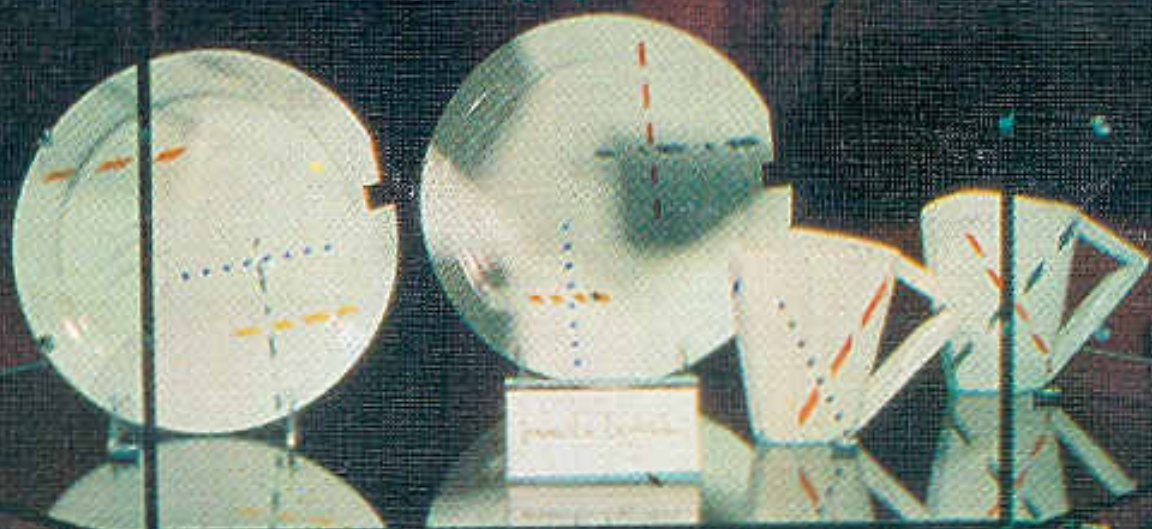


157

Ежеквартальный
журнал
ЮНЕСКО
1988

MUSEUM

ISSN 0255-0891

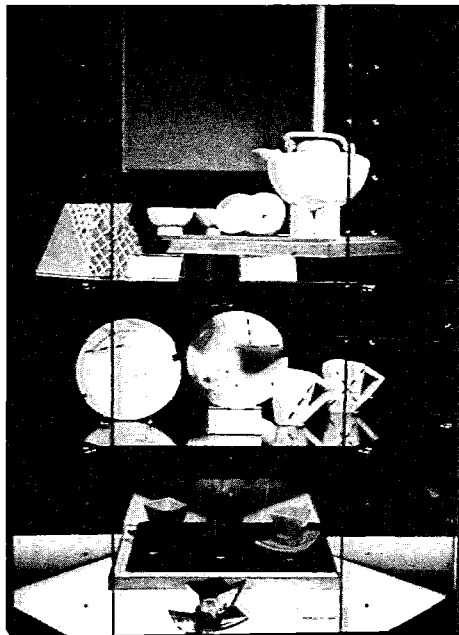


МУЗЕЙ И РЕМЕСЛА



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

№ 157, 1988



На первой странице обложки:
Чашка чая. Выставка-продажа на комиссионных началах современных ремесленных изделий США, предназначенных для приготовления чая и сервировки стола, — чайников, чашек и чайных ложек. Музейный магазин, Галерея Реник, Смитсоновский институт. Вашингтон, округ Колумбия, США, 1985 год.

На последней странице обложки:
Традиционная кухня южной Индии украшена приносящими удачу рисунками колам, сделанными рисовой пудрой. Такие рисунки обычно создаются по особым случаям, а более скромные — ежедневно после уборки кухни.

Редактор: Мари Жозе Тиль
Помощник редактора: Кристин Уилкинсон
Художественный редактор: Жорж Дюкре

консультативный комитет

Ом Пракаш Агравал, Индия
Иззат Дин Башауш, Тунис
Крейг Блэк, США

Фернанда де Камарго-и-Алмейда Моро,
Бразилия

Патрик Д. Кардон, генеральный секретарь
ИКОМ, ex-officio

Гаэль де Гишен, ИККРОМ
Альфа Умар Конаре, Мали
Жан-Пьер Моан, Франция
Луис Монреаль, Испания
Сун Гиль Пак, Южная Корея
Мишель Паран, ИКОМОС
Лисе Скьёрт, Дания
В. А. Сулов, СССР

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

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

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

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

Комиссия СССР по делам ЮНЕСКО/
Госкомиздат СССР/ЮНЕСКО

Редактор русского издания:
И. А. Пантыкина

© ЮНЕСКО 1988
© Перевод на русский язык
«Прогресс» 1988

Напечатано в СССР

К читателям

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

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

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

Музей и ремесла

Г. Ганслмайр	<i>Музеи и ремесла</i> 2
С. В. Обейесекере	<i>Популяризация ремесел. Опыт Лакпаханы</i> 10
Я. Ю. Пелтонен	<i>Музеи прикладного искусства в наши дни</i> 18
К. С. Боррус	<i>Организация торговли ремесленными изделиями в музеях</i> 22
С. П. Хьюилер	<i>Меценатство и ремесла: на пути к новой концепции отбора и показа экспонатов</i> 28

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ

С. Инглис	<i>Прикладные искусства и ремесла: остров или часть материка?</i> 34
П. Ила	<i>За развитие ремесел</i> 39

МУЗЕЙНЫЙ ОПЫТ И НОВЫЕ ПРОГРАММЫ

Э. Гевиннер	<i>Музей музыкальных инструментов в Маркнейкирхене</i> 43
Д. Джаин	<i>Музей ремесел в Дели</i> 48
Д. Тьягараджан	<i>Дакшиначитра: музей искусств и народных традиций Южной Индии</i> 52
Ли Хорн	<i>Этноархеология в музее: преемственность традиций</i> 57

ХРОНИКА ВФДМ

<i>Краткое сообщение</i> 62
<i>Музеи и деятельность друзей музеев</i> 62

Фотографии предоставили:

Первая страница обложки: © Smithsonian Institution; 1—12: S. V. Obeyesekere; 13, 16, 17: Rauno Träskelin, Museum of Applied Arts, Helsinki; 18—25: Smithsonian Institution; 26—32: © Stephen P. Huylar; 33: Beauchemin, Canadian Museum of Civilization; 34: Kedi, Canadian Museum of Civilization; 35: Claus, Canadian Museum of Civilization; 36, 37: Foster, Canadian Museum of Civilization; 38: Raynard, Canadian Museum of Civilization; 39: Garner, Canadian Museum of Civilization; 41, 46—49: ADN-Zentralbild; 42—45: Stephan; 50—61: Crafts Museum, New Delhi; 62—68: © Government Museum, Madras; 69, 70: The University Museum, University of Pennsylvania; 72: Felice Macera, MASCA, University Museum, University of Pennsylvania; 71, 73—75: Lee Horne.

Музеи и

Герберт Ганслмайр (Herbert Ganslmaier)

Родился в 1937 году. Изучал этнографию, египтологию и древнюю историю в Мюнхене и Базеле; степень доктора, 1965 год. В 1965—1968 годах читал лекции по этнографии в Мюнхенском университете. В 1969—1971 годах вел полевые исследования на юге Нигерии. В 1971—1975 годах хранитель отдела этнографии Юберзеумзеума в Бремене (ФРГ), а с 1975 года его директор. В 1974—1980 годах председатель Международного комитета музеев этнографии ИКОМ, в 1980—1986 годах председатель Консультативного комитета, а с 1986 года член Исполнительного совета ИКОМ.

При изучении данной темы необходимо остановиться на определении того и другого понятия. Что такое музей и что такое ремесла? На первый взгляд дать определение музея несложно: это место, где предметы (причем не только свидетельства ушедших эпох) собирают, хранят и — хотя бы часть их — экспонируют. Однако публика по-прежнему смотрит на музеи как на учреждения, связанные с прошлым, с пылью веков, и не осознает той роли, которую они играют в настоящее время в решении современных и предвидении будущих проблем. Часть данной статьи посвящена именно такому, более широкому определению музея¹.

Мне представляется также очень трудным дать определение ремесел или ремесленных изделий. Будучи директором музея этнографии и естественной истории и являясь специалистом в области африканской культурной антропологии, я сталкиваюсь с тем, что в музее приходится экспонировать как произведения искусства предметы, которые в Африке, в их традиционном контексте, никогда не считались таковыми. Там, где они были созданы, не существовало такого понятия: искусства, как в Европе и в отдельных районах Азии. А у нас их относят к произведениям искусства.

В настоящее время я занимаюсь изучением сельских ремесел Африки. Являются ли созданные местными мастерами изделия продукцией повседневного назначения или в применении к ним можно говорить о творчестве, относятся ли они к профессиональным или к художественным ремеслам? Правомерно ли включать сельские африканские ремесла в одну группу с художественными, бытующими в таком европейском городе, как Бремен, где находится Юберзеумзеум? В нашем музее ежегодно организуется выставка Ассоциации художественных

ремесел Бремена (Association of the Artistic Craftsmen of Bremen); на ней наряду с наиболее значительными образцами ремесел экспонируются произведения декоративного искусства. Но как найти ту грань, за которой кончается ремесло и начинается искусство?

Я не могу дать определения ремесел или провести разделительную линию между утилитарными предметами, изделиями художественных ремесел и произведениями искусства. В августе 1984 года в Университете Кандидо Мендес (Рио-де-Жанейро) под эгидой ЮНЕСКО состоялось совещание экспертов по теме *Сохранение и развитие ремесел в современном мире* ("Preservation and the Development of Crafts in the Contemporary World"). И если собравшиеся там специалисты вместе не сумели дать ответ на этот вопрос, то я тем более отложу его рассмотрение на будущее. Сделаю лишь последнее замечание. В ФРГ, например, существует очень узкое определение ремесел и ремесленных изделий. Чтобы стать ремесленником, здесь надо несколько лет учиться и сдать экзамен на звание мастера, а желающему заниматься каким-либо видом художественного ремесла требуется дополнительная подготовка в таких областях, как эстетика, форма и композиция. Поэтому в ФРГ проблема связана не с определением различий между ремесленником, изготавливающим изделия повседневного назначения, и мастером в области художественного ремесла, а с тем, где пролегает граница между последним и художником.

Поскольку на данной конференции речь идет главным образом о музеях и ремеслах развивающихся стран и так как ее тема — *Роль ремесел в процессе развития* ("The Role of Crafts in the Development Process"), то такие понятия, как *ремесла* и *ремесленник*, также бу-

ремесла

дут рассматриваться применительно к городским и сельским районам развивающихся стран. К промышленно развитым странам эти определения не всегда подойдут. Насколько я понимаю, задача Всемирного совета ремесел (ВСР) заключается в объединении всех ремесел и в организации совместной работы мастеров, но таким образом, чтобы исключить господство какой-либо одной группы над другой в идеологическом или финансовом плане.

Новая социально-политическая ориентация музеев — как в индустриальных, так и в развивающихся странах — вносит изменения в привычные представления о приоритетах в музейной деятельности. На первый план выдвигается экспозиция, по-новому рассматривается ее роль в формальном и неформальном образовании. Признается необходимость более полного использования возможностей экспозиции с помощью различных мероприятий образовательного и просветительного характера.

В настоящее время постепенно прекращаются споры о месте музеев в обществе и их значение больше не подвергается сомнению. Однако следует иметь в виду, что роль, которую они играют, зависит от социальной структуры страны, и в индустриальных странах она иная, чем в развивающихся, несмотря на общность, лежащую в основе организации и деятельности этих учреждений.

Одна из важнейших задач музеев развивающихся стран, осуществление которой помогает строительству государства, заключается в том, чтобы сохранять национальное культурное наследие и экспонировать его, подчеркивая, при всем разнообразии памятников, национальное единство. Это наследие — важный элемент утверждения культурной самобытности народа.

Если та или иная национальная культура не имеет своих письменных исторических источников, музеи выполняют функции архива, по крайней мере в отношении ее материальных свидетельств.

Таким образом, музеи стали своего рода банками данных, а хранящиеся в них материалы могут быть использованы для проведения различных исследований. Как таковые они будут приобретать все большее значение, особенно в отношении искусств и ремесел. В экспозициях и запасниках музеев хранится материальная документация о различных техниках и процессах производства; многие из них зачастую уже давно забыты и о них не существует никаких письменных свидетельств. Эти техники и процессы производства развивались в конкретное время, с конкретной целью, в конкретных географических, экономических, экологических и культурных условиях. Предметы, собранные в музеях, не только составляют часть материальной культуры народа — они помогают нации или этнической группе обрести свою самобытность. Кроме того, они являются неоценимым источником информации для всякого исследователя истории социального и культурного развития данного народа, а также играют важную роль при изучении соответствующих технологий.

Под выражением «соответствующие технологии» следует понимать не примитивные технологии, а те, которые более всего отвечают географическим, социальным, культурным, экологическим и экономическим условиям определенного района. Сейчас у нас нет возможности подробно останавливаться на этой проблеме, но один момент необходимо разъяснить. Мы вовсе не имеем в виду, что следует навязывать людям применение технологии, кающейся нам наиболее подходящей

1. Эта статья представляет собой стенограмму доклада, прочитанного на международной конференции по ремеслам Всемирного совета ремесел, состоявшейся в Джакарте в августе 1985 года. Характерные для устного выступления особенности оставлены без изменений.

для них. Известно, что именно так обстояло дело в колониальный период, подобные явления довольно часто наблюдаются еще и теперь при осуществлении так называемых программ помощи развитию. Однако выработать правильные решения и рекомендовать их к применению можно только при проведении совместных исследований равными партнерами, а следовательно, вопрос о целесообразности внедрения какой-либо техники должен обсуждаться с теми, кого он непосредственно касается. Какую же роль могли бы сыграть музеи в данной области?

Изучая материалы, хранящиеся в экспозициях и запасниках музеев, их сотрудники могли бы способствовать возрождению традиционных техник, а кроме того, оказывать помощь в совершенствовании некоторых технологий, как, например, было в Гималаях. Там применяют традиционную водяную мельницу с плоскими лопастями колеса. Ее видоизменили, используя в качестве образца распространенную в Румынии подобную водяную мельницу, имеющую лопасти ложкообразной формы. Они зачерпывают больше воды, и, следовательно, вода быстрее крутит колесо. Небольшие модели того и другого типа позволили объяснить крестьянам преимущества румынской мельницы. Необходимо отметить, что такие водяные мельницы применяются не только для ирригации и перемалывания пшеницы и риса, — они также снабжают энергией небольшие мастерские.

Лучший пример работы музеев в данной области — деятельность Национального совета музеев науки в Индии. Совет руководит не только крупными музеями, но и небольшими окружными центрами науки, создаваемыми в менее развитых районах страны, например в Пурулии (Западная Бенгалия). Здесь в окружном музее пытаются приспособить традиционную технику к потребностям местного населения: либо внедрить ее после соответствующего испытания в каком-либо из крупных музеев. Первая программа, осуществленная в округе Пурулия, оказалась столь успешной, что Индийская комиссия по планированию стала оказывать финансовую поддержку деятельности музея.

Почему именно музей должен заниматься популяризацией ремесел

Своеобразие музея заключается в том, что в нем хранятся оригиналы. Подлинность экспонатов производит впечатление на публику, и зачастую они

привлекают людей больше, чем книги, радио и телевидение. Экспонат сам по себе обладает притягательной силой, а кроме того, у музея есть возможность подчеркнуть его достоинства с помощью соответствующим образом построенной экспозиции, учитывающей особенности зрительного и интеллектуального восприятия памятников различными людьми. К тому же сотрудники музея, занимающиеся просветительной деятельностью, предпринимают немалые усилия для того, чтобы посетитель мог понять смысл показа данного экспоната. В музее есть не только экспозиционные залы, но и помещения, предназначенные для общения, — здесь посетитель может проявить свою активность, даже принять участие в осуществлении музеелогических программ, например помочь в разработке плана выставки и ее создании. Подобное учреждение не является музеем в традиционном смысле слова — это скорее культурный или общественный центр, который отличают две характерные для музея особенности: наличие трехмерных предметов и экспозиции.

Какую роль играли музеи до сих пор в развитии ремесел и что им предстоит сделать в данной области в будущем? Существует значительная разница между музеями ремесел или художественных ремесел в индустриальных странах и теми же учреждениями в развивающихся. Поскольку тема настоящей конференции Всемирного совета ремесел — *Роль ремесел в процессе развития*, речь пойдет главным образом о музеях развивающихся стран.

В Европе музеи были созданы с совершенно определенной целью — документирования и сохранения (спасения) техники и изделий, которым угрожала гибель. Однако такие музеи должны были также служить коллекциями образцов, необходимых для дальнейшего развития ремесел. Приведу пример Германии. В 1870 году торговая палата Бремена направила муниципальным властям письмо, содержащее жалобу на то, что изделия бременских ремесленников покупаются хуже, чем продукция, привозимая из других городов. Торговая палата предлагала создать учреждение, которое оказывало бы помощь бременским мастерам, давало им рекомендации и предоставляло образцы. В 1873 году был основан технический институт, а в 1884 — Музей прикладного искусства. В 1922 году последний слился с Фоке-Музеум, образовав существующий по сей день Бременский государственный музей истории искусства и культуры. Деятельность бывшего Му-

зея прикладного искусства носила в первую очередь образовательный характер. Его целью была подготовка ремесленников и совершенствование мастерства тех, кто хотел развить свои способности художника, формовщика и т. д. для работы в выбранной ими области ремесла или в промышленности. Именно в учебных целях прежде всего использовалась обширная коллекция предметов, которые мастера могли копировать. Одни экспонаты представляли интерес в целом, другие — своими деталями. Некоторые образцы служили источником вдохновения при создании новых изделий и элементов декора. Кроме того, коллекция должна была способствовать воспитанию у публики умения составить собственное мнение о предметах, основанное на знании стилей, законов эстетики и особенностей прикладного искусства, и содействовать развитию у людей художественного вкуса. В бюро образцов, созданном в музее, ремесленники могли знакомиться с исходными моделями и использовать их в своей работе. Наряду с наиболее значительными образцами в экспозицию включались изделия стажеров и учеников.

