания Американской ассоциации музеев (ААМ). Сегодня ААМ представляет интересы свыше десяти тысяч своих членов, в том числе двух с половиной тысяч музеев и восьми тысяч частных лиц – профессионалов музейного дела. Ассоциация возглавляет в Соединенных Штатах исследования по разработке и совершенствованию профессиональных стандартов, предусмотренных программами функционирования музеев.

После многолетних дискуссий и дебатов в среде музейных специалистов в 1968 году был создан комитет ААМ по разработке аккредитационной программы с целью определения соответствия качества работы отдельных музеев общепринятым профессиональным стандартам. Разработанная специалистами музейного дела Аккредитационная программа ААМ основана на принципе самоинтервьюирования и методического инспектирования. На протяжении последних двадцати двух лет в программе делался упор на повышение качества исполнения профессиональных обязанностей и обслуживания посетителей.

В помощь музеям для получения аккредитации была разработана вторая общенациональная программа – Программа оценки музеев (МАР). Ее задача заключается в предоставлении музейным работникам информации практического характера и консультаций по вопросам существующих в данной области профессиональных стандартов. Первая из трех программ МАР, МАР I, была утверждена в 1981 году и сосредоточивалась на общей характеристике функционирования учреждения и планировании его работы. Вторая программа, МАР II, вступила в действие в 1985 году и охваты-

вала вопросы заботы о фондах и управления ими. Самая последняя из программ оценки, МАР III, была принята в 1991 году для рассмотрения проблем обслуживания посетителей в музеях. Программы МАР финансируются Институтом музейного обслуживания (IMS).

## Самоинтервьюирование и методическое инспектирование

Для получения аккредитации, как и для реализации трех других программ МАР, требуется, чтобы персонал музея и его администрация заполнили исчерпывающую анкету, составленную по принципу самоинтервьюирования, и приняли участие в инспектировании на месте, проводимом методистом при посещении музея. Деятельность музеев анализируется в свете той задачи, которую они сами ставят перед собой как учреждения культуры, с учетом эффективности выполнения ими своей миссии. Инспектирование функционирования музея имеет целью определить уровень управления и распоряжения финансовыми средствами, кадрами и фондовыми ресурсами, дать качественную оценку способности персонала формулировать и осуществлять стратегическую линию и технические процедуры, профессионально заботиться о музейных предметах и со знанием дела использовать их, давать осмысленную интерпретацию коллекций.

Проверка по программе МАР завершается тем, что музей получает итоговый отчет, содержащий наблюдения, замечания, предложения и рекомендации по совершенствованию музеем своих программ работы и практического функционирования. Анкета самоинтервьюирования, заполняемая каждым принимающим участие в Аккредитационной программе музеем, а также отчет с изложением фактов проверки, составленный выезжающими на место ме-

тодистами-инспекторами, получают оценку Аккредитационной комиссии, состоящей из семи членов. После совещания комиссия выносит окончательное решение – достоин ли данный музей получения аккредитации, то есть признается ли он соответствующим официальным стандартам.

Заполнение анкеты самоинтервьюирования, как для MAP, так и для аккредитации, служит нескольким целям. Как механизм самоанализа оно способно сыграть роль катализатора в выявлении и формулировании первостепенных задач и потребностей учреждения; содействует установлению связи между рядовыми сотрудниками и правлением; наконец, является гарантией того, что работа музейного учреждения будет основываться на новейших профессиональных стандартах, существующих в данной области.

Процедура самоинтервьюирования, а также соответствующая письменная документация постоянно подвергаются пересмотру. И Консультативный комитет MAP, и Аккредитационная комиссия несут свою долю ответственности за своевременный пересмотр документации и внесение в нее отвечающих существу дела изменений, с тем чтобы программы не теряли своей плодотворности и отвечали потребностям музеев.

Назначение методистов-инспекторов, как для проведения аккредитации, так и для участия в MAP, проводится с учетом их музейного опыта, академической подготовки и диапазона специальных знаний. Имеет значение и то, в каком по величине музее они работают и каково его местоположение. Данные лица владеют обширными знаниями и опытом и могут трактовать общепринятые стандарты применительно к отдельным музеям. К числу других достоинств относится умение устанавливать межличностные контакты и хорошее владение письменной речью.