В силу тех же причин, что и в Бремене, был создан Музей прикладного искусства во Франкфурте-на-Майне. Тот факт, что уникальные изделия ремесленников стали уступать место продукции промышленного производства (с чем неизбежно связано ухудшение качества), заставил сделать вывод о необходимости содействовать спасению и дальнейшему развитию искусств и ремесел. Так в 1877 году возник музей и подчиненный ему технический колледж. Коллекции прототипов собирали во многих других местах, например в Креффелде, где в 1880 году было положено начало собранию подобного рода в рамках колледжа ткачества (впоследствии он стал текстильным музеем), или в Пфорцхайме, где в конце XIX века основано учреждение под названием *Исторические образцы декора промышленных изделий Пфорцхайма*.

Все эти учреждения: музеи прикладного искусства, окружные и муниципальные музеи истории искусства и культуры, музеи местной истории и культуры — и сейчас продолжают собирать свидетельства прошлого, знакомящие с историей и культурой ушедших эпох, а также показывающие процесс художественного развития и тот контекст, в котором он совершался. Однако свидетельства прошлого не только позволяют расширить кругозор посетителя — их продолжают использовать для обучения ремеслен-

ников, как это делается, например, в текстильном музее, где образовательная деятельность является одним из главных направлений работы.

В настоящее время считается само собой разумеющимся, что в музеях экспонируются и современные ремесленные изделия независимо от того, являются ли они продукцией повседневного назначения, авторскими работами или произведениями художественных ремесел. Музеи стремятся не только демонстрировать новейшие достижения искусства и ремесел, но и привлекать внимание публики к работам отдельных мастеров — ведь если посетители приобретут их, это принесет пользу самому художнику и его творчеству и будет способствовать сохранению искусств и ремесел. Оказать поддержку развитию прикладного искусства и ремесел помогут и различные мероприятия, связанные с выставками, например проводимые в музее художниками практические занятия и лекции или обсуждения выставок, позволяющие лучше познакомить посетителей с мастерами и их творчеством. Идеальным решением было бы создание в музее ателье для художников. Такая форма просветительской деятельности, как демонстрация и объяснение некоторых техник, также способствует повышению интереса посетителей к искусству и ремеслам и учит их умению определять качество произведения. Однако существует опасность перерождения подобных мероприятий в своего рода романтическое любительство, «лишенное индивидуальности и тонкости восприятия»². Помешать этому может только деятельность опытных сотрудников музея, получивших хорошую подготовку.

Широкие возможности для торговли ремесленными изделиями открывают специальные выставки-продажи наподобие тех, которые ежегодно устраивают перед рождественскими праздниками в Музее прикладного искусства в Гамбурге, а также в магазинах при музеях. Однако такая деятельность вызывает определенные сомнения. Безусловно, выставки-продажи подогревают интерес посетителей, но многие считают, что подлинная задача музеев состоит в показе процесса развития искусства и ремесел, а не в том, чтобы оказывать влияние на вкусы посетителей. Эта позиция вряд ли справедлива, если учесть значение по-настоящему хороших экспозиций для формирования общественного мнения. Музею следует быть чем-то вроде катализатора в отношениях между ремесленниками и художниками, с одной стороны, и публикой — с другой. Он

мог бы стать своего рода меценатом, поощряя деятельность ремесленников и художников путем заказов или закупок их произведений, а также помогая устанавливать контакты между ними и публикой. Местные музеи, особенно если они расположены в тех районах, где мало ремесленников или художников, могут активно содействовать развитию ремесел. Под силу музеям и еще одна задача. Поскольку ремесленники находятся в особых социальных и экономических условиях, музеи могли бы организовывать специальные выставки, знакомящие публику с их положением, с тем, как меняется роль ремесленников в обществе.

После изложения позитивных моментов в отношениях между музеями и ремесленниками я хотел бы остановиться на вопросе, который уже не раз был предметом дискуссий. Чтобы привлечь внимание публики к отдельным экспонатам, музеи отводят для них наиболее выгодные места, но вместе с тем делают их «неприкосновенными», поскольку памятники выставляют в витринах, при тщательно продуманном освещении, наиболее, как полагают музейные сотрудники, для них подходящем. Ремесленные изделия (причем не только предметы утилитарного характера) имеют практическое назначение, а такие экспозиции не дают возможности составить представление об этом. Изделия демонстрируются в отрыве от их функций, просто как предметы, своего рода «искусство для искусства», и подобная ошибка совершается не только в музеях этнографии, но и во многих европейских художественных музеях.

Прежде чем переходить к роли музеев в развивающихся странах, коротко остановлюсь на проблемах тех этнографических музеев промышленно развитых стран, которые специализируются на ремеслах Африки, а также некоторых районов Азии и Латинской Америки. Одна из задач этих учреждений — борьба с предубеждениями против других культур и их создателей. Следовательно, они должны представлять ремесленные изделия разных стран таким образом, чтобы донести до посетителей ценность экспонатов, их эстетические достоинства, социальное и экономическое значение. Этнографические музеи, посвященные ремеслам, могут также воспитывать художественный вкус, влиять на интересы публики. Гамбургский музей этнографии организовал как-то выставку испанских гончарных изделий. Большое внимание в экспозиции было уделено тем центрам, где и сегодня испанские гончары, работая традиционными методами, создают высококачествен-

2. Jacques Anquetil, "CREA Report", No. 17, Paris, Unesco.

3. Ibid.

ные образцы керамики. После выставки в них было отмечено увеличение притока туристов:

Музеи ремесел в индустриальных странах обычно играют ту же роль, что и в развивающихся. Однако следует иметь в виду, что в последних они никогда не достигают такого уровня специализации, который характерен для музеев промышленно развитых государств. В развивающихся странах музейные экспозиции различного профиля (то есть практически различные музеи) собраны под одной крышей. Исключение составляют национальные музеи, где экспонируются художественные либо этнографические коллекции, дополненные, как правило, разделом естественной истории.

Поскольку в развивающихся странах ремесла имеют особое значение и, кроме того, существуют специфические проблемы, связанные с их сохранением и развитием, перед музеями этих стран стоят свои задачи.

Рассматривая точку зрения на роль музеев Жака Анкетилля³, можно легко заметить, что он придерживается традиционного взгляда. По его мнению, специфика музеев ремесел заключается лишь в том, что они должны способствовать росту интереса посетителей и содействовать развитию ремесел, главным образом путем организации выставок и закупок ремесленных изделий.

Однако сохранение и развитие ремесел имеет два аспекта: во-первых, необходимо сохранять ремесленные изделия, а во-вторых — улучшать условия жизни ремесленников и художников или даже создавать такие условия, которые бы позволили им выжить. Следовательно, речь идет об интегрированном развитии — одновременно культурном, экономическом и социальном. Теперь уже не является предметом дискуссии то положение, что ремесла и ремесленные изделия (будь то продукция повседневного назначения, авторские работы или произведения художественных ремесел) — это выражение культурной самобытности отдельных этнических групп или народов. С одной стороны, в них воплощаются художественные ценности прошлого, а с другой — особенности творческого дарования их создателей. Противопоставление ремесленных изделий промышленной продукции чревато чрезмерной поэтизацией ремесел, оно часто является выражением неудовлетворенности существующим в мире положением и ностальгии по «добрым старым временам» или же признаком неспособности к решению современных проблем. Такой уход в прошлое, не ведущий к созданию чего-

то нового, реакционен и консервативен. Анкетиль считает, что именно здесь коренится одна из причин упадка ремесел. Результатом является сохранение предметов, лишенных значения и функции; жизненность, творческое начало и самобытность утрачиваются.

Подобный процесс приводит к появлению «искусства для туристов». Его обычно противопоставляют традиционному искусству, которое включает и ремесла. Произведения традиционного искусства выполняют по отношению к обществу определенную функцию, при этом большое значение имеет эстетическая сторона предмета. Если вследствие внутренней эволюции или под влиянием внешних факторов назначение предмета изменяется, его перестают изготавливать, за исключением тех случаев, когда он приобретает новую функцию. Но если существует спрос со стороны собирателей, музеев или туристов, изделие продолжают производить, но уже как источник дохода. Оно подвергается изменениям в соответствии со вкусами покупателей, иногда даже изобретаются новые образцы, как было, например, с резными изображениями камба в Кении и оранг асли в Малайзии.

В выражении «искусство для туристов» заложен отрицательный смысл. Очень часто оно рассматривается как «вырожденческое искусство», особенно когда становится близким к китчу. Деревни, входящие в туристические маршруты, зачастую производят впечатление зоопарка, в котором содержатся ремесленники. Но так как производство изделий, пользующихся спросом у туристов, во многих случаях является для людей единственным источником дохода, их нельзя порицать за это. Кстати, известно немало случаев, когда ремесла возродились благодаря туризму, так было, например, в Западном Самоа, Испании, Мексике и Тунисе. Пренебрежение — не единственно возможное и не самое правильное отношение к «искусству для туристов». Поскольку повсюду в мире оно является важным источником дохода, следует принять в отношении него определенные разумные меры. С одной стороны, необходимо улучшить качество изделий, с тем чтобы они соответствовали стандартам и в то же время отвечали вкусам покупателей — иначе их не удастся продать. С другой стороны, можно влиять на вкусы туристов, руководить ими. Социальные и культурные факторы также свидетельствуют в пользу сохранения и развития ремесел. Ведь, как было сказано, на карту поставлены человеческие судьбы. Необходимость содействовать развитию ремесел и ремеслен-

ного производства определяется не только социальными и экономическими выгодами для художников и ремесленников, но и оказываемым при этом экономическим воздействием на развитие какого-либо района или страны.

На международном рынке постоянно растет спрос на ремесленные изделия. Стоимость продукции, проданной в 1984 году, оценивается в 2,6 миллиарда долларов США; экспорт ремесленных изделий из одних только стран АСЕАН ежегодно составляет сто миллионов долларов, что позволило каждой из них создать миллион новых рабочих мест. Таким образом, ремесла и ремесленное производство стали важным экономическим фактором, имеющим к тому же и преимущество: они требуют много рабочих рук и мало капиталовложений. Согласно подсчетам, в развивающихся странах занято в этом секторе 15—20% трудоспособного населения, а 30—50% доходов сельского населения поступает за счет продажи ремесленных изделий. Приведенные цифры являются приблизительными, поскольку большая часть ремесленного производства относится к неофициальному сектору экономики и, следовательно, не находит отражения в официальной статистике. К тому же, чтобы не платить налоги, ремесленники иногда держат свою деятельность в секрете, так что она не может быть включена в какой-нибудь статистический отчет.

После провала в индустриальных странах таких стратегий развития, как односторонняя индустриализация или теория «просачивания благ сверху вниз», были рассмотрены другие направления, в частности в области мелкого ремесленного производства и в неофициальном секторе производства (что зачастую одно и то же). Цель заключалась в том, чтобы удовлетворить спрос и в то же время создать рабочие места для ремесленников и обеспечить им источник дохода. (Однако сейчас всячески подчеркивается, что это невозможно осуществить, если ремесленники не объединятся, не будут полны решимости помочь самим себе и не проявят способности к самовыражению.) Экономический рост как следствие индустриализации не является больше первоочередной заботой.

Таким образом, содействие ремеслам и ремесленному производству может сыграть важную роль в экономическом развитии страны. Ремесленное производство не только позволяет получать валюту путем экспорта изделий или экономить ее, поставив вместо некоторых импортных товаров местную продукцию,— благодаря раз-

витию ремесел удается создавать новые рабочие места, что в свою очередь способствует улучшению экономического и социального положения в стране.

Существует целый ряд мер, которые предлагается принять в целях развития ремесел и ремесленного производства, таких, например, как обучение ремесленников (сюда входит предоставление широкой информации о различных техниках и возможностях их развития), оказание им помощи в творческой деятельности, повышении качества продукции или в вопросах маркетинга и в создании соответствующей организационной инфраструктуры. Я хотел бы подчеркнуть, что все предложения, касающиеся развития ремесел и ремесленного производства, должны рассматриваться с учетом условий социокультурного, экономического и экологического характера.

Не имея возможности подробно останавливаться на мерах по содействию ремеслам, я все же хотел бы выделить некоторые аспекты, которые могли бы представить интерес для музеев.

Если рассматривать культурный сектор в целом, то следует отметить, что именно музеи собирают, хранят и экспонируют культурные ценности. Музей позволяет получить представление как о культурных традициях, так и об их развитии. Оба этих аспекта являются определяющими факторами в установлении культурной самобытности народа. Особое место отводится ремеслам, и не только потому, что они составляют часть культурного наследия, но также в силу их большого значения для современной культуры, так как, сохраняя подлинность и оригинальность, они противостоят технизации мира, все больше и больше отрывающегося от своих корней. Рассказывая о ремеслах Юго-Восточной Азии, Анкетиль следующим образом определяет их роль в процессе установления культурной самобытности народов: «Развитие ремесел позволило им вновь найти самих себя, обрести собственные культурные и моральные ценности, уверенность в себе и достоинство, коротко говоря, самобытность».

Музеи обычно предоставляют информацию о социокультурной, экономической и экологической среде бытования ремесел и ремесленников, если только экспозиция не ориентируется лишь на рассказ о самих предметах. Музеи объясняют, при каких условиях были созданы и существовали те или иные предметы, а также помогают понять, что культура не статична и подвергается постоянным изменениям. Получая такую информа-

цию, посетитель начинает смотреть на ремесленные изделия как на нечто существующее сегодня, а не принадлежащее прошлому, и размышлять о путях и методах сохранения ремесел или их приспособления к изменяющейся жизни.

Одной из причин упадка ремесел и ремесленного производства считают как неуважение к ручному труду и отсутствие понимания того, что в изделиях ремесленников заключены человеческие и духовные ценности, так и неумение оценивать художественные изделия. Это относится и к индустриальным, и к развивающимся странам. Отсюда необходимость активизировать просветительную деятельность, с тем чтобы способствовать более глубокому пониманию прикладного искусства. Подобную работу могут выполнять музеи, ведь они играют важную роль в формальном и неформальном образовании.

В дополнение к такому рода деятельности музеи развивающихся стран могут — подобно музеям индустриальных стран — предпринимать усилия для повышения общественного престижа ремесленников, подчеркивая их роль в культурной жизни и в сохранении культурных ценностей, а также в экономическом развитии района или страны. Наконец, я хотел бы в этой связи вновь обратиться к теме, которой уже касался раньше: музеи как центры коммуникации. В своей работе Анкетиль упоминает средиземноморский центр творческих ремесел, созданный под эгидой французского правительства. Он следующим образом определяет стоящие перед центром задачи: «Его основная цель — вывести творческие ремесла из изоляции и постараться стать центром информации, обменов, творчества, размышлений, координации, исследований, экспериментов, обучения и распространения знаний. Кроме того, он должен быть местом встреч междисциплинарного и межкультурного характера, где уважается и ценится культурная и профессиональная самобытность всех и каждого».

Учитывая, какие задачи музеи недавно поставили перед собой, можно сказать, что они способны успешно выполнять функции такого центра. Если музеям не удастся это сделать, они упустят возможность выполнить свою миссию. Необходимо, однако, отметить, что многие из них, например региональные и экомузеи, откликнулись на призыв стать центрами ремесел.

Музеи располагают возможностями содействовать развитию ремесел и ремесленного производства, так как подобная деятельность соответствует их

функции как учреждений культуры. Но музеи могут оказать помощь ремеслам, взяв на себя еще одну обязанность. Чтобы добиться соответствия ремесленных изделий определенным стандартам, необходимо иметь полную опись ремесел, содержащую также сведения о социальной, культурной, экономической и экологической среде бытования предметов. Особо важной считается информация о роли женщин-ремесленников.

В 1985 году в Ломе (Того) под эгидой Международного африканского института состоялся семинар, посвященный роли региональных музеев в Западной Африке. Выступивший на нем профессор Аданде из Бенина говорил о необходимости создания национального банка данных, который затем можно было бы использовать для организации регионального банка данных. В Мали Национальный музей принимает самое активное участие в подготовке программы инвентаризации всех предметов материальной культуры в стране. Если будут изысканы необходимые средства для ее осуществления, она послужит образцом при разработке и проведении в жизнь подобных программ и в других частях мира. Анкетиль считает, что такой банк данных о ремеслах должен постоянно расширяться: «Этот банк данных мог бы постепенно создавать свои фонды и в конце концов охватить всю культурную продукцию, включая фильмы, театральные пьесы, произведения живописи, скульптуры и литературы, записи музыкальных произведений и видеозаписи». Мечта Анкетили, возможно, станет реальностью благодаря малийской программе. Подобные банки данных, широко охватывающие различные стороны культуры, позволят изучить условия окружающей среды каждого региона, прежде чем предложить меры по развитию местных ремесел и ремесленного производства.

Музеи могут играть важную роль не только в сборе информации, но и в проведении исследовательской работы, популяризации традиционных техник и форм и их возрождении. Музеи могут также активно участвовать в прикладных исследованиях, в усовершенствовании и приспособлении технологий, как это было с гималайскими водяными мельницами. Однако музеи должны быть не только исследовательскими центрами, но и иметь мастерские, где их сотрудники вместе с ремесленниками могли бы открывать тайны соответствующих техник, а люди — учиться их использовать. Примером такой организации является Национальный совет музеев науки Индии с его современными научными центра-

ми, с одной стороны, и окружающими научными центрами в наименее развитых районах — с другой.

Более соответствует традиционной роли музеев их участие в маркетинге ремесленной продукции. Их главная задача состоит здесь в том, чтобы широко рекламировать экспонаты и устанавливать стандарты качества, организуя выставки в странах происхождения и за рубежом.

Если согласиться с тем, что музеи должны взять на себя перечисленные выше функции, связанные с содействием развитию ремесел и их сохранению, то что следовало бы предпринять в практическом плане?

В первую очередь необходимо, чтобы как музеи, так и учреждения, которые объединяют и представляют ремесленников, полностью осознали стоящие перед ними задачи и выяснили, какие возможности имеются в их распоряжении. Говоря конкретно, Международному совету музеев (ИКОМ) следовало бы рассмотреть соответствующие рекомендации ЮНЕСКО или Всемирного совета ремесел (ВСР) и рекомендовать своим членам и особенно некоторым из своих международных комитетов проявлять активность в данной области. Это прежде всего касается Международного комитета музеев этнографии, Международного комитета музеев прикладного искусства, Международного комитета региональных музеев и создающегося в настоящее время Международного комитета экомузеев⁴. Их рабочие группы могут в тесном сотрудничестве со Всемирным советом ремесел и национальными и региональными объединениями ремесленников выполнять практические задачи: например, осуществлять экспериментальные программы, связанные с магазинами при музеях, мастерскими, совершенствованием подготовки ремесленников или созданием передвижных выставок — от простых комплектов для школ до крупных художественных экспозиций.

Кроме того, как было сказано выше, необходимо, чтобы музеи приняли участие в создании описей ремесел или банков данных, которые могли бы стать основой для дальнейшего развития ремесел и ремесленного производства. В развивающихся странах музеи — особенно региональные и местные — призваны играть активную роль в сохранении и развитии ремесел. На настоящей конференции, посвященной роли этих музеев, тема ремесел должна стать предметом безотлагательного и активного обсуждения⁵.

4. Первоначально эта организация носила название «Международное движение за новую музеелогию» (MINOM). Теперь она является ассоциированным членом ИКОМ.

5. ИКОМ мог бы оказать помощь в установлении необходимых контактов. Для организации эффективного сотрудничества требуется также, чтобы правительственные учреждения, в чьем ведении находятся музеи и ремесла, полнее осознали их потребности и оказали им необходимую поддержку. Покойная Грейс Морли, сыгравшая важную роль в развитии музейного дела в Азии, подчеркивала на проходившей в Индии конференции *Музеи и сельские общины*, что совместная программа Национального музея Таиланда и Департамента образования взрослых, ставящая целью помощь крестьянам, живущим в окрестностях Лопбури, потерпела неудачу потому, что им не оказывали содействие непосредственные исполнители Программы по борьбе с неграмотностью взрослых, не поддерживавшие принцип визуальной коммуникации. Для того чтобы заложить основы новой деятельности, надо установить сотрудничество не только между Международным советом музеев, Всемирным советом ремесел, отделами культурного развития и художественного творчества ЮНЕСКО, но и привлечь к нему федерацию развития художественной промышленности (FEDEAU). Данная конференция может предложить в связи с этим соответствующие рекомендации и создать институциональную основу для сотрудничества со стороны Всемирного совета ремесел, например в форме рабочей группы.

Выдержка из Джакартской декларации

Международная конференция ремесел,
организованная Всемирным советом ремесел,
август 1985 года, Джакарта

Комиссия V признает, что музеи должны быть притягательными, привлекательными и живыми, демонстрировать экспонаты в соответствующем социальном контексте, знакомить с культурным наследием и традициями в области культуры, показывая прошлое, настоящее и перспективы на будущее. Являясь источником информации, музей должен принимать активное участие в жизни общества, быть открытым для всех его членов. Он должен содействовать развитию ремесел и деятельности ремесленников, предоставлять возможности для организации выставок местных изделий и обмена выставками, для демонстрации работы мастеров, проведения семинаров, продажи продукции, обучения ремесленников и просвещения публики.

Забота о развитии ремесел и благосостоянии ремесленников должна рассматриваться организациями, занимающимися ремеслами, в качестве первоочередной задачи.

Рекомендации

1. Музеи должны играть более важную роль в процессе развития.
2. Всемирный совет ремесел обращается к музеям с просьбой уделять больше внимания жителям отдаленных районов, с тем чтобы они тоже могли пользоваться возможностями, предоставляемыми музеями населению городов.
3. Не следует упускать из виду, что в сохранении культурного наследия очень важную роль играет принцип преемственности. Все музеи ремесел (как развивающихся, так и индустриальных стран), обладающие главным образом историческими коллекциями, должны наладить связи с современным ремесленным производством и показывать его образцы в контексте современной жизни. Необходимо, чтобы сотрудники музеев получали соответствующую подготовку и могли сделать музеи более живыми и притягательными. В музеях можно создавать магазины для продажи лучших современных ремесленных изделий.
4. Все музеи, и в первую очередь в развивающихся странах, должны издавать иллюстрированные каталоги; они необходимы для научных исследований и могут быть использованы ремесленниками в качестве образцов.
5. Всемирный совет ремесел обращается к лицам, ответственным за программы развития, с просьбой выделять определенный процент своих средств для сохранения ремесел и улучшения условий жизни ремесленников.
6. При разработке планов развития городов следует учитывать размещение музеев и традиционной ремесленной индустрии, расположенных в городском или сельском, историческом или традиционном окружении.
7. Всемирный совет ремесел рекомендует национальным учреждениям, отвечающим за ремесла, обеспечить содействие соответствующих музеев развитию ремесленного производства. Сюда может войти и подготовка музейного персонала к деятельности по развитию ремесел.
8. Организации ремесленников должны считать своей первоочередной задачей заботу о благосостоянии ремесленников.

Резолюции

- a) Решено создать совместную рабочую группу ВСР и ИКОМ, с тем чтобы содействовать сотрудничеству между музеями и ремесленниками.
- b) Решено, что ВСР будет выполнять роль центра информации по следующим вопросам:
 - (1) музейные программы, связанные с ремеслами;
 - (2) возможные источники финансирования;
 - (3) возможности обучения ремесленников;
 - (4) помощь технического характера и консультанты.

Популяризация ремесел.

Опыт Лакпаханы

Сивагами Верина Обейесекере
(Sivagamie Verina Obeyesekere)

Родилась в 1929 году в Шри-Ланке. Одна из основателей Партии свободы Шри-Ланки, созданной в 1952 году. В 1961 году председатель консультативного совета мелкосерийного производства. В 1962 году делегат Международной конференции кооперативов в Дели. В 1963 году председатель Комитета по гостиничному хозяйству при Совете по развитию туризма. В качестве председателя консультативного совета национального центра надомного производства участвовала в 1964 году в создании Лаксалы — центра по распространению ремесленных изделий. В 1965 году депутат парламента от Миригамы. В 1968 году первая женщина — спикер нижней палаты парламента; повторно выбрана депутатом от Миригамы. В 1970 году заместитель министра здравоохранения. В 1972 году занималась организацией и осуществлением национальной программы оздоровления семьи. Участвовала в создании Лакпаханы, частного центра по развитию ремесел, а в 1973 году назначена его директором. В 1975 году министр здравоохранения. В 1977 году вице-президент ассамблеи ВОЗ, Женева, Швейцария. В 1978—1980 годах консультант комиссии ООН по изучению нужд населения Шри-Ланки. С 1979 года делегат многочисленных конференций Всемирного совета ремесел в Японии, Австралии, Индонезии, Индии и т. д. Член различных объединений, в частности связанных со здравоохранением. Председатель национального объединения ремесленников и мастеров прикладного искусства, принимает участие в работе многих других общественных организаций.

В энциклопедическом словаре Вебстера (издание 1973 года) дается следующее определение музея: «Здание или территория, где выставлены предметы, представляющие интерес и имеющие отношение к литературе, искусству, науке, истории или природе». Герберт Ганслмайр¹ говорит: «На первый взгляд дать определение музея несложно: это место, где предметы (причем не только свидетельства ушедших эпох) собирают, хранят и — хотя бы часть их — экспонируют. Однако публика по-прежнему смотрит на музеи как на учреждения, связанные с прошлым, с пылью веков, и не осознает той роли, которую они играют в настоящее время в решении современных и предвидении будущих проблем».

В большинстве стран Запада музеи, как правило, расположены в специально для них предназначенных зданиях. Музеи сегодня — это специализированные учреждения, которые связаны с социально-экономической, технической, философской и художественной сферами деятельности каждого народа.

В одном национальном музее, каким бы многопрофильным он ни был, нельзя показать все стороны человеческой деятельности. Только в специализированном учреждении можно надлежащим образом комплектовать памятники, относящиеся к таким областям, как археология, этнография, антропология, искусство и ремесла, поскольку каждая из них требует своего подхода.

По разным причинам во многих странах назрела необходимость в музеях ремесел: в Непале — в связи с социальными переменами, ведущими к быстрей урбанизации страны и как следствие спаду творчества; в Мексике — из-за того, что существованию традиционного ремесла угрожает производство дешевых сувениров для туристов.

В 1977 году в Шри-Ланке проходил региональный симпозиум, посвященный роли музеев развивающихся стран Азии в сохранении и укреплении традиционных сельских и племенных культур; большой интерес вызвали многочисленные сообщения о деятельности азиатских музеев в этом направлении. Грейс Морли отметила в своем докладе успехи, достигнутые делийским Музеем ремесел, где недавно была создана новая экспозиция — *Деревня*. Представленные там превосходные образцы старинных ремесленных изделий доставляют большое удовольствие посетителям, для которых экспозиция имеет и познавательное значение. Кроме того, они, несомненно, стимулируют дальнейшие творческие поиски дизайнеров и ремесленников.

В Шри-Ланке, где наблюдается постепенное развитие науки и техники, происходит процесс урбанизации и индустриализации и предпринимаются попытки изменить жизненный уклад сельского населения, традиционные ремесла оказываются под угрозой. И все же благодаря сравнительно высокому уровню грамотности населения страна служит примером развития ремесленного производства на основе совершенствования технологии и улучшения условий труда мастеров.

Народное искусство и ремесла составляют часть культурного наследия страны и придают ему своеобразие и неповторимость. В них находит отражение образ жизни народа, материальную и духовную культуру которого необходимо сохранить для потомков. Именно в этом и состоит главная функция музея ремесел.

Однако музей, и тем более музей ремесел, не должен, как это часто бывает, представлять собой лишь хранилище древностей, куда время от времени приходят ученые, туристы, школьники и просто случайные посетители.

1. См. статью Г. Ганслмайра в этом номере на с. 2.

2. Mohamed Aziz Lahbabi, "The Museum and the Protection of the Cultural Heritage of the Maghreb", "Museum", Vol. XXVIII, No. 3, 1976, p. 145.

В музее ремесел следует строить экспозицию таким образом, чтобы предметы привлекали внимание не только знатоков, но и тех, кто хотел бы приобрести их для повседневного пользования, купить что-то одновременно приятное и полезное или просто иметь у себя одно из изделий, подобных выставленным в музее.

Такое учреждение не должно ограничиваться сбором и описанием предметов материальной культуры и ремесленных изделий, относящихся к одной области. Музей может стать живым отражением многовековой истории народа. Свидетельства прошлого и современные образцы дадут представление о его мечтах, надеждах, бедах и чаяниях. Задача музея ремесел заключается в том, чтобы наглядно и с научных позиций показать развитие национальной культуры. Музей — это хранилище информации, призванной спасти национальную культуру от забвения и сохранить ее во всей подлинности, без искажений, которые иногда допускают другие средства массовой информации, например кино и печать, — ведь в музее экспонат говорит сам за себя.

«Культуру можно определить как совокупность достижений человека в области науки, техники, искусства, с помощью которых он подчиняет себе природу, изменяя и используя ее в своих целях. Поэтому изобретение лемеха, сыгравшее в развитии человечества более важную роль, чем сооружение пирамид, составляет часть культурного наследия человечества. Человеческая культура едина, в национальной же культуре находит отражение связь человека с данной окружающей природной средой. Национальная культура — свидетельство того, что наследие предков живет в нас и пронизывает нашу повседневную жизнь. И именно музею надлежит быть живой памятью народа для народа.

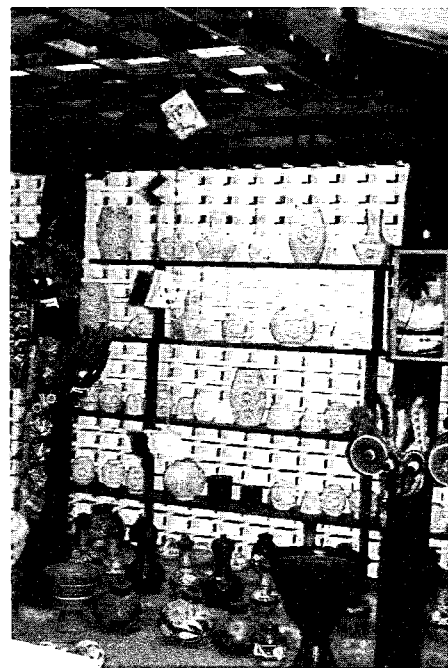
Итак, в музее должны находиться не только картины, скульптуры, оружие и украшения, но и все то, что связывает человека с родной землей и предками»².

Существует много видов ремесел. Руки человека открывают нам красоту материала, который он умеет обрабатывать различными способами: обтачивать, ткать, лепить... Материалом может служить металл (золото, серебро, медь и т. п.), дерево, глина, нити, ткань, бумага, тростник, камыш, травы, кожа, перья, слоновая кость, раковины, рога и многое другое. В музее ремесел должны демонстрироваться изделия из разных материалов, и экспонировать их следует таким образом, чтобы посетитель смог составить представление о различных ремеслах, проследить за их

эволюцией на протяжении веков и увидеть в них наследие народа. Помочь людям понять и оценить эту область культуры — значит способствовать ее развитию.

Искушенный посетитель должен получить в музее ремесел возможность познакомиться с различными способами обработки материалов — от самых простых до наиболее сложных, — применявшимися в ту или иную эпоху в определенной стране и характерными для данной культуры или традиции. Так, расположив в определенном порядке образцы керамики, свидетельствующие о развитии гончарного дела, всевозможные медные изделия, множество разнообразных по форме, окраске и назначению масок, мы расскажем о технике обработки этих предметов, которую и в наши дни можно использовать для производства товаров, пользующихся спросом. В Шри-Ланке веками развивалось гончарное ремесло. Предметы, созданные местными мастерами в прошлом, поражают изысканной красотой. Вдохновляясь старыми образцами и ориентируясь на современные вкусы, сегодняшние ремесленники работают в технике глазурованной керамики, и их великолепные изделия можно сравнить с лучшими творениями греческих и римских мастеров (илл. 1,2). Развивая древнее искусство обработки камня и дерева, ремесленники учитывают сложившийся на современном художественном рынке спрос на произведения прикладного искусства (илл. 3). В музее ремесел можно показать все многообразие способов изготовления таких изделий и выделить те, которые позволяют создать вещи, удовлетворяющие конкретные потребности и имеющие сбыт. Продуманная и хорошо организованная экспозиция наглядно демонстрирует, какие богатые возможности открывает перед современными мастерами использование национального наследия.

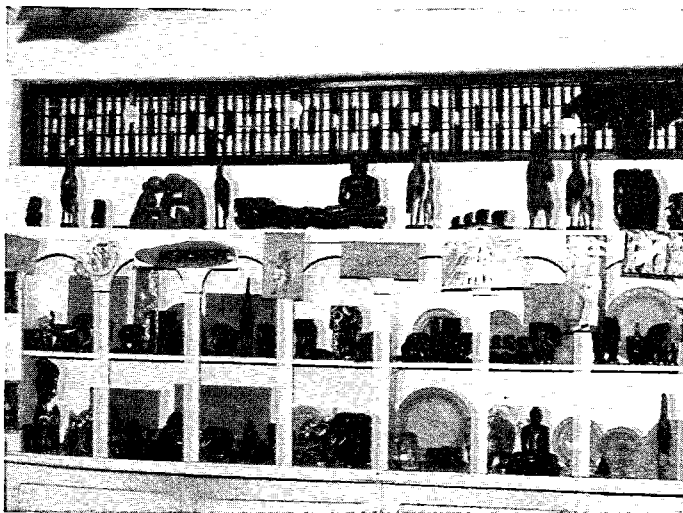
Экспозиция музея ремесел должна рассказывать о росте мастерства ремесленников, о развитии технологии и разнообразии приемов, диктуемом



1 Гончарные изделия из красной глины и неглазурованного фарфора.



2 Гончарные изделия из красной глины и раскрашенные фигурки.



3
Изделия из разных пород дерева.



4
Изделия из меди и серебра.

особенностями материалов, и представлять другую полезную информацию такого рода. Познакомившись с экспозицией, посетитель должен получить представление о том, как изменяется техника отливки в зависимости от материала — меди и серебра (илл. 4) или глины, — чем отличается техника резьбы по дереву от чеканки по металлу (латуни, серебру, меди или золоту), какова техника изготовления тканых изделий из различных материалов: кружев из нитей, корзин и циновок из тростника или камыша, ковров и половиков из волокон. Экспозиция покажет различные этапы развития каждого вида технологии, применяемой для обработки всех этих материалов. Короче говоря, музей ремесел должен рассказать о том, как «мертвые» материалы оживают в умелых руках человека.

Для современного мастера музей станет источником вдохновения, откуда он сможет многое почерпнуть, например выбрать интересный образец и, отталкиваясь от него, попытаться выполнить изделие не хуже, а то и лучше оригинала, а может быть, и создать что-то новое. Вероятно, в подобном собрании экспонатов он найдет элементы, характерные для какого-то определенного периода, в том числе малоизвестные. На их основе ремесленник сможет создавать новые шедевры. Поняв, что он не одинок, а является наследником давних традиций, оставивших осязаемые свидетельства, мастер станет, вдохновляясь ими, сохранять в своих изделиях верность традициям и вместе с тем вносить в них новое, учитывая веяния времени.