Методист-инспектор должен уметь проводить сравнение между теорией и практикой, а в случае MAP – обнаружить завидную проницательность, конструктивно оценивая соотношение «желаемого» и «действительного» в работе музея. Отдельно взятым музеям он помогает по-новому взглянуть на старые проблемы и предлагает нестандартное решение вопросов, которые утратили свою актуальность для тех, кто сталкивается с ними ежедневно.

Инспекторы должны заполнить биографическую анкету, в которой дают подписанное обязательство не нарушать конфиденциальности всей процедуры проверки и согласие на выполнение своих обязанностей в согласованные сроки. Участие в программе аккредитации и/или MAP в качестве инспектора считается исключительно почетным делом, так как это означает, что данное лицо – признанный ведущий деятель музейного сообщества.

### Развитие стандартов

Аккредитация ААМ означает, что данный отдельно взятый музей добровольно занимается постоянным самоанализом и использует результаты этого строгого самоинтервьюирования и методического инспектирования для того, чтобы активно совершенствовать программы своей профессиональной деятельности и практическое функционирование. Аккредитация музея пересматривается каждые пять-десять лет.

Три элемента аккредитационного процесса – самоинтервьюирование, методическое инспектирование и оценка Аккредитационной комиссии – служат гарантией того, что аккредитации будут удостаиваться лишь музеи, отвечающие самым высоким профессиональным стандартам и демонстрирующие готовность к постоянному совершенствованию. В настоящий момент насчитывается 722 музея, получивших аккредитацию ААМ. Если основываться на

информации, содержащейся в публикации *AAM Data Report: From the 1989 National Museum Survey*<sup>1</sup>, в Соединенных Штатах насчитывается приблизительно 8200 музеев. Следовательно, в настоящий момент аккредитацию имеют менее 10 процентов музеев страны.

Наибольшая ценность и полезность музейной аккредитации состоит в том, что она служит надежным свидетельством того, что музей в состоянии осуществить свою задачу и достичь провозглашенных им целей. Участие в Аккредитационной программе побуждает и помогает отдельным музеям регулярно оценивать свою деятельность и, используя результаты самоанализа, а также замечания и рекомендации инспекторов, совершенствовать функционирование своего учреждения, повышая качество его работы.

Поскольку участие в Аккредитационной программе дает музеям широкие преимущества, постепенно произошла корректировка ее задач и роли: хотя первоначально она воспринималась как единовременное суждение о том, отвечает какой-то музей установленным на конкретный момент времени минимальным критериям или нет, сегодня получили должное признание и оценку все преимущества участия музеев в сложном, многостороннем процессе самоанализа.

Аккредитация стала в музейном деле основным механизмом обеспечения качества работы и повышения ответственности перед общественностью, а также главной направляющей самосовершенствования. Аккредитационный процесс задает разумно обоснованные параметры для оценки соответствия конкретного музея эволюционирующим профессиональным стандартам, а также дает возможность проследить полную историю участвующих в нем музеев, регистрирующую их количественную и качественную динамику.

В качестве дополнительного под-

спорья инспекторам и музейному персоналу существует Служба технической информации ААМ, занимающаяся сбором и своевременным распространением фактической информации о музейных стандартах, формах и методах работы, а также вопросами, представляющими интерес для музейных специалистов. Эта служба выпускает целый ряд публикаций и справочных библиографических перечней и откликается на специфические информационные запросы, проводя выборочные опросы и выпуская пробные издания для определения информационных интересов и потребностей профессионалов музейного дела. Это позволяет ей затем издавать полезные публикации самым разным форматом, отражающие и пропагандирующие существующие стандарты, формы и методы работы.

Структура и методология Аккредитационной программы и программ МАР допускают значительное разграничение музеев по их типу и величине. Обе эти программные процедуры служат системной моделью для пересмотра существующей музейной практики и установления объективной профессиональной обратной связи.

Все больше музеев, обращающихся за аккредитацией, ранее участвовали по крайней мере в одной из программ музейной оценки. Следовательно, нужно ожидать, что ко времени истечения двухгодичного срока, в течение которого проходит весь аккредитационный процесс — начиная с самоинтервьюирования через методическое инспектирование к анализу Аккредитационной комиссией, — музей успеет провести в своих стенах интенсивный обмен мнениями по вопросу о стандартах и должен получить четкое представление о том, соответствует ли качество его работы требованиям и ожиданиям Аккредитационной комиссии.