Ремесленные изделия помогают создать соответствующую обстановку во время различных церемоний (илл. 5). В некоторых культурах они играют особенно важную роль. В Шри-Ланке, так же как и в Индии, масляная лам-

па — не только светильник, но и ритуальная принадлежность многих домашних обрядов и праздников. Свет этой лампы — в ней бывает от семи до девяти фитилей, которые в радостные и печальные дни зажигают один за другим, — символизирует безграничность света и знания, рождаемого мудростью. Поэтому в восточных культурах лампа имеет двоякую ценность, что объясняет повышенный спрос местного населения на такие изделия и влияет на увеличение рынка их сбыта. То же самое относится и к украшениям: в Шри-Ланке и в ряде других стран они имеют особый, ритуальный смысл при совершении многих обрядов. Ни одна свадьба не обходится без серебряных и золотых, часто инкрустированных драгоценными камнями украшений. Их надевает невеста и все приглашенные. На свадьбе необходим глиняный горшок — в него по традиции кладут цветы кокосовой пальмы, символизирующие процветание. Горшок используется и во время других радостных церемоний, например на новоселье в нем кипятят молоко, ведь шапка вскипявшего молока — символ изобилия.

Изделия ремесленников находят широкое применение в повседневной жизни. Циновками украшают дома (илл. 6), с сумкой ходят в магазин; есть и современные варианты этих предметов — коврик или сумка для пляжа. Известно, что кустарные изделия, которые производят в странах Азии, поначалу были созданы для удовлетворения бытовых нужд. Затем они стали использоваться для праздничных церемоний, а постепенно приобрели и декоративную ценность. В результате спрос на ремесленные изделия увеличился, а их ассортимент стал более разнообразным.

В древности ремесла и ремесленники пользовались покровительством правителей и вельмож, но с наступлением

эпохи иностранного владычества началась коренная переоценка общественных ценностей. Если в традиционной иерархии ремесленники некогда занимали место непосредственно за знатью, то позднее они оказались вытесненными на гораздо более низкую ступень общественной лестницы новой элитой, возвысившейся при покровительстве англичан, а на их продукцию стали смотреть как на второсортную, не имевшую художественного значения. После получения независимости медленно, но верно утверждаются новые социальные ценности, восстанавливается былой престиж ремесленников.

В 1908 году Ананда К. Кумарасвами, автор книги "Mediaeval Sinhalese Art", писал: «На Цейлоне, как и в Индии, прямое и косвенное влияние Запада на искусство оказалось роковым. Во время британского владычества произошел упадок ремесел. Кроме того, из-за отрицательного отношения как англичан, так и сингалцев к местным архитектурным традициям подобная судьба постигла и архитектуру. Еще одной причиной спада в области искусства стало развитие системы производства, основанной на применении европейских станков и механизации человеческого труда. В итоге в странах Востока деревенский ткач забросил свой станок, ремесленник — инструменты, а землепашец — песню; возник разлад между искусством и трудом. Как писал Блейк:

В стране дряхлеющей
Искусство цепенеет,
В любом дупле
Гнездо торговля вьет.

Таким зловещим был приход торговли на Восток».

В подобных условиях музеев, являющийся хранилищем ремесленных изделий и самого духа ремесел, поможет вернуть им былое значение и научит людей по-новому взглянуть на мастеров и их искусство. В этом найдет свое естественное выражение логика развития — из старого рождается новое, и перемена отношения к ремеслу впишется в контекст социальных перемен, происходящих в стране.

В Азии музеям ремесел отводится и новая важная роль — содействовать развитию ремесел внутри своей страны, стараясь в то же время пробудить интерес к ним за ее пределами.

В своей статье, помещенной в данном номере, Герберт Ганслмайр четко определил функции музея, связанные с этой его ролью, и меры, которые необходимо принять, чтобы помочь развитию ремесел.

Ниже подробно излагаются основные функции музея ремесел.

Хранение: а) организация хранения как можно большего числа ремесленных изделий; б) создание систематической коллекции старинных и современных изделий с целью их изучения и экспонирования, а также выдачи во временное пользование ремесленникам; в) создание систематического каталога форм, мотивов и образцов, используемых в основных видах ремесел. Следует учитывать тот факт, что множество прекрасных произведений вывозится из нашей страны, так как ремесленники не отдают себе отчета в ценности создаваемых ими изделий.

Работа по возрождению ремесел. Особое значение придается: а) возрождению традиционных искусств и ремесел



5 Традиционные маски и маски *колам*, которые надевают при исполнении народных танцев, во время обрядов и церемоний. Предметы обихода, выполненные из лака.



6 Плетеные изделия из тростника и камыша. Потолок украшен циновками тонкого плетения.

7
Члены Национальной ассоциации ремесленников Шри-Ланки способствуют сохранению традиционных ремесел и создают прекрасные изделия.



на основе изучения изделий, хранящихся в частных и государственных коллекциях; б) развитию ученичества и привлечению к этому делу опытных мастеров. Так, например, в Шри-Ланке, где в начале шестидесятых годов впервые делались серьезные попытки возродить и развить ремесла, был создан центр по коммерциализации продукции ремесленников, названный Лаксала. Его деятельность способствовала возрождению ремесел Шри-Ланки, но одновременно выяснилось, что многие искусства и ремесла находятся на грани исчезновения. Немедленно были приняты меры по их сохранению, осуществлявшиеся в рамках программы обучения ремеслам под руководством опытных мастеров, и сегодня у нас есть все основания радоваться своей прозорливости, потому что число людей, занятых ремеслами, особенно традиционными, значительно возросло.

Выдача экспонатов. Выдача музейных предметов ремесленникам, а также организация выставок, где на примере самих экспонатов и с помощью фотографий можно проследить эволюцию форм, позволят ремесленникам ознакомиться со старинными образцами ремесла, которым они занимаются. Для того чтобы сохранить чистоту стиля и формы, свойственных каждому региону или общине, следует в основном демонстрировать изделия, производившиеся в данной местности. Недавно на одной из национальных выставок Лакпахана представила полный набор традиционных украшений, цепочки (каждый вид цепочки имеет свое название), ожерелья, подвески — их с давних времен носят женщины в Шри-Ланке. Посетители выставки имели возможность сравнить старинные (взятые

из частных коллекций) и современные украшения и понять, насколько под воздействием западного коммерческого подхода измельчали замыслы и утрачена чистота стиля, хотя высокое качество исполнения сохраняется. Сотрудники Лакпаханы пытались поправить положение и воспрепятствовать вырождению ремесел. Они устраивали выставки, выдавали экспонаты ремесленникам и организовали их обучение. Опыт Лакпаханы свидетельствует, что ремесленники редко хранят образцы производимых ими изделий, и каждое новое поколение понемногу утрачивает изначальную красоту формы.

Организация временных и передвижных выставок. Трудно переоценить важность организации таких выставок как внутри страны, так и за рубежом. Поражает, как мало наши сограждане знают о разнообразии ремесленных изделий, производимых в стране. Они не знакомы ни с технологией их изготовления, ни с материалами, из которых они создаются. Необходимо уделять больше внимания просвещению людей, и музеи ремесел могут в этом помочь, например устраивать региональные выставки (не конкурсы) и передвижные выставки для школьников. Совсем недавно в Лакпахане в сопровождении местных жителей побывали тайландские мастера. По окончании экскурсии именно наши соотечественники выразили удовлетворение своим посещением музея и тем, что они узнали о ремеслах собственной страны. Центры по распространению ремесленных изделий могли бы также координировать исследования, проводимые в музеях ремесел.

Организация передвижных выставок, как в странах Азии, так и за ее

пределами, была бы полезна и с точки зрения популяризации ремесел. Насколько мне известно, такой опыт есть в Канаде. Недавно в Бангладеш состоялся семинар, позволивший местным ремесленникам встретиться с коллегами из четырнадцати стран региона и убедиться, что их устремления одинаковы.

Популяризируя ремесленные изделия и давая высокую оценку их авторам, представляя творчество как нечто зримое и осязаемое, музей будет способствовать национальному развитию.

Информация и реклама. Особо важную роль в области информации и рекламы играют музеи ремесел. Необходимо также предусмотреть организацию библиотеки и выпуск публикаций по всем вопросам, связанным с ремеслами, не только для самих мастеров, но и для тех, кто занимается изучением ремесел. Не многие учреждения коммерческого толка располагают временем для проведения исследований, способных дать необходимую информацию об изделии и таким образом способствовать его продаже. Реклама, осуществляемая с помощью многочисленных средств массовой информации, оживит местный рынок и экспорт и привьет покупателям вкус к ремесленной продукции, несмотря на мощную конкуренцию со стороны промышленных изделий.

Предмет, историю которого мы знаем, кажется нам более реальным и живым. Музеи ремесел могли бы предоставлять стипендии, субсидии и другие виды помощи студентам, чтобы они занялись исследованиями, необходимыми для получения информации. Это помогло бы популяризации и коммерциализации ремесел и способствовало бы их сохранению.

Финансовая помощь ремесленникам. Музеи ремесел могли бы в рамках проводимых ими программ либо при содействии государственных или частных организаций оказывать финансовую и техническую помощь самым квалифицированным и самым талантливым из ремесленников, чтобы они могли совершенствовать свое мастерство и улучшать качество создаваемых ими изделий, опираясь на традиции и используя старые образцы. Тогда и остальным придется подниматься до их уровня. Оказывая поддержку ремесленникам, музей способствовал бы росту собственного авторитета. Мы должны помнить, что ремесленникам необходимы деньги на покупку сырья, инструментов и другого оборудования. Тем или иным способом помогая мастерам разрешить эти проблемы, мы избавим их от множества трудностей и забот.

Демонстрация техники ремесел. Музеи ремесел не должны быть статичными. Они могут стать поистине «живыми» музеями, подлинными культурными центрами, где будет демонстрироваться весь процесс изготовления различных ремесленных изделий. В таком музее посетителю предоставляется возможность самому принять участие в создании изделия, что способствует обмену опытом и установлению контактов. На примере музеев азиатских стран можно убедиться в том, что подобные демонстрации — один из лучших способов пропаганды ремесел.

В 1974 году в Шри-Ланке по случаю десятилетнего юбилея Лаксалы была организована выставка, на которой впервые представился случай устроить широкий показ процессов изготовления различных видов ремесленных изделий, в том числе и работы на ручном ткацком станке. Выставка прошла с огромным успехом: посетители узнали много нового, вырос престиж ремесленников, увеличились их доходы. С тех пор Лакпахана регулярно устраивает такие демонстрации во время различных международных мероприятий; работа ремесленников вызывает интерес у посетителей, и они часто приобретают изделия, созданные у них на глазах.

В самом сердце Шри-Ланки, в том месте, где некогда располагалось «государство Канди» и где поныне живет и работает большое число ремесленников, в 1882 году была создана Ассоциация искусств и ремесел Канди. Здесь ежедневно проводится демонстрация процессов изготовления некоторых видов ремесленных изделий, что всегда вызывает интерес у посетителей.

Итак, музей ремесел может стать местом живого общения, и деятельность по развитию ремесел сплотит вокруг него ремесленников и ремесленные общины.

Социальное обеспечение. К сожалению, лишь некоторые страны располагают точными сведениями о ремесленниках, работающих на их территории. Шри-Ланка не принадлежит к их числу. В этой области есть много проблем, требующих неотложного решения, и музеи ремесел могут в зависимости от обстоятельств взять на себя ряд инициатив, таких, как:

Организация переписи всех ремесленников: постоянно занятых ремеслом, занятых неполный рабочий день и сезонников.

Каталогизация всех видов ремесел — как современных, так и существовавших в прошлом — и их продукции.

Анализ проблем технического и ком-

8
Лакпахана: центр, осуществляющий помощь четыремстам мастерам. Здесь тепло встречают как ремесленников, так и покупателей.



мерческого характера, мешающих развитию народного искусства.

Исследование (в региональном масштабе) ремесел и трудностей в их развитии.

Изучение условий жизни ремесленников: состояние здоровья и жилищные проблемы, условия труда.

Проведение исследования экономического характера, которое покажет, как велик вклад ремесленников в валютные поступления страны. В связи с этим следует потребовать от соответствующих министерств и организаций выделить ремесленников в отдельную категорию населения, а также познакомить с полученной в ходе исследования информацией руководящие органы с тем, чтобы они предоставили кредиты на программы развития ремесленного сектора.

Оказывать помощь в осуществлении образовательных программ и профессионального обучения с целью обеспечения высокого качества изделий и, исходя из этого, установления цен, устраивающих как продавцов, так и покупателей.

Учредить национальные премии.

Ремесленное производство в Шри-Ланке

В целом условия жизни и труда ремесленников очень тяжелы. Нужно, чтобы государственные власти разработали меры, гарантирующие ремесленникам необходимый прожиточный минимум: более высокие заработки, социальное обеспечение, охрану труда, жилье и об-

разование. Одной из форм социального обеспечения могло бы стать предоставление пособий нуждающимся ремесленникам. Другая область, к которой необходимо привлечь внимание,— борьба с неграмотностью. Чтобы достичь действительного прогресса, необходимо обучить ремесленников грамоте.

Молодежь, которая в качестве учеников или стажеров проходит обучение в частных и государственных центрах, должна одновременно с профессиональной подготовкой повышать уровень грамотности. Тогда наши ремесленники наконец-то научатся читать и писать. Формальное или неформальное образование поможет им обрести не только профессиональную подготовку, но и независимость, достоинство и общественное признание.

Однако недостаточно только увеличить доходы и улучшить условия труда ремесленников — нужно, чтобы их мастерство сохранялось и почиталось. Общественное признание должно сопровождаться материальным поощрением. Необходимо присуждать ремесленникам национальные премии.

В связи с изложенным остановимся на том, какую роль играет Лакпахана как музей ремесел.

Лакпахана означает «свет Ланки», и с точки зрения традиции такое название подходит для центра, задачей которого является коммерциализация ремесленного производства. Ведь как свет прогоняет тьму, так и Лакпахана стремится просвещать ремесленников, чей труд способствует сохранению нашего культурного наследия.

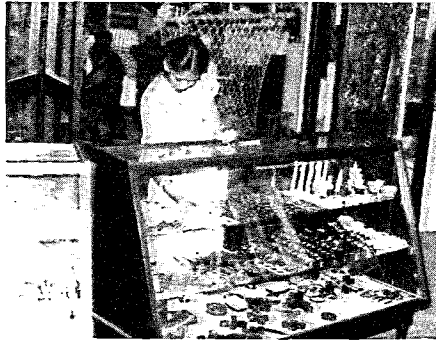
За годы совместной работы с На-



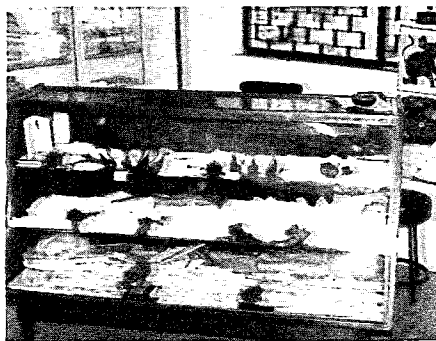
9
Панно из батика. Ручная роспись.

циональной ассоциацией ремесленников Шри-Ланки (илл. 7), объединяющей четыреста представителей традиционных и современных видов ремесла, Лакпахана накопила бесценный опыт. Нам дороги не только результаты труда мастеров, но и моральное и физическое благополучие каждого из них. Часто приходится видеть, в каком тяжелом положении оказываются пожилые ремесленники. Чтобы помочь им, мы создали систему сберегательных книжек, которая сразу же получила признание и оправдала себя. Кроме того, дружеские отношения и постоянное общение создают атмосферу, способствующую достижению нашей цели — производству современных и традиционных изделий высокого качества. Ремесленника нелегко убедить отказать от привычных образцов и приемов, но в конце концов это удается. Не всегда легко добиться контакта между различными общинами ремесленников и отдельными мастерами, но уверенность в том, что с нашей помощью им легче сбывать продукцию и получить социальное обеспечение, способствует их сближению, а нам приносит удовлетворение.

Как же Лакпахане удается существовать, несмотря на огромные трудности? Ведь рынок наводнен всевозможными импортными товарами. Сильная конкуренция со стороны государственных коммерческих центров, имеющих множество преимуществ в заготовке некоторых видов продукции силами собственных организаций по производству и сбыту, чьи накладные расходы покрываются за счет государства и которые могут себе позволить получать меньшую прибыль при розничной продаже. Кроме того, сократилась продажа ремесленных изделий туристам. Создавая музей, мы думали сделать его небольшим, хотя в нем и были собраны под одной крышей все ремесла, какие существуют в Шри-Ланке. Мы хотели работать в тесном контакте с ремесленниками, чтобы помогать им добиваться высокого качества изделий и сохранять чистоту традиций, поэтому мы довольствовались продажей небольшого количества изделий. Но вскоре спрос превысил предложение (илл. 9—12). Однако для меня важнее всего был рост числа наших единомышленников, что свидетельствовало о возрождении ремесел. Я работаю в данной области тридцать лет и с радостью вижу, как уже четвертое поколение ремесленников с энтузиазмом отдается своему делу. Неиссякаемая жизненная сила и активность Национальной ассоциации ремесленников Шри-Ланки способствует пробуждению интереса к ремеслам у широкой публики. Наши



10
Украшения из слоновой кости, безделушки и украшения из панциря черепахи.



11
Кружева ручной работы.



12
Панно из батика (ручная роспись) и готовая одежда.

посетители могут не только рассматривать экспонаты, но и трогать их. Прикасаясь к ним, они лучше постигают дух и процесс творчества, ощущая желание и потребность мастера доставить радость тому, кто приобретет его изделия. Жажда творчества никогда не иссякнет у азиатских ремесленников, как не иссякнет она и у мастеров других континентов. Мы с радостью видим, что Лакпахана, как и все подобные центры, стала живым музеем ремесел не только для знатоков, но и для рядовых любителей, не мыслящих жизни без народного искусства. В музее, который наша ассоциация создаст в недалеком будущем, осуществится связь прошлого с настоящим, утвердится одна из самых прекрасных, чистых и подлинно народных традиций, и связана она с сектором, столь же бедным в экономическом плане, сколь богатым в культурном отношении.

Мы верим, что наши усилия не напрасны — в течение последних тридцати лет деятельность Всемирного совета ремесел находит отклик во всех странах, которые входят в его состав. На каждом заседании освещаются все новые аспекты развития ремесел и в том числе улучшение условий жизни ремесленников. Как говорил Махатма Ганди: «Чтобы прийти к подлинной красоте, творец должен уметь видеть. Мгновенья такого прозрения в жизни столь же редки, как и в искусстве. Встречи и общественные организации — вещь хорошая. От них есть польза, хотя и небольшая. Они как строительные леса — временные и преходящие. Главное — неугасимая вера, которую ничем не сломить».

Музеи прикладного искусства в наши дни



Ярно Юхани Пелтонен
(Jarno Juhani Peltonen)

Родился в 1936 году в Тампере (Финляндия). Степень магистра (история искусства и архитектуры, этнография, педагогика, английская и французская филология), Хельсинкский университет, 1964 год. В 1965—1966 годах занимался на преподавательских курсах. В 1962—1965 годах ассистент в Государственном совете древностей и исторических мест (подводная археология). В 1968—1970 годах хранитель Музея города Хельсинки, а с 1971 по 1978 год — его директор. С 1978 года является директором хельсинкского Музея прикладного искусства. С 1974 года читает в Хельсинкском университете курс по музеологии для музейных работников. В 1978—1981 годах член Комитета по связям с музеями при министерстве образования. В 1975, 1977 и 1978 годах член секции культуры Комиссии Финляндии по делам ЮНЕСКО. Совершил несколько учебных поездок за границу, в частности в 1976 и 1978 годах изучал в ИККРОМ проблемы температурно-влажностного режима, освещения, а также безопасности музеев. Автор ряда статей о музейных экспозициях и документации. В 1973—1984 годах председатель Финского национального комитета Международного совета музеев (ИКОМ).

Во многих крупных индустриальных странах существуют музеи прикладного искусства. Старейшие из них основаны во второй половине XIX века, в то время, когда начался процесс ускоренного промышленного развития. Вероятно, это были первые специализированные музеи, имевшие общие цели и задачи, независимо от того, в какой стране они находились.

Проявляемый в настоящее время интерес к проблемам окружающей среды, качества жизни и эстетических ценностей способствовал тому, что музеи прикладного искусства вновь вышли на авансцену. Растет число музеев, комплекующих коллекции прикладного искусства: промышленного дизайна, декоративного искусства и ремесел, — а также музеев, посвященных только дизайну. Во всем мире активно собирают произведения художественных ремесел и изучают традиционные техники.

Первые музеи прикладного искусства были созданы на заре индустриальной эры. В них хранились лишь образцы для промышленного производства и изделия, знакомившие с достижениями других культур. Те и другие представляли интерес для учебных заведений и лиц, работающих в области дизайна. Теперь эти учреждения стали общедоступными музеями, дающими широкую панораму дизайна индустриальной эры. Основываясь на научных принципах, они осуществляют целый ряд функций, занимаясь описанием и изучением памятников, сбором образцов, представляющих различные направления в развитии прикладного искусства в национальном и международном масштабах. Они также содей-

ствуют сохранению традиций и культурному обмену, что в свою очередь является чрезвычайно важным для утверждения культурной самобытности. Вероятно, именно в музеях прикладного искусства с наибольшей очевидностью проявляется двойственный характер выполняемых музеями функций, поскольку они знакомят с прошлым и одновременно открывают новые перспективы для будущего. Они проводят самостоятельную политику в области комплектования и исследовательской работы, но по традиции сохраняют тесную связь с учреждениями, входящими в систему образования, причем не ограничиваются собственными стенами — их сотрудники преподают в общеобразовательных и профессиональных школах. Свою первоочередную задачу эти музеи видят в создании всеобъемлющих национальных коллекций, но считают также необходимым собирать лучшие образцы прикладного искусства других стран.

Являясь интернациональными по своему характеру, музеи прикладного искусства играют все более важную роль и в укреплении национальной культурной самобытности. Они должны идти в ногу со временем и собирать образцы, представляющие сегодняшний день, а кроме того, быть готовыми к приобретению новых, еще не использованных предметов. Содержание, заложенное в экспонатах, и критерии их отбора для коллекции меняются в зависимости от эпохи. При поступлении каждого нового предмета следует не только тщательно документировать всю связанную с ним информацию, но и обязательно фиксировать причины

его приобретения, например: покупка образцов, впервые произведенных промышленным способом. Музеи могут собирать и другую информацию, в том числе касающуюся производства, его планирования, а также использования предметов и их оценки. Наличие таких сведений открывает более широкие возможности для осуществления образовательных программ.

По ряду причин работа хранителя приобретает новые масштабы. Так, хранение и показ современных образцов вызывают немалые сложности, связанные, в частности, с проблемой прочности и долговечности материалов. Встает и проблема музейной этики, поскольку приходится решать вопрос о включении в экспозицию копий со старых образцов. Хотя, возможно, это не лучший выход из положения, но сам факт изготовления копии предмета является свидетельством известности и значения, которое он приобрел в новых условиях и окружении. Иногда демонстрация копии — единственная возможность рассказать об уже не существующем оригинале, создав, таким образом, общую картину развития дизайна. Еще одна проблема: достаточно ли экспонировать только корпус предмета, представляющего собой произведение дизайна (например, электрического бытового прибора, телевизора или радиоприемника), либо необходимо показать его в действии? Способен ли музей рассказать о назначении предмета, если последний не может функционировать? Вряд ли ответ на эти вопросы будет однозначным. Но не является ли приобретение подобных предметов прерогативой других музеев, прежде всего технических?

На повестку дня все с большей остротой встает проблема хранения. Обеспечение сохранности коллекций — одна из функций музея. Поэтому необходимо также, чтобы все планы проведения в музее ремонтных работ (например, покраски экспозиционных залов) согласовывались с его сотрудниками.

Другой важной задачей музея является просвещение публики. Влиять на вкусы посетителей и на их взгляды непросто, этот процесс протекает медленно; чтобы добиться успеха, надо разрабатывать программы, основываясь на результатах научного изучения потребителя и общих социальных тенденций.

Музеи прикладного искусства призваны сохранять и демонстрировать свидетельства прошлых цивилизаций, поэтому ремесла занимают в их экспозициях заметное место. Важным аспектом работы музеев является сохранение традиционных техник (по крайней

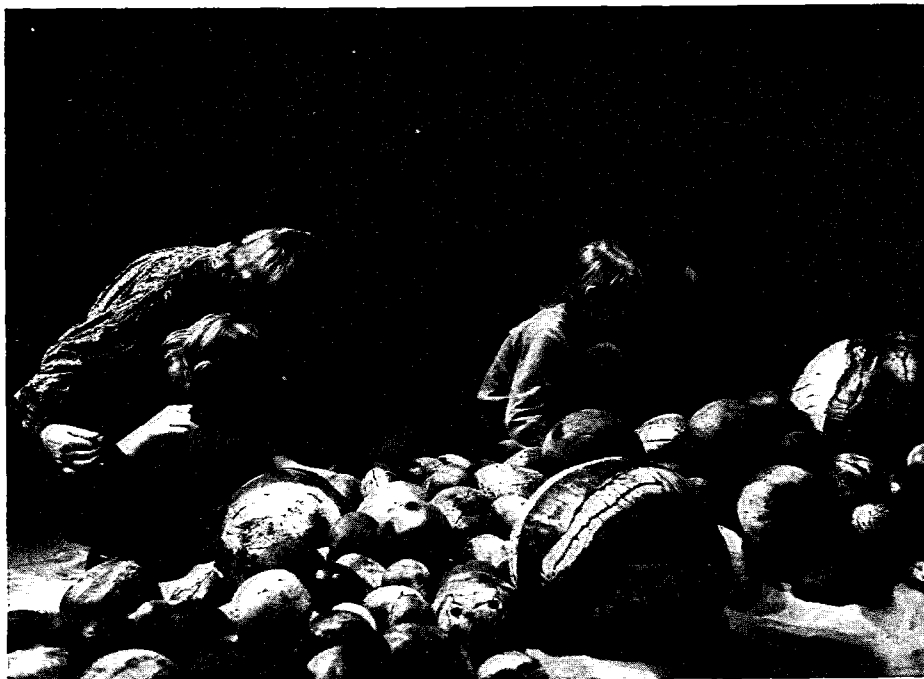
мере инструментов) и ознакомление с ними публики.

По мере автоматизации производства и ускорения процесса индустриализации все больший интерес вызывают прошлые цивилизации и ремесла ушедших эпох. Ремесленные изделия широко экспонируются сначала на всемирных выставках, а затем в музеях. Европейская цивилизация впитывает элементы других культур, ставших теперь известными. Но особенно важно, чтобы традиционные ремесла сохранялись в тех местах, где они бытовали, и передавались следующим поколениям. Музеям прикладного искусства следует активно содействовать этому.

Что касается социологической роли музеев, то можно сказать, что сегодня, больше чем когда-либо раньше, музеи должны ориентироваться на неподготовленных посетителей, создавая доступные их пониманию экспозиции. Учреждения, обладающие достаточно

14

Дидактическая выставка *Керамика и пространство*, проходившая в Музее прикладного искусства в Хельсинки. Произведения Уллы Виотти, Швеция.



15

Музей прикладного искусства в Хельсинки. Ярно Пелтонен в сопровождении художников Ирмы Куккасярви и Майсы Тикканен на выставке *Скандинавский стиль*, посвященной текстилю скандинавских стран.



крупными коллекциями,— такие, как Музей декоративных искусств в Париже,— можно было бы разделить на несколько отделов, посвященных каждый одной теме: моде, стеклу, плакату, промышленному дизайну и т. д. В Финляндии задачу подобного рода собираются решить путем организации специализированных музеев, количество которых будет увеличиваться по мере общего роста числа музеев, а поэтому в стране необходимо иметь центральные музеи, координирующие и стимулирующие деятельность учреждений одного профиля. Однако слишком строгая систематизация и специализация не должны заставить забыть о человеческих ценностях — ведь музеи существуют для человека. Коллекции, в частности, должны рассказывать посетителям о незнакомых им укладах жизни.

По мере того как музей развивается, растет его значение. То же самое можно сказать и о дизайне. В наш атомный и электронный век уже недостаточно оценивать образцы дизайна и ремесленные изделия, основываясь только на художественных критериях. Понятие дизайна расширилось и включает теперь также окружающую среду и наш образ жизни. Пришло время, обсуждая проблемы дизайна, говорить об искусстве окружающей среды, куда в первую очередь входит архитектура, а также о других видах искусства, в том числе театральном.

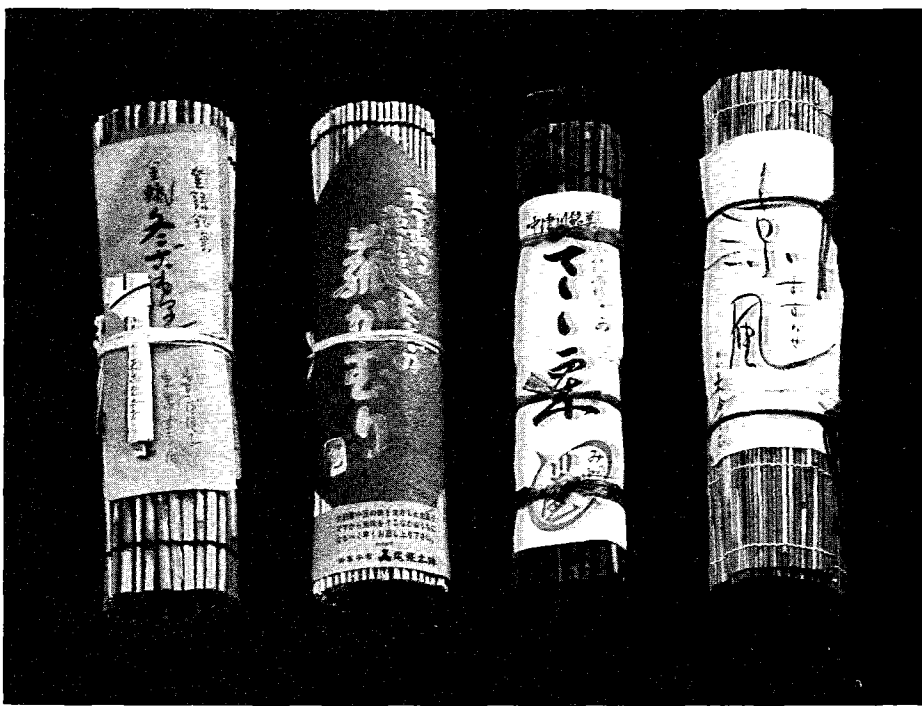
Музеи прикладного искусства играют важную роль в подготовке дизайнеров (илл. 13) — ведь они были созданы главным образом для того, чтобы

служить делу образования (илл. 14). В настоящее время необходимо наладить отношения между музеями и миром дизайна, разработать единую методологию, отвечающую современным взглядам и потребностям. Сейчас в области дизайна требуются специалисты высокой квалификации, и нужно соответствующим образом наладить их подготовку. Им следует преподавать как историю дизайна (особенно за последние 150 лет), так и его теорию, уделяя данной дисциплине больше внимания и учитывая тот факт, что развитие промышленного дизайна и ремесел связано с эволюцией современного индустриального общества. Основой для сотрудничества между учебными заведениями и музеями является экспозиция. Музейные сотрудники, хорошо знающие свои коллекции, могут дать разъяснения как по основной концепции экспозиции, так и по вопросам истории дизайна.

Постоянные экспозиции должны быть всеобъемлющими и давать полную картину развития прикладного искусства во всем его разнообразии. Экспозицию дополняют сменяющиеся друг друга специальные выставки. Музею должно быть предоставлено право самому разрабатывать программу специальных выставок (илл. 15—17). Они призваны знакомить с уже существующими направлениями и еще только зарождающимися тенденциями, которые представляются важными с современной точки зрения. Было бы хорошо, если бы музеи устраивали тематические выставки, учитывая при этом интересы широкой публики. Занимая определен-

16

Традиционные ремесленные изделия из Советского Союза на выставке *По шелковому пути*, экспонировавшейся в Музее прикладного искусства в Хельсинки.



17

Традиционные ремесленные изделия, экспонировавшиеся в Музее прикладного искусства в Хельсинки на японской выставке под названием *Упаковка пяти ящ.*

ную позицию по отношению к современным проблемам, музеи способны таким образом оказывать влияние на дальнейшее развитие прикладного искусства. Они вносят значительный вклад в формирование окружающей нас среды, нашего образа жизни. Музеи являются центрами информации, они не должны ограничиваться показом лучших образцов, а предоставлять сведения о положении в данной области прикладного искусства в настоящее время и о намечающихся тенденциях.

Музеи не стоят в стороне от современных проблем. Объединив свои усилия, они могли бы совместно разрабатывать масштабные программы, способствуя тем самым поднятию уровня прикладного искусства, а также обучения, визуальной культуры и визуальной коммуникации.

«Творчество финских мастеров»

Финский Музей прикладного искусства организовал передвижную выставку *Творчество финских мастеров*. Цель ее — показать национальные особенности современных ремесел и дизайна. Выставка демонстрировалась в нескольких странах, в том числе в Албании, Греции, Индии, Турции и Югославии.

Образ жизни финнов во многом определяется временами года, а работа, типичная для того или иного сезона, наложила отпечаток на нашу материальную культуру. Происходящие в

Финляндии последних десятилетий глубокие изменения в социальной жизни, связанные с процессом индустриализации и урбанизации, приводят к утрате традиций, и этот факт вызывает серьезное беспокойство. Следует предпринять немалые усилия, чтобы сохранить все созданное до нас — естественную среду, памятники материальной культуры и духовные традиции. В современном мире, приобретающем все более интернациональный характер, вопросы национальной самобытности получают особое значение. Мы живем в эпоху, которую можно назвать переходной, что возлагает на нас большую ответственность. Одна из важнейших задач, стоящих перед нами, — сохранение национальной самобытности. Роль музеев здесь особенно велика, поскольку они не только сохраняют и изучают свидетельства прошлого, но показывают современные образцы, знакомят с происходящей в настоящее время эволюцией и творчески участвуют в создании будущего. Важную роль в развитии играет художник, так как его творчество является отражением национальной самобытности, национального характера.

В Финляндии принимаются меры для защиты как творений человека, так и естественного окружения. Специальные постановления должны помочь в сохранении тех мест, которые свидетельствуют об успехах, достигнутых финскими мастерами в прошлом. Проводится обучение традиционным техникам и мастерству, что призвано способствовать их сохранению. Создаются предприятия, которые должны

обеспечить занятость сельских жителей и помешать тем самым их массовому переселению в города. Предпринимаются усилия для сохранения традиций в центрах, где всегда успешно занимались художественными ремеслами и надомным производством.

Финские мастера работают с традиционными материалами, используют и развивают традиционные национальные техники. Источником вдохновения для них была и остается окружающая среда; в их произведениях часто встречаются естественные мотивы и формы, характерные для ранних образцов нашей материальной культуры.

Выставка *Творчество финских мастеров* дает широкую картину развития материальной культуры в стране в прошлом и в наши дни. Она подчеркивает важность сохранения самобытной национальной культуры. Растущие контакты между народами и интернациональный характер современного мира требуют наличия мощного культурного механизма, способного выработать такой подход, который ускорит наше развитие и поможет создать программу на будущее. ■

Организация торговли ремесленными изделиями в музеях

Кэти С. Боррус (Kathy S. Borrus)

Ответственная за закупку товаров для музейных магазинов Смитсоновского института. Представила сообщение о проблемах реализации ремесленных изделий в музейных магазинах ("Marketing Crafts Through Museum Stores") на семинаре, посвященном музеям ремесел, состоявшемся в Нью-Дели (Индия) в октябре 1986 года. С 1974 года работает в коммерческом отделе музейных магазинов, где занимается закупкой книг, ремесленных изделий, игрушек, украшений, рисунков, картин. Имеет диплом Сиракузского университета о коммерческом образовании в сфере розничной торговли; прошла курс Института высшего коммерческого образования университета Джорджа Вашингтона.