Конечно, профессиональные стандарты будут эволюционировать и впредь, о чем программы — аккреди-

тационная, МАР и технической информации — будут ставить в известность специалистов музейного дела. Принятый недавно программный документ ААМ — *Excellence and Equity: Education and the Public Dimension of Museums*<sup>2</sup> — определяет десять основных принципов, предлагаемых музеям для рассмотрения и принятия их в качестве руководства к действию. В связи с появлением этого документа Аккредитационная комиссия начала пересмотр существующей в настоящее время аккредитационной анкеты для самоинтервьюирования и перечня вспомогательной документации, которую должен предоставить каждый музей. Комиссия ожидает, что самоанализ на основе пересмотренной анкеты позволит получить более полную картину деятельности и функционирования каждого музея, а также будет более точно отражать существующие профессиональные стандарты. Служба технической информации ААМ использует названные десять принципов для выявления и распространения информации о существующих образцовых учебно-просветительских программах и видах деятельности, в которых реализуются рекомендации и принципы, сформулированные в *Excellence and Equity*. Что касается последней программы музейной оценки, МАР III, то она уже помогла семидесяти трем музеям оценить такой аспект своей деятельности, как работа с посетителями, в том числе по таким параметрам, как восприятие их общест-венностью, ее опыт знакомства с данными музеями и степень вовлеченности в их работу.

При помощи согласованных усилий такого рода ААМ продолжает свою линию, отвечающую ее предназначению, которое заключается в пропаганде и содействии распространению в Соединенных Штатах передового опыта и более жестких профессиональных стандартов. ■

## Примечания

1. Ann Hofstra Grogg (ed.), *Data Report: From the 1989 National Museum Survey*, p. 40, Washington, D. C., American Association of Museums, 1992.
2. Ellen Cochran Hirzy (ed.), *Excellence and Equity: Education and the Public Dimension of Museums*, Washington, D. C., American Association of Museums, 1992. (См. также: «Профессиональные новости», *Международный журнал «Museum»*, № 2, 1994.)

# Незаконная торговля

**Эксперты одобрили новый проект Конвенции об украденных или незаконно вывезенных предметах культуры**

В октябре 1993 года в Риме состоялась встреча правительственных экспертов из 43 стран, которые одобрили новый проект Конвенции об украденных или незаконно вывезенных предметах культуры. Этот документ, подготовленный по просьбе ЮНЕСКО в дополнение к ее Конвенции 1970 года о мерах, направленных на запрещение и предупреждение незаконного ввоза, вывоза и передачи прав собственности на культурные ценности, будет вынесен для его принятия на рассмотрение дипломатической конференции, намеченной на конец 1994 года.

Работа над текстом ведется с 1985 года при содействии Международного института унификации частного права (UNIDROIT) в Риме. С помощью этого документа предполагается упорядочить некоторые аспекты частного права применительно к торговле предметами культуры; он представляет собой также попытку примирения сторонников различных юридических систем, основанных на разных принципах. Дипломатической конференции предстоит урегулировать важную проблему, касающуюся

продолжительности срока, в течение которого можно предъявить свои требования, а также возможности продлить этот срок для некоторых особых категорий предметов культуры. По мнению Линдел Протт, руководителя Международного отдела стандартов ЮНЕСКО, важнейшее нововведение, внесенное в проект, заключается в том, что отныне при ведении дел с покупателями культурной собственности из других стран более не будут исходить из предположения их добросовестности. Теперь им придется доказать и предоставить безусловные гарантии того, что предмет не был украден. «Ввиду увеличения числа краж предметов культуры во всем мире покупателям следует быть более осмотрительными», — говорит она.

Новая конвенция, если она будет принята, не повлияет на юридический статус предметов, вывезенных до ее вступления в силу. Притязания на эти предметы, не подпадающие под положения Конвенции ЮНЕСКО 1970 года (действующей в 78 странах), должны быть урегулированы посредством двухсторонних переговоров или при участии Межправительственного комитета ЮНЕСКО по содействию возврату культурной собственности в страну ее происхождения или ее реституции в случае незаконного приобретения.