Торговля ремесленными изделиями в организуемых при музеях магазинах — это одновременно искусство и наука. Часто ее рассматривают только как искусство — искусство воссоздания истории и ее показа в музее, при котором открыт магазин. В действительности же, чтобы преуспеть в данном деле, к нему надо подходить и как к науке, то есть планировать и с профессиональной точки зрения анализировать производимые коммерческие операции, проявлять гибкость в отношении цен, чтобы в конечном счете получить прибыль. Я не случайно начинаю с практического аспекта, ибо часто о нем забывают и верх берет эмоциональный или романтический взгляд на художественные ремесла. Хороший глаз должен сочетаться с коммерческой интуицией, если мы хотим, чтобы музейный магазин обеспечивал музею поступление средств, дабы последний мог позволить себе роскошь творческого подхода к экспозиционной работе. Итак, ключ к успеху в данной области — это умение сотрудника, занимающегося приобретением товаров для магазина, найти и научить других находить равновесие между наукой и искусством.

Ответственный за закупку ремесленных изделий для музейного магазина должен быть человеком разнообразным — знать законы рынка, разбираться в самих изделиях, а также понимать художника и потребителя.

Начнем с проблемы сбыта. Музей представляет собой необычную коммерческую среду. Чтобы достаточно профессионально организовать розничную торговлю, нужно быть знакомым с процессом развития искусства, механизмом творчества и художественного поиска, сложившимися в музее традициями и его структурой и в то же время уметь при необходимости

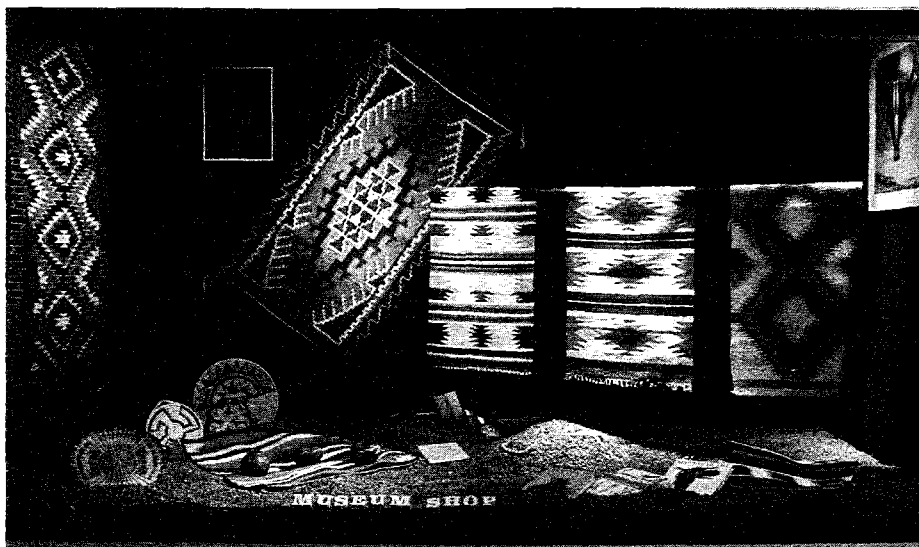
действовать оперативно. Ответственный за закупку завоеует доверие и поддержку дирекции и хранителей музея, проявив терпение, такт и показав способность обеспечить музейному учреждению необходимые поступления. В свою очередь администрация и хранители должны понимать, какие задачи стоят перед магазином, и уметь определить, какую прибыль можно извлечь из его деятельности. Долг музея — помочь ответственному за закупку в приобретении знаний в соответствующей области ремесел и в отборе произведений и информационных материалов о них для магазина. Кроме того, администрация должна четко представлять себе, что работник магазина выполняет коммерческие функции и ему необходима свобода действий и достаточный запас товаров, для того чтобы поставить дело серьезным образом.

Во-вторых, очень важно определить, связано ли выставляемое на продажу изделие с профилем и спецификой музея. Ответственный за закупку должен обладать коммерческим мышлением, несколько отличным от мышления обычного розничного торговца. Последнего интересует: «Будет ли товар пользоваться спросом?», в то время как заведующий музейным магазином задумается: «Связано ли данное изделие с музеем?», «Имеет ли оно познавательную ценность?» и только потом: «Будет ли оно пользоваться спросом?». Дав утвердительный ответ на два первых вопроса, следует уделить не меньшее внимание третьему, потому что наша задача не только просвещать, но и зарабатывать деньги. Необходимо постоянно помнить о том, что для музея магазин является источником доходов, причем эти доходы могут быть весьма значительными.

В-третьих, нельзя продавать ре-

18

Национальный музей естественной истории, Смитсоновский институт, Вашингтон, округ Колумбия. Расположенная при входе в музейный магазин витрина, где выставлены имеющиеся в продаже изделия традиционных ремесел коренных жителей Америки.



ремесленные изделия как обычный товар: дело не пойдет, если торгующий не испытывает определенной симпатии к художнику или ему не нравится его произведение. Характер ремесленных изделий, их происхождение и денежная стоимость таковы, что они требуют не только коммерческого, но и просветительского подхода, а также подразумевают взаимное уважение между приобретающим их торговцем и ремесленником. Первый должен уметь определить реальную стоимость сделанного вручную предмета, которая включает как стоимость материала, так и время и умение, потребовавшиеся для изготовления изделия, а если речь идет о предмете, характерном для культуры определенной этнической группы, то и его ценность с точки зрения сохранения художественного наследия. Автор в свою очередь должен знать состояние рынка и отдавать себе отчет в необходимости постоянно поставлять свои изделия и обеспечивать стабильный уровень их качества. Он должен обладать элементарными коммерческими знаниями, уметь реалистично определить рыночную стоимость своей работы (не занижая и не завышая ее) и понимать, что приобретающий его работы торговец должен получить прибыль.

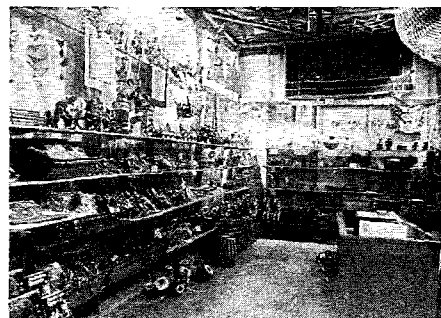
Наконец, потребитель. Покупая ремесленное изделие в музее, он ожидает, что узнает о нем больше, чем в обычном магазине, и задача музейного магазина — предоставить ему такую дополнительную просветительскую услугу, то есть дать по возможности более полную информацию о предмете. Умение продавца рассказать покупателю о данном изделии, объяснить, как оно обеспечивает преемственность традиции, и раскрыть связь между ним и музеем — все это помогает успешной торговле в музейном магазине.

Возвращаясь из поездок и путешествий, люди всегда привозили с собой сувениры на память о тех местах, где они побывали. Так происходит и в наши дни, и музей таит в себе значительные возможности для торговли подобного рода предметами. Для музея торговля ремесленными изделиями, которые туристы могли бы приобрести на память о своем путешествии, является не только источником прибыли, но и средством популяризации культуры. Итак, продажа ремесленных изделий в музейных магазинах преследует двойную цель: с одной стороны, просвещение, с другой — получение доходов.

Остановимся на деятельности Смитсоновского института, располагающего большими возможностями в создании соответствующего контекста при продаже ремесленных изделий. Чтобы объяснить читателю, знающему об институте лишь понаслышке, каковы критерии отбора предметов для его магазинов, я в общих чертах расскажу об этом учреждении.

Предмет национальной гордости, Смитсоновский институт находится в Вашингтоне, округ Колумбия. На посетителя большое впечатление производит количество и разнообразие учреждений, входящих в состав института. Туристы, приходя на Молл, расположенный между Капитолием и монументом, воздвигнутым в память о Вашингтоне, спрашивают: «Где Смитсоновский институт?» Часто они ошибочно полагают, что институт расположен в одном-единственном здании из красного песчаника, напоминающем крепость. Однако им с полным на то основанием можно ответить: «Повсюду вокруг вас». Они могут спросить: «Но что же такое Смитсоновский институт?» По правде говоря, это понятие вмещает очень многое.

Часто Смитсоновский институт,



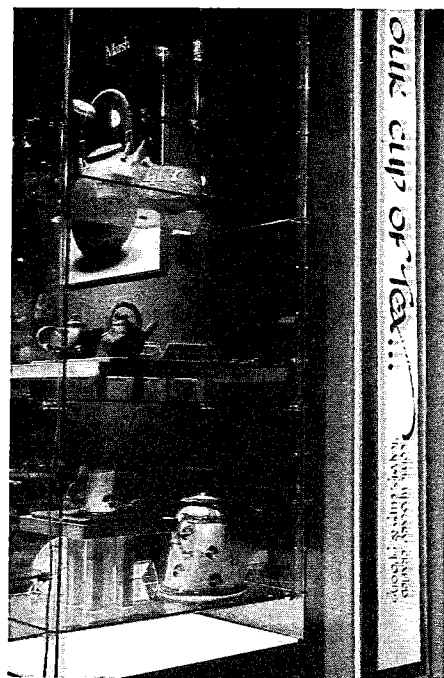
19

Национальный музей естественной истории, Смитсоновский институт, Вашингтон, округ Колумбия. Часть индийских ремесленных изделий, выставленных в магазине по случаю проведения в музее выставки «Aditi — A Celebration of Life» в рамках фестиваля Индии.

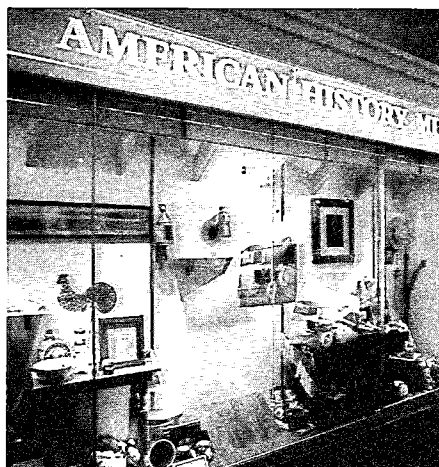
20
Магазин в Национальном музее американской истории, Смитсоновский институт, Вашингтон, округ Колумбия. Выставка-продажа традиционных и современных ремесленных изделий США.



23
Магазин в Галерее Реник, Смитсоновский институт, Вашингтон, округ Колумбия. Чашка чая ("Our Cup of Tea") — выставка-продажа на комиссионных началах современных ремесленных изделий США: чайников, чашек и чайных ложек.



21
Магазин в Национальном музее американской истории, Смитсоновский институт, Вашингтон, округ Колумбия. Часть витрины с традиционными и современными изделиями США.



22
Магазин в Национальном музее американской истории, Смитсоновский институт, Вашингтон, округ Колумбия. Витрина с изделиями традиционных ремесел США.

большая часть зданий которого расположена на Молле, называют «хранилищем нации». Он представляет собой гигантский, самый большой в мире комплекс музеев, художественных галерей и исследовательских центров. Смитсоновский институт включает тринадцать музеев, а также Национальный зоологический сад. В собрание института входит более 75 миллионов предметов и образцов, но одновременно экспонируется лишь 1% от этого количества. Задача института — служить просвещению народа и его развитию в области искусства, истории и наук. Здесь хранятся не только сокровища национальной культуры, но и самые обычные предметы.

«Институт дает справки об исторической ценности того или иного предмета или о происхождении произведения искусства; предоставляет экспонаты в пользование другим музеям; обеспечивает профессиональную подготовку в области музейного дела; организует передвижные выставки по различным темам; публикует работы, посвященные таким природным явлениям, как извержения вулканов, землетрясения, миграции животных, цунами; наблюдает за траекториями полетов искусственных спутников и даже помогает ФБР и полиции определить возраст и пол жертвы убийства по черепу или бедренной кости»¹.

Это место, где можно приобрести как самые общие, так и специальные знания. «Здесь царит хорошее настроение; можно покататься на карусели, пофантазировать или получить точные сведения по какому-либо вопросу»².

В 1829 году английский ученый Джеймс Смитсон завещал США, где он никогда не бывал, пятьсот тысяч долларов для «основания в Вашингтоне под названием Смитсоновского института заведения, призванного расширять и распространять знания в народе». После нескольких лет дебатов 10 августа 1846 года Конгресс принял закон (Билль о Смитсоновском институте), предусматривающий учреждение обширного национального хранилища и сокровищницы.

С самого момента создания института его отличало стремление не ограничиваться памятниками национальной культуры. Экспозиции многих его музеев часто включают ремесленные изделия со всего мира. Национальный музей естественной истории (илл. 18, 19) располагает обширной коллекцией ремесленных изделий, созданных этническими группами различных стран и принадлежащих различным культурам. Собрание Национального музея американской истории (илл. 20—22) включает самые разнообразные изде-

лия — от текстиля до керамики и стекла, — изготовленные вручную или серийно в разных странах мира. В рамках ежегодно проводимого фольклорного фестиваля Смитсоновский институт организует выставки ремесленных изделий и другие мероприятия, посвященные как американской культуре, так и культурам других народов. Национальный музей африканского искусства, являющийся частью нового комплекса Смитсоновского института, знакомит главным образом с искусством и культурой стран Африки, расположенных южнее Сахары. Кроме того, принадлежащая Смитсоновскому институту галерея Реник (илл. 23—25) отныне ставит своей задачей постоянно обновлять экспозиции американских ремесел, промышленного дизайна и декоративного искусства. Учитывая то значение, которое Смитсоновский институт придает ремеслам, в магазинах его музеев предлагают изделия, соответствующие их постоянным или временным выставкам. В своей работе организаторы торговли ремесленными изделиями в магазинах Смитсоновского института руководствуются поставленной перед ними целью «расширять и распространять знания».

Предлагаемые нами ремесленные изделия и украшения столь же разнообразны, как и сами музеи Смитсоновского института. У каждого магазина есть свои особенности, и одним из важных аспектов их деятельности является правильный подбор предметов, предназначенных для продажи в данном магазине. Ответственный за закупку товара должен хорошо знать каждый музей, чтобы понять, соответствует ли тот или иной предмет его профилю. Он отбирает изделия разной стоимости, представляющие темы постоянной экспозиции или выставок музея и характерные для них. Затем он отводит им место в магазине и запасает определенное количество этих предметов. Важно, чтобы торговля в музейном магазине производила впечатление серьезно поставленного дела, а сами они давали полную картину того, что экспонируется в музее.

Каждый из музеев Смитсоновского института располагает широкими возможностями для продажи ремесленных изделий и произведений декоративно-прикладного искусства США. Например, в магазине при Музее американской истории товары объединены темой «Сделано в США». Покупателю предлагаются предметы из дерева или растительных волокон, а также украшения, керамика и стекло.

Особое значение мы придаем тому, чтобы как можно более полно представить сохранившиеся до наших дней

в различных штатах наиболее давние традиции в развитии ремесел. В магазине при Музее естественной истории продаются предметы, изготовленные руками коренных жителей Северной Америки — индейцев, а также изделия из стран Латинской Америки и Азии. Каждой теме в магазине отводится определенное место, а ассортимент изделий зависит от имеющейся в его распоряжении площади.

В Галерее Реник мы регулярно проводим посвященные отдельным темам специальные показы полученных нами для продажи на комиссионных началах современных ремесленных американских изделий. Эти выставки-продажи часто организуются совместно с учреждением штата, призванным развивать ремесла, а предлагаемые для продажи предметы отбирает жюри. Выставки меняются каждые два-три месяца, что важно, поскольку в Галерее Реник больше завсегдатаев, чем в музеях, расположенных на Молле, куда посетитель приходит не чаще раза в год. Показы такого рода позволяют магазину при Галерее Реник постоянно обновлять товары. Подобные выставки-продажи были бы невозможны, если бы для них приходилось закупать экспонаты так же, как для других наших магазинов. Затраты на приобретение большого количества товаров были бы слишком значительны, и мы не смогли бы менять их каждые два месяца. Поэтому в данном случае изделия закупаются на комиссионных началах. Организуемые выставки не всегда рентабельны, но они позволяют познакомиться с тем или иным видом ремесел и часто способствуют привлечению в музей посетителей, которые, если и не делают покупки сразу, нередко приходят снова, чтобы приобрести что-нибудь на другой выставке. Наша цель состоит, естественно, в том, чтобы каждая такая выставка-продажа приносила доход. По своей природе выставки в Галерее Реник очень разные: они могут быть эксцентричными или серьезными, могут носить чисто функциональный характер и т. д. Среди недавних выставок — *Чашка чая* ("Our Cup of Tea"), на которой были представлены предметы для приготовления чая и сервировки стола, *Игрушки для любого возраста* ("Toys

1. Smithsonian Institution, "Official Guide to the Smithsonian", rev. ed., 2nd impr., p. 9. Washington, D. C., Smithsonian Institution Press, 1985.

2. Smithsonian Institution, "The Smithsonian Experience", p. 15. Washington, D. C., Smithsonian Institution Press, 1977.

for All Ages”), *Шкатулки и вазы* (“Boxes and Bowls”), *Просим повторить* (“Encore”), где демонстрировались образцы, пользовавшиеся особенно большим спросом на предыдущих выставках. Организовывались также выставки-продажи ремесленных изделий с политической направленностью, продукции мастеров-стеклодувов, местных ювелиров и ремесленников различных штатов.