---

## Книги

**Museums and Cultural Centres in the Pacific**, edited by Soroi Marepo Eoe and Pamela Swadling. Papua New Guinea National Museum, 1991.

Музеи в развивающихся странах, особенно в наименее развитых из них, страдают от хронической нехватки как финансовых средств,

так и людских ресурсов. Идея сохранения наследия здесь не находит широкого одобрения обществом и не пользуется поддержкой правительства, как это имеет место в промышленно развитом мире, где, как пишет Питер Дейви в *The Architectural Review* (No. 1088, October 1987, p. 27),

музей и культурный центр «стали объектами мощного притяжения для гражданской архитектуры и общественного понимания того... что они дают массу возможностей для новаторства в области гражданского строительства и экспериментирования с формой, в центре внимания которых в прошлом веке было здание ратуши». Все это подготовило почву для повсеместного развития музеев. Однако слишком часто, особенно в недавнем постколониальном прошлом, это развитие определялось страстью городских элит к подражанию всему западному. Сегодня, к счастью, наблюдается постепенное проявление все более вдумчивого подхода, основанного на поиске отличного предназначения и использования учреждений культуры. Этот поиск ставит перед музейными работниками ряд насущных проблем. Как повысить роль музеев в деле сохранения местных культурных ценностей? Можно ли создать новый музей на имеющиеся средства? Можно ли сделать музеи недорогими и практичными в содержании и обслуживании?

Эти и подобные им вопросы обсуждались на семинаре, проходившем в Национальном музее Папуа – Новой Гвинеи и Художественной галерее в Порт-Морсби в июне 1989 года. Деньги на проведение семинара выделили правительство страны, Фонд Веннер-Грен для антропологических исследований, ЮНЕСКО и Австралийский музей в Сиднее. В нем приняли участие восемнадцать зарубежных представителей и шестнадцать специалистов из Папуа – Новой Гвинеи. Рассмотрев «успехи и неудачи в работе действующих музеев и культурных центров с целью обеспечения... более устойчивого и перспективного развития этих учреждений», участники семинара стремились подчеркнуть, скорее, то, что они могли бы сделать для своих обществ, чем последние – для них. Об этом со всей очевидностью свидетельствуют 45 опубликованных научных докладов (27 – представителей Меланезии, 8 – Микронезии, 8 – Полинезии, в том числе Гаити и Новой Зеландии, и два – представителей Австралии). Книга содержит также богатый

фактический материал (с 47 иллюстрациями), представляющий интерес для всех, кого волнует развитие музеев в этом регионе мира.

Во вступительном слове Сорон Марепо Йоу говорится, что «смысл ясен: лучшими из лучших в плане удовлетворения запросов своих общин могут считаться те музеи и культурные центры, которые имеют хорошо подготовленный персонал, способный максимально эффективно использовать финансовые средства и оборудование с целью обслуживания посетителей».

*Автор книжного обзора – Юдхитхир Радж Изар. Родился в Индии, изучал экономические науки и социальную антропологию в Дели и Париже. С 1989 года занимает пост директора Международного фонда содействия культуре (ЮНЕСКО). В 1986–1987 годах был исполнительным директором программы Ага-хана по исламской архитектуре в Гарвардском университете и Массачусетском технологическом институте.*

## Профессиональные новости

### ИСАНМ 1994

Очередная конференция Международного комитета ИКОМОС по археологическому наследию (ИСАНМ) под названием «Археологические остатки: обеспечение сохранности in situ» должна была состояться в Монреале (Канада) 11–15 октября 1994 года.

Более подробную информацию можно получить по адресу: Secrétariat Colloque ISANM

Montréal, 303 rue Notre-Dame Est,  
5e étage, Montreal, Quebec (Canada  
H2Y 3Y8)  
Tel: (1.514) 872 7531  
Fax: (1.514) 872 0024

### AVICOM 94: фотография и музеи

Музейный комитет по аудиовизуальной технологии (AVICOM) Международного совета музеев (ИКОМ) должен был провести свой четвертый международный симпозиум с 20

по 23 сентября 1994 года в недавно открытом Доме истории Федеративной Республики Германии в Бонне. Среди основных тем встречи были рассмотрены следующие: фотография как предмет коллекционирования и исследования; музей фотографии; документирование и каталогизация фотографий (включая использование аудиовизуальных средств и средств обработки информации); новая фототехнология; фотография и право; фотография и музейное просвещение.