Выставки-продажи Галереи Реник рекламируются в специальных изданиях по ремеслам; кроме того, мы устанавливаем контакты с объединениями ремесленников данного штата и просим, чтобы спецификация сопровождалась диапозитивами. Это облегчает работу с авторами, особенно при возвращении изделий, которые нам больше не нужны. Выручка делится поровну между магазином и автором. На каждое изделие мы заводим финансовую документацию с тем, чтобы можно было легко разыскать его по окончании выставки или заплатить за него, если оно продано. Проведение таких выставок сопряжено с целым рядом трудностей, связанных с необходимостью собрать достаточное количество экспонатов, с их упаковкой и доставкой. Многие предметы хрупки, и не всегда авторы и сотрудники наших складских служб обращаются с ними или упаковывают их должным образом. В целом же выставки-продажи приживаются и ремесленниками, и сотрудниками музеев, и посетителями, что оправдывает труды по их организации.

Когда один из музеев или какое-либо из подразделений Смитсоновского института, например отвечающее за фольклорный фестиваль, решает провести специальную временную выставку, появляется возможность познакомить публику с ремеслами других культур. Коммерческая выгода, которую можно при этом извлечь, очевидна, и мы, как правило, просим музеев предоставить нам дополнительное пространство около выхода с выставки, чтобы организовать там выставку-продажу ремесленных изделий. Прежде чем приступить к тем или иным операциям, связанным с ее проведением, наш сотрудник, ведающий финансами, подсчитывает размеры возможной прибыли и затрат. На основе такого подсчета составляется смета наших закупок и других расходов. Я хотела бы подчеркнуть практические выгоды подоб-

ного планирования в отношении закупок и продажи: это *лучший способ оценить* предполагаемый доход от продажи и *расходы* на закупку товаров за определенный период³.

Такое планирование, производимое с целью заработать деньги, не представляет больших трудностей и состоит в оценке, осуществляемой на основе точных сведений и данных предыдущего опыта торговли аналогичными товарами. Оно позволяет избежать дорогостоящего скопления товаров на складе, определить необходимое количество продавцов и поставить перед персоналом общие задачи.

Подготовка к торговле ремесленными изделиями в связи с какой-либо выставкой требует дополнительных знаний и исследований. Ответственный за закупку заинтересован в том, чтобы заранее встретиться с хранителем выставки и вместе с ним осмотреть экспонаты, а также посетить мастеров. Таким образом он ближе знакомится со страной и культурой и отбирает именно те изделия, которые действительно отражают дух выставки или значение коллекций. Следующий этап состоит в приобретении изделий для продажи.

К сожалению, закупать ремесленные изделия не так просто, как продукцию массового производства. Процедура закупки часто та же (обговаривание условий, осмотр изделий на торговых ярмарках, чтение специальных журналов, встречи с мастерами в наших бюро или у них и т. п.), но закупочные операции — независимо от того, производятся они в стране или за рубежом, — могут стать кошмаром, если мастер или организация, с которыми приходится иметь дело, не знакомы с правилами бизнеса.

Очень важную роль в закупочных операциях играет фактор времени. Поскольку речь идет о предметах, изготовленных вручную, надо рассчитывать на длительный срок. В США некоторые мастера создают свои произведения про запас, и тогда можно получить их недель через шесть, но обычно более вероятен шестимесячный срок, а если закупки производятся за границей — от шести месяцев до двух лет. Кроме того, в последнем случае возникает и ряд дополнительных проблем.

Среди них можно упомянуть надежность партнера, нормы безопасности, токсичность изделия (для игрушек), документацию, необходимую для ввоза изделия в страну или, наоборот, его вывоза, повреждения, причиненные насекомыми, соответствие поставок условиям, оговоренным в заказе, поскольку некоторые страны часто

требуют предварительной оплаты и не предусматривают возмещения в случае несоответствия поставок (например, поставок в недостаточных количествах, подмены или порчи изделий), контроль за качеством, договоренность о квоте и т. д. Некоторые из этих проблем можно свести к минимуму, имея дело с кооперативами ремесленников, пользующимися хорошей репутацией; однако кооперативы, управляемые государственными органами, могут быть коррумпированными и неэффективными, и есть риск, что мастера не получат причитающейся им части денег. Ремесленники-индивидуалы обычно больше заинтересованы в сотрудничестве с кооперативом, которым управляют сами его члены. Конечно, важны все упомянутые факторы, но главное — иметь время, необходимое для создания достаточного запаса продукции, с тем чтобы как можно более полно представить данный вид ремесел.

Коммуникация является частью искусства торговли ремесленными изделиями. Во время поездок с целью их закупки мы нередко запасаемся множеством фотографий, выполняющих по возвращении роль ценного справочного материала. Они помогают нашим продавцам и оформительскому отделу составить представление о товаре, а также спланировать его размещение в магазине, но, что еще более важно, они способствуют созданию между сотрудниками особой атмосферы взаимопонимания. В проведении закупочных операций активно участвуют бухгалтерия, складские службы и т. д. Координация деятельности различных подразделений имеет большое значение, так как позволяет устранить или хотя бы заранее заметить бесчисленные мелочи, которые потом порой превращаются в целую проблему. Так, складские службы могут предусмотреть трудности, связанные с размещением на складе некоторых предметов. Отдел кадров способен облегчить нам задачу дополнительного найма продавцов. Итак, торговля ремесленными изделиями не сводится к тому, чтобы закупить их и выставить на продажу. Не менее ответственным делом, чем закупка и установление цен, является организация, оформление и расположение торговой точки. Изделия следует размещать так, чтобы подчеркнуть достоинства каждого из них и в то же время не привлекать внимания к одному в ущерб другим. Немалую роль играет хорошее освещение. С помощью цвета, материалов, используемых для фона, книг и фотографий можно создать нужную атмосферу. Нельзя забывать и о пояснительных надписях.

Наконец — и это дело не послед-

3. Price Waterhouse, “Retailing Update” (New York, Price Waterhouse Retailing Industry Services Group), No. 1, 1983, pp. 1,4.

ней важности — для того, чтобы посетители могли лучше познакомиться с ремеслами, мы предлагаем им широкий выбор специальных изданий, посвященных истории, а также традициям, культуре и т. д. Я знаю, что такая позиция иногда встречает сопротивление, связанное чаще всего с особенностями книжной торговли. Тем не менее я убеждена в том, что книги играют важнейшую роль в организации продажи ремесленных изделий в музее. Ведь кроме того, что книги хорошо расходятся и, выражаясь коммерческим языком, приносят прибыль, они как бы узаконивают появление подобных торговых точек в помещениях музея, а это для него очень важно.

Вносит свою лепту в общее дело и наш отдел «продажи по почте», который часто отводит место на страницах своего каталога искусствам и ремеслам, так или иначе связанным с музеем. Публикуемые в нем фотографии мастеров за работой, репродукции их произведений и информация о книгах способствуют популяризации традиционных форм искусства различных стран и культур. Сами посылки часто сопровождаются материалами просветительного характера. Но когда каталог

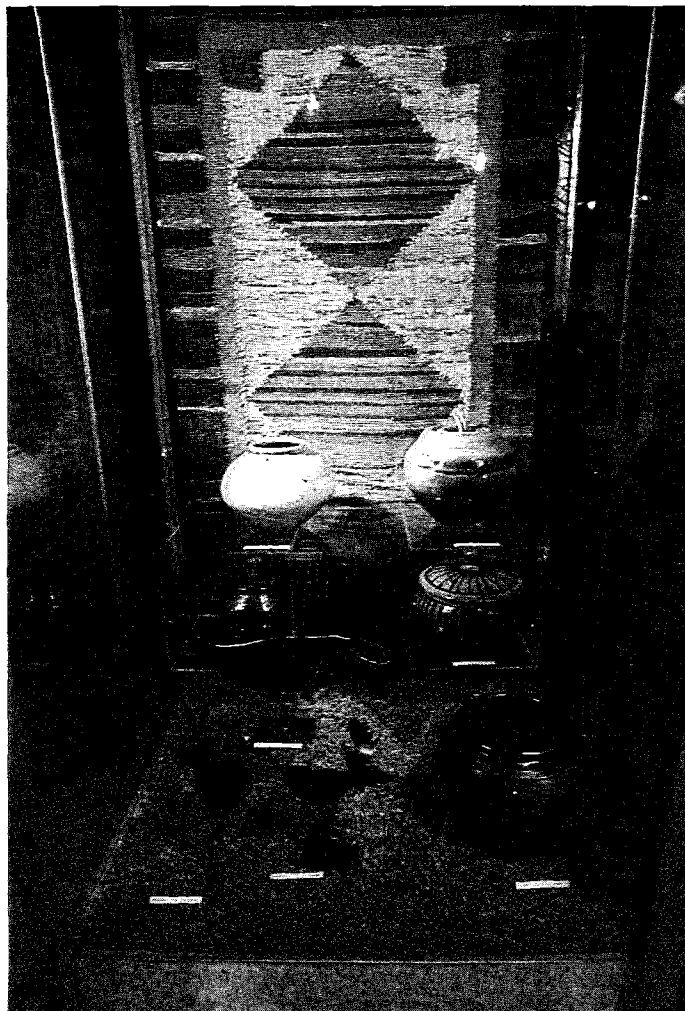
распространяется слишком широко, такой способ торговли может столкнуться с серьезными трудностями. Например, необходимо всегда иметь большие запасы указанных в каталоге изделий, что рискованно в финансовом отношении.

Объединенные усилия сотрудников, отвечающих за работу магазинов наших музеев, и работников отдела «продажи по почте» создают гораздо более широкие возможности для ознакомления публики с традиционными ремеслами, чем одни выставки. Кроме того, такая деятельность служит источником доходов для ремесленников. В связи с этим я хотела бы затронуть еще один достаточно спорный вопрос. Многие наши покупатели спрашивают, какая часть установленной нами розничной цены приходится на долю автора. В Смитсоновском институте полагают, что если мы хотим реально способствовать развитию исконных форм ремесел, важно, чтобы мастер получал справедливое вознаграждение из суммы, уплаченной за его изделие. Ведь конечные цели торговли ремесленными изделиями в двух словах можно сформулировать так: просвещение и доход. Главная задача заключается,

с одной стороны, в обеспечении финансовой поддержки музея и ремесленнику, а с другой — в популяризации традиционных видов ремесел и ознакомлении с взрастившей их культурой. ■

24,25

Магазин в Галерее Реник, Смитсоновский институт, Вашингтон, округ Колумбия. Выставка-продажа на комиссионных началах *Ремесла штата Мэн* ("Crafts from Maine"). Современные ремесленные изделия.



Меценатство и ремесла: на пути к новой концепции отбора и показа экспонатов¹

Стивен П. Хьюилер (Stephen P. Huylер)

Американский этнограф, изучающий материальную культуру сельских районов Южной Азии. В течение последних пятнадцати лет ежегодно по несколько месяцев проводит исследования в индийских деревнях. В Лондонском университете специализировался по современной терракоте и проблемам преемственности традиций в этой области, что было также темой его докторской диссертации. Работал в качестве консультанта на двух выставках, состоявшихся в 1986 году в рамках фестиваля Индии в США: *4000 лет искусства индийской терракоты* ("From Indian Earth: 4000 Years of Terracotta Art") — организована Бруклинским музеем — и *Современная терракота Индии* ("Forms of Mother Earth: Contemporary Terracottas of India") — создана Международным музеем искусства народов мира. Кроме многочисленных статей о народном искусстве и ремеслах Индии, Хьюилер недавно опубликовал иллюстрированную собственными фотографиями книгу "Village India" (New York, Abrams, 1985).

1. Основой данной статьи послужило сообщение, сделанное 9 октября 1986 года на семинаре, посвященном музеям ремесел и организованном в рамках выставки *Ремесла Индии-86* ("Crafts India '86") под эгидой Всеиндийского совета ремесел и Всемирного совета ремесел.

2. См. Fritjof Capra, "The Tao of Physics", New York, Bantam Books, 1984.

3. Этнографические музеи Запада все чаще отказываются от того, что Джордж У. Стокинг (George W. Stocking) называет «романтическим экзотизмом», — от демонстрации наиболее диковинных предметов, — и обращаются к всестороннему показу традиционных культур.

4. «Искусство — важнейший вид документации любой культуры; в качестве такового оно не может быть объяснено другими элементами этой культуры и само не может объяснить их». — Robert Goldwater, "Art History and Anthropology: Some Comparisons of Methodology", in Anthony Forge (ed.), "Primitive Art and Society", p. 10, London, Oxford University Press, 1973.

Мы живем в эпоху, чрезвычайно благоприятную для изучения и популяризации народного искусства и ремесел. Впервые в истории они начинают интересовать широкую публику во всех странах мира. По сравнению со многими другими исследователями мой профессиональный стаж сравнительно невелик, поскольку я занимаюсь материальной культурой сельской Индии всего пятнадцать лет и большую часть этого срока меня считали чудачком, бессмысленно тратящим время на «второстепенные традиции». Но совершенно неожиданно лет пять назад, словно пробудившись ото сна, мир обратил внимание на народное искусство и ремесла. Высококачественные произведения народного искусства теперь редкость, так как они быстро становятся добычей коллекционеров, видящих в них выгодное помещение средств. Сокращаются возможности комплектования музейных собраний. На рынках царит конкуренция. В связи с этим возникает потребность в оказании поддержки народному искусству и его развитию, что в свою очередь требует правильного выбора приоритетов. Сейчас повсюду в мире музеям принадлежит почетное место. Образованные люди начинают по достоинству ценить материальную культуру, в связи с чем у музеев появляется возможность получать кредиты и, следовательно, разрабатывать и претворять в жизнь новые концепции в различных областях своей деятельности. Мне хотелось бы рассказать о них и об их отличии от старого подхода к пониманию роли музея. Я собираюсь осветить вопрос о том, какое влияние на развитие ремесел оказывают поддержка музеев, а также правильный отбор и показ экспонатов. Кроме того, я хотел бы остановиться на методах, которые музеи могут использовать в будущем, чтобы лучше знакомить публику с материальной

культурой. И если в данной статье слишком много внимания уделено индийскому искусству, то это потому, что оно является предметом моего изучения. Хотелось бы надеяться, что мой опыт в области отбора и показа индийских ремесленных изделий будет использован в других странах.

Наконец-то взят под сомнение и постепенно изменяется подход к изучению и показу памятников материальной культуры. В таких государствах, как Индия, пересмотр старых концепций обусловлен не влиянием внешних сил, а особенностями самой страны. По мере исчезновения пережитков колониального прошлого старые подходы перестают удовлетворять, от некоторых из них отказываются и взамен предлагаются новые решения. Британская академическая наука основывалась на специализации и разделении дисциплин. Некоторые видят в этом подходе один из примеров политики «разделяй и властвуй». В Индии, стране с огромным разнообразием культурных традиций, его применение имело именно такой результат.

По специальности я этнограф, то есть антрополог, изучающий материальную культуру Индии. В лондонской Школе изучения стран Востока и Африки (The School of Oriental and African Studies), где я специализировался по окончании университета, мои работы не вписывались в рамки факультета антропологии. Английские антропологические научные центры не считают материальную культуру сферой своих интересов. (Разумеется, в Англии есть прекрасные этнографические музеи, но им пришлось бороться с направлением, господствующим в академической науке.) Я часто замечал, что многие индийские антропологи тоже совершенно не занимались изучением традиционных ремесел. Кажется, сейчас в этом отношении, к счастью, про-

исходят стремительные перемены. За последние годы значительно возросло число индийских университетов, где созданы и расширяют свою деятельность факультеты народного искусства и читаются новые лекционные курсы по проблемам материальной культуры.

Индийские национальные культуры признавали взаимосвязь дисциплин. Она соответствует принципу наложения (суперпозиции), используемому сейчас в физике: результирующий эффект сложного процесса воздействия представляет собой сумму эффектов, вызываемых каждым воздействием в отдельности². Новое проявляется в Индии в возвращении к такому видению, признании необходимости разрушить перегородки между дисциплинами и получить тем самым доступ к информации о наследии и новых технологиях. Хороший музей ремесел — идеальное место для осуществления подобного подхода: в хранилищах здесь предметам материальной культуры заключена мудрость многих цивилизаций и традиций. Они и могут стать катализатором обновления³.

В области индийской материальной культуры мы многим обязаны деятельности Эберхарда Фишера из Музея Ритберга в Цюрихе. Он уже несколько лет назад осознал необходимость объективного изучения всех аспектов материальной культуры конкретного региона. В основу такого подхода, как мне кажется, положены следующие принципы.

Мы все являемся продуктом собственных культурных предрассудков: наш образ мышления складывается под влиянием традиций, полученного образования и контактов, в которые мы вступаем. То, что в настоящий момент кажется представляющим интерес для общества, вполне может через сто лет утратить свое значение. Однако известно, что материальная культура в наше время изменяется очень быстро, и если мы немедленно не займемся ее всесторонним документированием, то не успеем оглянуться, как потеряем значительную часть накопленной мудрости. Если же мы соберем свидетельства обо всех аспектах материальной культуры — считаем мы их важными или нет, — то грядущие поколения будут иметь возможность определить собственную позицию по отношению к традициям⁴. Я убежден, что лучшие музеи нашего десятилетия и девяностых годов обратятся к такому объективному документированию. К числу передовых в этом отношении музеев Индии я отношу четыре учреждения: делийский Музей ремесел, Музей народного искусства университета в Маисуре, Музей Раджа Динкер

Келкар в Пуне и Музей хлопчатобумажных тканей в Ахмадабаде. Кроме того, имеется ряд других превосходных музеев, собирающих свидетельства индийской материальной культуры.

В каждом музее большая часть экспонатов вынужденно находится в запасниках. Одним из важных показателей работы директора и хранителей музея является умение составить — зачастую из весьма разнородных предметов — привлекательный для публики ансамбль. В хорошем музее немалое внимание уделяется отбору в собственных хранилищах и в других местах материалов для экспозиции, поскольку они должны не только служить источником информации, но и привлекать публику. Для того чтобы музей ремесел действительно стал энциклопедией материальной культуры, где можно получить знания о традициях, а также старых и новых технологиях, необходимо обеспечить специалистам и учащимся, серьезно интересующимся данной областью, свободный доступ к хранилищам. К сожалению, часто их оборудование и освещение находятся на столь низком уровне, что организовать такие посещения почти невозможно; поэтому при составлении бюджета на будущее важно в первую очередь предусмотреть средства на эти нужды.