Более подробную информацию можно получить по адресу: AVICOM (Dr Michael Faber), c/o Rheinisches Freilichtmuseum Kommern, Auf dem Kahlenbusch, D-53894 Mechernich-Kommern (Germany)  
Tel: (49) 2443.5051  
Fax: (49) 2443.5572

#### **Европейский проект изучения музейной информации**

Европейский проект изучения информации о научно-технических выставках и эффективности музеев (EPISTEME) направлен на развитие методов сбора информации, ее документирования и обмена ею между музеями. Проект, касающийся главным образом музеев транспорта и средств связи, предоставляет информацию о структуре и принципах их организации, а также о проведении особых выставок и культурных мероприятий. В рамках его осуществления ведется сбор каталогов, видеозаписей, публикаций и других видов информации, иллюстрирующих систему организации и деятельность музеев; предполагается также разработка программ, направленных на повышение информированности общественности о достижениях науки и техники на местном уровне посредством знакомства

посетителей с крупнейшими музеями науки и техники Италии и других стран.

Более подробную информацию можно получить по адресу: Pasquale Petrucci, Provincia di Bologna, Settore Beni Culturali, Strada Maggiore 80, 40125 Bologna (Italy)

#### **Институт музеологической подготовки**

Признание того, что подготовка играет ключевую роль в переменах, оказывающих влияние на музеи, галереи и вообще на всю сферу деятельности, связанную с охраной наследия, способствовало созданию в 1989 году в Великобритании Института музеологической подготовки (MTI). В марте 1993 года институт организовал первую национальную конференцию, целиком посвященную вопросам подготовки, для директоров музеев и приравненных к ним учреждений культуры. К открытию конференции был выпущен буклет, предназначенный для широкого читателя, —

*Музеологическая подготовка сегодня — завтрашнему дню.* Институт организует также различные подготовительные курсы продолжительностью от одного дня (по теме «Продуктивность и эффективность проведения встреч в музеях и галереях») до трехдневных («Первая встреча — основной курс для служащих и охранников»).

Более подробную информацию можно получить по адресу: Museum Training Institute, Kershaw House, 55 Well Street, Bradford BD1 5PS (United Kingdom)  
Tel: (44.274) 391056

#### **Новые публикации**

*Museum Security and Protection. A Handbook for Cultural Heritage*



*Institutions.* Издание осуществлено Дэвидом Листоном для ИКОМ и Международного комитета по обеспечению безопасности музеев. Опубликовано ИКОМ совместно с Routledge, London and New York, 1993, 319 pp. (ISBN hardback 0-415-05457-5; ISBN paperback 0-415-07509-2.)

Проблема безопасности стоит перед каждым учреждением, связанным с сохранением культурного наследия, независимо от его величины, — музеями, галереями и даже памятниками, установленными в садах и парках, и местами археологических раскопок. Им необходима защита от воров и взломщиков, от пожаров и других бедствий, от возможного ущерба и разрушения. Не менее остро стоит проблема и безопасности посетителей. Это новое руководство охватывает все аспекты безопасности музеев; оно написано простым, понятным языком, и в нем обобщены материалы проверок и встреч с посетителями, проводившихся по вопросно-ответной системе. В нем установлены новые стандарты безопасности музеев, предложенные для учреждений культуры всего мира.

*Directory of Museum Professionals in Africa/Répertoire des professionnels de musées en Afrique.* Published by ICOM and WAMP (West African Museums Programme), 1993, 220 pp. (ISBN 92-9012-016-9) Distributed by ICOM, UNESCO, 1 rue Miollis, 75732 Paris Cedex 15 (France), or WAMP, 140 rue Mousse Diop, B. P. 357, Dakar (Senegal).

Это первое справочное издание, содержащее информацию о всей сети музейных профессионалов на Африканском континенте. В нем приведены имена и адреса более чем 850 специалистов, а также названия и координаты 300 музеев и других учреждений, классифицированных в соответствии с типом их деятельности.