В Индии ведущее положение в освоении многостороннего подхода к изучению и показу индийских ремесел принадлежит делийскому Музею ремесел. Первоначально его обширная и высококачественная коллекция произведений народного искусства размещалась в одном из зданий, расположенных в центре города. Теперь музей расширился и стал «деревней», привлекающей многочисленных посетителей. Жилые дома «деревни» представляют все регионы субконтинента. В них демонстрируются постоянно обновляемые экспозиции произведений народного искусства и ремесленных изделий. Теперь музей — центр, где не только коллекционируют и изучают памятники материальной культуры, но и обучают технике ремесел. Он сделал необходимый шаг на пути к превращению из хранилища сокровищ в современный образовательный центр.

Кроме того, музей ремесел объединяет талантливых сельских ремесленников. За последние годы они смогли принять участие в различных выставках, проводившихся в рамках фестивалей Индии в ряде стран. Они продемонстрировали свое мастерство, знакомили с ним представителей других культур, которые высоко оценили его. В деле претворения в жизнь такого подхода к показу и развитию ремесел Индии

принадлежит одно из первых мест. Безусловно, в странах, подобных Индии, где заработки ремесленников весьма скромны, им выгодно обучать публику технике ремесел и изготавливать различные изделия на виду у посетителей при проведении выставок (в странах с более высокими доходами ремесленников труднее организовать подобные мероприятия). Хотя каждый вид ремесла представлен прекрасными мастерами, я не очень понимаю, какое влияние на их творчество оказывает получение почетного звания «мастер-ремесленник», которое ежегодно присуждается лучшим ремесленникам Всеиндийским советом ремесел. (Эта награда включает и денежное вознаграждение.) Такая форма поощрения, безусловно, является стимулом для развития ремесел и позволяет оказать помощь большому числу ремесленников, находящихся в затруднительном финансовом положении. Но влияет ли она на повышение художественного качества изделий?

Хотя практика покровительства искусствам насчитывает в Индии тысячелетия, представителей ее традиционного искусства отличает такое качество, как скромность. Ремесленник может гордиться своим произведением, тем, что создал прекрасный предмет или надежный инструмент, однако ощущение художником своего «я» иное, чем на Западе. Как и представители большинства других традиционных обществ, индийский ремесленник никогда не подписывает свое произведение; ему такое и в голову не придет. Он стремится лишь к наиболее верному воспроизведению образца, чему его обучали отец и дед. Тем не менее многие изделия несут на себе печать индивидуальности автора (хотя последний даже не отдает себе в этом отчета), что и обеспечивает жизнестойкость индийского народного искусства.

В традиционной среде ремесленные изделия часто приобретаются в обмен на что-либо. Семья земледельцев, например, может договориться с гончаром и получить у него домашнюю утварь в обмен на определенную долю урожая. Присвоение звания мастера-ремесленника, кроме почета, имеет и то преимущество, что благодаря увеличению количества заказов ремесленник обеспечивает себе относительно постоянный источник дохода. Остановимся на том, как отбираются изделия ремесленников для городских выставок и какое влияние оказывает на них этот новый вид поддержки.

На иллюстрациях 26—28 представлены терракотовые статуэтки, изображающие слона, на котором восседает Матаджи, и священного шиваистского



5. См. Kalyan Krishna, "An Ethno-Archaeological View of Indian Terracottas". Delhi, Agam Kala Prakashan, 1986.

6. Edwin L. Wade, "The Ethnic Art Market in the American Southwest, 1880—1980" ("Objects and Others: Essays on Museums and Material Culture", p. 186, Madison, University of Wisconsin Press, 1985). Развивая ту же тему, автор пишет: «Национальные одежды искусства могут стать для него покровом, способным ослабить его новаторскую силу. Творчество тех, кто желает пользоваться поддержкой ассоциации коренного населения Америки, использовать монополию этнического рынка, обречено на промежуточное положение между изящными искусствами и народным искусством. Они будут вынуждены равняться на эстетические императивы гуманитарных организаций, которые, сами того не желая, нанесли вред искусству американских индейцев своей поддержкой патерналистского характера, как бы выдав им патент на верность традиции и освободив от всякой объективной критики, что ограничило их творческую самостоятельность».

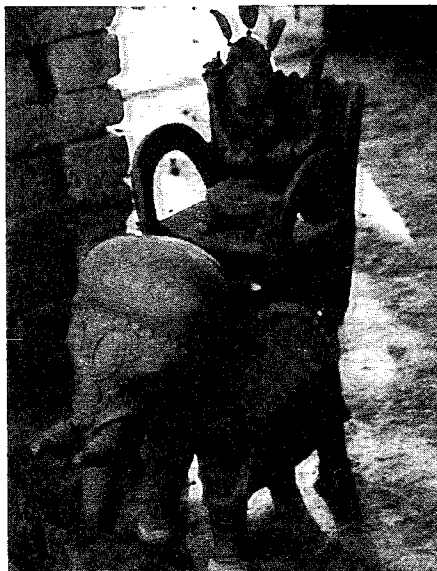
7. См. Stephen Huyler, "Village India", pp. 35—37, 52, 53. New York, Abrams, 1985.

8. См. Barbara Fischer, "Indische Stoffbilder: Figürliche Applikationen einer Schuhmachersfrau in Gujarat". Frankfurt/Main, Insel Verlag, 1980.

9. Shyamchand Mukherjee, "Folklore Museum", p. 30, Calcutta, Indian Publications, 1969.

26

27



28

коня. Они выполнены Гулаб Шандом, мастером-гончаром из окрестностей Горакхпура, принимавшим участие в индийских фестивалях в Англии и США. Его произведения продаются в магазинах Дели, Бомбея и других городов. Техника моделировки совершенна, но мне кажется, что в сравнении с образцами, воспроизведенными на иллюстрациях 29—32, им недостает непосредственности.

На этих фотографиях мы видим терракотовые фигурки слонов и коня, изготовленные в деревнях, расположенных менее чем в пятнадцати километрах от Горакхпура. Свобода выражения и удивительное чувство формы выгодно отличают их от работ Гулаб Шанда. Авторы изделий неизвестны ни музеям, ни исследователям, ни торговцам. Повсюду в окрестностях Горакхпура можно встретить подобные или равные им по качеству изделия, и тем не менее до публикации работы Кальяна Кришна о терракоте этого района⁵ никто, насколько мне известно, нигде о них не упоминал.

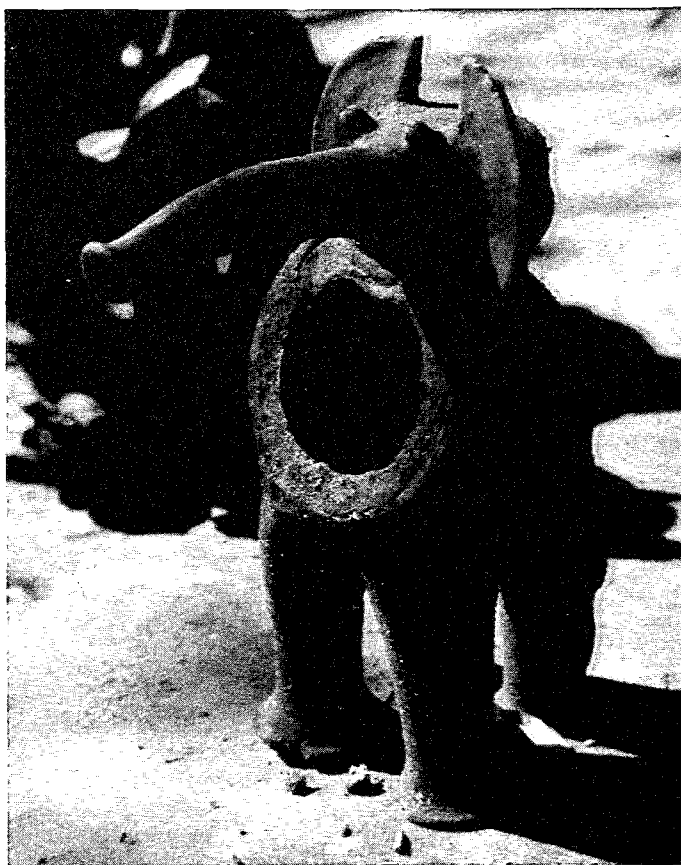
Я привел наиболее разительный пример того, какими могут быть последствия покровительства ремеслам. В Индии много мастеров-ремесленников, чье творчество сохраняет ярко выраженный индивидуальный характер, но и случай Гулаб Шанда не единственный: я встречал в сельской Индии немало ремесленников, которым оказывают поддержку, и часто мне при-

ходило констатировать, что их произведения теряли непосредственность, присущую работам других мастеров, живущих с ними по соседству.

Какую роль в деле сохранения традиций ремесленного творчества в нашем современном обществе играет меценатство? Наблюдаемое во всем мире увеличение интереса к ремесленным изделиям и, следовательно, расширение возможностей их реализации позволяет помочь ремесленникам, находящимся в крайне тяжелом положении. Итак, совершенно очевидно, что ремесла нуждаются в поддержке, но вместе с тем стоит задаться вопросом, не будет ли результатом меценатства снижения художественного уровня изделий.

Я часто бываю в отдаленных районах Индии, и меня всегда покоряет талантливость местных жителей. Один из явных и неизбежных недостатков меценатства — это оказание помощи одному человеку или группе и соответственно исключение остальных из сферы внимания. Мой опыт позволяет утверждать, что — как можно видеть на фотографиях, иллюстрирующих данную статью, — качественный уровень произведений неизвестных ремесленников не ниже, а иногда и выше уровня предметов, изготовленных мастерами, пользующимися поддержкой меценатов (вполне допускаю, что мои суждения о художественной ценности изделия основываются на личном предпочтении непосредственности в искусстве).

Американский этнограф Эдуин Л. Уэйд, изучающий материальную культуру индейцев юго-запада США, затрагивает проблемы, порожденные покровительством их искусству. Его анализ прекрасно демонстрирует опасности подобного меценатства в Индии. Он, например, пишет: «Как правило, любитель искусства — филантроп действует от своего лица или от имени возглавляемой им организации лиц, обеспокоенных судьбой американских индейцев. Обычно у таких меценатов есть в соседней индейской общине друзья, занимающиеся художественным или ремесленным творчеством. Покровители опекают их и время от времени оказывают им финансовую помощь, а также предоставляют для работы помещения, принадлежащие организации. Если появляются признаки угасания такого искусства или ремесла или если у общины возникают экономические трудности, филантропы организуют ярмарки или специальные выставки, популяризирующие творчество индейских художников и ремесленников, а также присуждают им денежные премии. Интересуясь проблемами и



30

29

31

творчеством одной группы, меценат и его организация могут так никогда и не найти времени для других. В своем энтузиазме они теряют из виду проблемы остальных индейцев, продолжают помогать той же общине, выделять субсидии и разрабатывать программу за программой даже тогда, когда ее положение улучшилось⁶. Так случается довольно часто.

Здесь мы имеем дело со своего рода палкой о двух концах: отсутствие поддержки губительно для искусства, но оказываемая помощь может привести к утрате его своеобразия. Сосредоточивая внимание главным образом на традиционной ремесленной технике, мы можем забыть о присущем ремесленным изделиям живом творческом начале. Характерной чертой индийской материальной культуры всегда была ее способность адаптироваться к условиям окружающей среды и потребностям общества. Индийское искусство никогда не знало застоя⁷.

Многие частные лица и организации уже разработали новые формы поощрения ремесленного творчества в Южной Азии. Одним из позитивных аспектов присвоения Всеиндийским советом ремесел звания мастер-ремесленник является то, что оно способствует внедрению более эффективных методов и использованию новых материалов и инструментов. Стоит также упомянуть достойную похвалы инициативу Хакубхай Шаха, оказавшего поддержку раз-

вивающимся в штате Гуджарат новым чрезвычайно интересным формам искусства аппликации⁸. Именно такой опыт следует поощрять, если мы не хотим, чтобы меценатство погубило ремесла. Творческие способности человека не знают границ. Музеи должны охватить как можно более широкий круг ремесленников своей заботой о сохранении творческого характера их деятельности, а не тратить всю энергию на оказание покровительства немногим избранным. Нельзя ли, например, предусмотреть помощь объединениям ремесленников, как это делалось раньше, вместо того чтобы выделять одного или двух хороших мастеров, работающих в данном районе? Разве не дает ответа на этот вопрос успех Национального института дизайна?

Уже говорилось, что возникновение музеев в Индии в определенной мере связано с двумя традициями — наличием королевских собраний и украшением храмов произведениями искусства⁹. Однако на протяжении целого века индийские концепции в области музеологии, в частности показа произведений искусства, в значительной мере определялись британскими нормами, а с недавнего времени — американскими. Поэтому чрезвычайно важным делом представляется их пересмотр. Что важнее: обучать индийцев и другие западные народы западному пониманию материальной культуры или организовывать экспозиции, отвечающие харак-



32



10. Существующая в странах Запада тенденция эстетизации материальной культуры ясно выражена Дж. У. Стокингом: «Предметы, имевшие в прошлом многообразные функции, так что их эстетические качества представляли собой нечто весьма абстрактное, в результате процесса аккультурации в значительной мере утратили эти функции, поскольку наиболее утилитарные из них перешли к сменившим их изделиям, явившимся продуктом западной технологии. Если же такие предметы традиционной материальной культуры продолжают изготавливаться, то как местные жители, так и представители Запада начинают рассматривать их с эстетических позиций — в качестве образцов китча или произведений искусства. В результате такие предметы материальной культуры, в традиционном контексте часто имевшие духовную ценность, были обращены в произведения искусства, подчинившиеся законам мирового художественного рынка. С того момента, как эта продукция стала продаваться на рынке, местные ремесленники преобразились в художников западного образца. И как бы ни называли их работы — «искусством метаморфозы» или «предназначенным искусством», — предметы, являвшиеся ранее в этнографических музеях в качестве образцов материальной культуры, могут отныне занять место в музеях изобразительных искусств». — Stocking, op. cit., p. 6.

11. Во время нашей беседы в ходе подготовки выставки хранитель Кери Уэлш говорил мне, что намерен подчеркнуть в экспозиции духовное начало. Я полагаю, что если это не получится, причиной мог быть недостаточный контакт с дизайнерами. Подобные трудности возникают во многих музеях. В данном случае дизайнеры специально ездили в Индию, чтобы ближе познакомиться с предметом выставки. Приобретенный опыт, безусловно, помог им создать интересный проект экспозиции, но их пребывание не было достаточно продолжительным, чтобы хоть в какой-то мере постичь эзотеризм чрезвычайно специфической духовной жизни Индии. Для создания по-настоящему захватывающей и цельной экспозиции необходимо, чтобы дизайнеры могли использовать знания и интуицию хранителя.

12. Brian Durrans, "Vasna: Inside an Indian Village" ("Pageant of Indian Art, Festival of India in Great Britain", p. 134. Bombay, Marg Publications, 1983). «Главный недостаток общепринятого подхода состоит в том, что он переключает внимание с творческого вдохновения на его материальное воплощение; в результате пропадают те тончайшие оттенки значений, эстетическое выражение которых мимолетно или нематериально или не признается «искусством», в том числе самими авторами. Недолговечные игрушки, обыденные жесты, движения, речь или пение, приготовление и потребление пищи, бытовые предметы, имеющие ограниченную функцию, — все это потенциальные средства эстетического выражения, и по отношению к Индии их следует считать образцами искусства в широком смысле слова. С эстетической точки зрения может рассматриваться не только материальный предмет, но и его контекст: процесс изготовления, применение предмета и связанная с ним символика». Я советую тем, кто интересуется характером показа экспонатов на выставке *Vasna*, прочесть эту статью Брайана Дарранза и опубликованную там же статью Хаку Шаха ("Rural Living").

теру национального достояния, и поощрять новый взгляд на непреходящую ценность их ремесел? В большинстве районов Индии значительную часть посетителей музеев составляют неграмотные сельские жители. Я часто видел, что мои индийские или западные коллеги смеются над посетителями городских выставок, которые ведут себя как во время *луджа* в храме. В музеях страны статуи выглядят полированными из-за прикосновений множества поклоняющихся им людей. Есть ли это признак невежества или искреннего уважения? Не лучше ли поддержать такое отношение, нежели насмехаться над ним? Подобное благоговение ежедневно толкает сотни людей к созерцанию механических немецких часов с боем в Музее Салар Джанг в Хайдарабаде. С точки зрения европейских норм часы не представляют интереса, но ценность придает им их популярность. Какой же следует сделать вывод? В наше время, когда музеям уделяется много внимания, оказывается финансовая поддержка, обновляются старые и строятся новые учреждения, очень важно, чтобы при создании экспозиции музеи не только стремились научить посетителей правильно оценивать произведения искусства, но и учитывали вкусы публики. Я убежден, что необходимо собирать и сохранять свидетельства материальной культуры, и тогда аккумулированные в ней знания и техника ремесел не будут потеряны для потомков. Однако следует помнить, что экспонаты должны и передавать информацию, и быть притягательными для публики. Это возможно лишь в том случае, когда музейные экспозиции отражают духовную, ритуальную и практическую деятельность человека, а не превращаются в лишенный души показ шедевров, скрытых витринами¹⁰.

В традиционных азиатских обществах искусство и религия неразрывно связаны. В Индии ремесла — это поче-

сти, возданные богам. Изготавливая предмет, предназначенный для повседневного или периодического использования, мастер славит какое-либо божество. Украшая предмет, он тем самым увеличивает его ценность и доставляет большее удовольствие богу или богине. Попытка представить в музее индийское традиционное искусство или ремесла вне связи с религией, подчеркивание одного аспекта за счет другого может ввести посетителя в заблуждение и лишить экспонаты существенных для них характеристик, что наносит ущерб им самим, посетителю и в итоге культуре, к которой принадлежит данный предмет. С другой стороны, очевидно, что чисто религиозная экспозиция в