*Guide SEAT des 7000 musées et collections en France.* Published by Cherche Midi Éditeur, 23 rue du Cherche-Midi, 75006 Paris (France), 1993, 528 pp. (ISBN 2-862-74-248-1.)

Этот путеводитель, плод многолетнего труда двух специалистов музейного дела, содержит обширную информацию о семи тысячах музеев и коллекций Франции — от самых известных до исключительно таинственных и загадочных. Иностранцы туристы будут рады найти в нем сведения о языках, на которых ведется обслуживание в каждом музее, об удобствах, специально созданных для посетителей-инвалидов, а также узнают из него о музеях для детей.

*Écrire sur les murs (Writing on the Wall).* Published by the Office de Coopération et d'Information Muséographiques, 36 rue Chabot-Charny, 21000 Dijon (France), 1993, 58 pp. (ISBN 2-11-087697-2.)

Это чувство хорошо знакомо многим посетителям музеев: вы хотите узнать, какой именно художник является автором произведения. Вы бродите по залу в поисках нужной этикетки и обнаруживаете, что все они размещаются в углу, откуда практически не видны, напечатаны слепым шрифтом и сгруппированы таким образом, что невозможно понять, какая этикетка к какой картине относится. Однако не все потеряно. Буклет *Écrire sur les murs*, первоначально изданный на английском языке в 1989 году Национальным морским музеем в Лондоне, теперь переведен на французский язык, что сделало его доступным для более широкой аудитории, располагающей отныне полезной и важной информацией о том, как следует решать проблему составления текстов для музейных экспозиций. В нем рассматриваются практически все вопросы, начиная от содержания этикеток, длины текста

и литературного стиля и кончая гарнитурой шрифтов и высотой повески этикеток, поэтому буклет представляет особый интерес для художников – оформителей экспозиций, стремящихся как можно лучше донести свой замысел до посетителей.

*Planning Science Museums for the New Europe. Proceedings of a Seminar held at the Národní Technické Muzeum, Prague.* Edited by James Bradburne and Ivo Janousek. Published by UNESCO Národní Technické Muzeum, 1993, 103 pp.

Что поможет музеям Восточной Европы справиться с новой для них ситуацией? Как им развиваться и модернизироваться? Как они должны строить свои отношения с западными музеями, чему они могут научиться у них и что им ни в коем случае не следует менять в своей практике? Эти и другие вопросы обсуждались на международной конференции в Праге в апреле 1992 года.

В данное издание вошли двенадцать докладов, сгруппированных по следующим темам: музеи науки и техники новой Европы; роль предмета и коллекции; достижение взаимопонимания: наука и интерактивность; наука, техника и культура: роль научных музеев.

*Conservation – Restoration. The Options.* Published by the Conservation Unit of the Museums and Galleries Commission, 16 Queen Anne's Gate, London SW1H 9AA (United Kingdom).

Владельцы произведений искусства и других предметов, имеющих культурную ценность и требующих очистки или реставрации, могут оказаться в растерянности перед выбором необходимой им услуги: обратиться им к консерватору или реставратору и чем отличаются эти профессии? Данная брошюра объемом восемь страниц дает ответы на эти и другие вопросы.

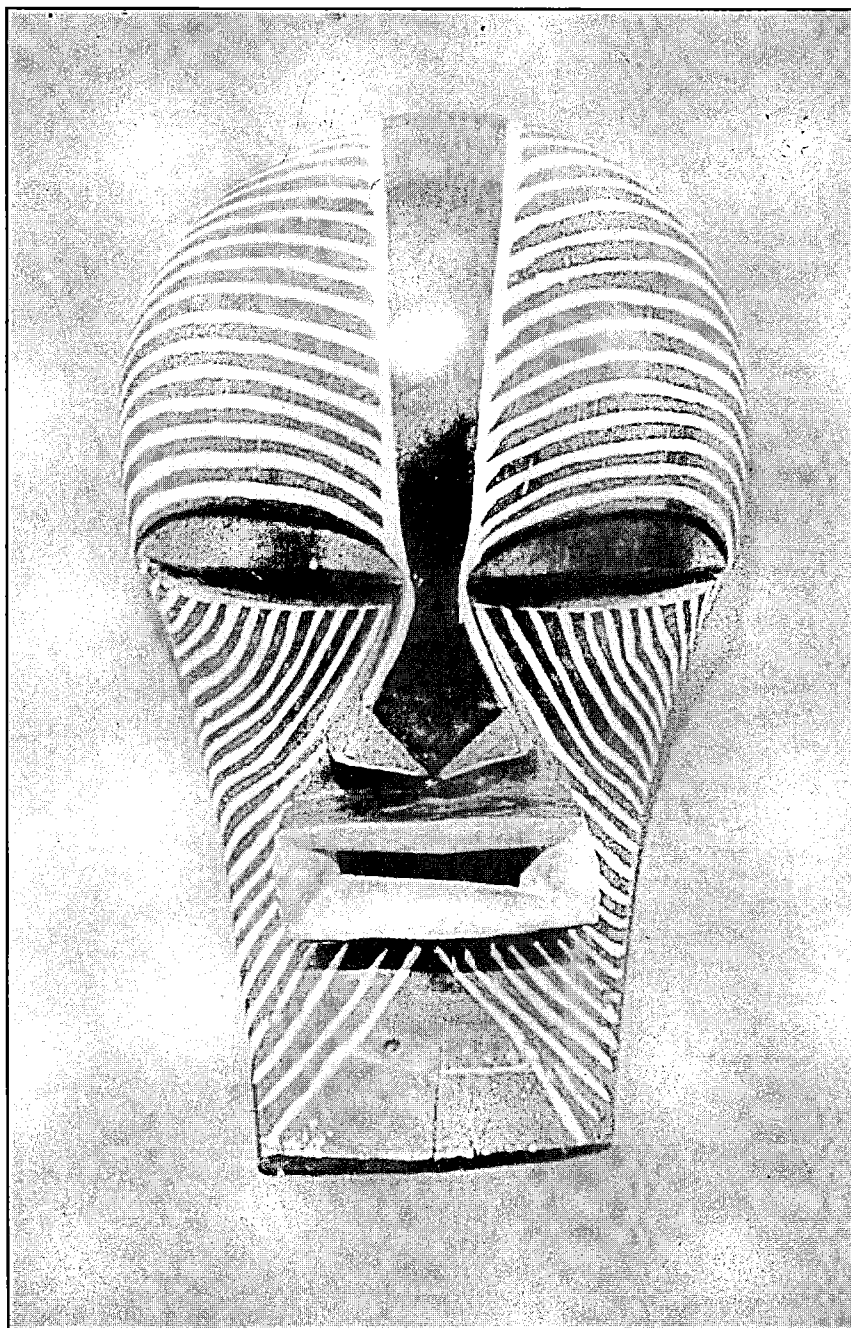
---

## Хроника ВФДМ

Всемирная федерация друзей музеев,  
Sierra Mojada 466,  
Lomas de Barrilaco,  
México, D.F. 11010

Президент Мексиканской федерации друзей музеев Хосе Пинтадо-Риверо был единогласно избран девятым президентом ВФДМ. На своей встрече, состоявшейся в Балтиморе (США) в октябре 1993 года, делегаты Совета ВФДМ из четырнадцати стран избрали также четырех вице-президентов –

по одному от каждого из континентов, где представлена ВФДМ: Анник Бурле (Франция), Лукресья Гарсиа-Ариас (Аргентина), Мэри Накин-Шарп (Соединенные Штаты) и Кэрол Сервенти (Австралия). Оскар Мэрло (Бельгия) избран казначеем, а Карла Босси-Комелли переизбрана генеральным секретарем. Следующий Международный конгресс Всемирной федерации друзей музеев состоится в Мексике в 1996 году.



## УКРАДЕНО

*Африканская деревянная резная маска Сон украшена белыми полосами на черном фоне и прямоугольным красным ртом. Ее высота – 30–35 сантиметров, ширина – 20–25 и глубина – 15–20 сантиметров. Маска была украдена в октябре 1991 года из музея в Намюре (Бельгия). (Reference R. 68.83.11023 Interpol Brussels)*

*Photo by courtesy of the ICPO-Interpol General Secretariat*

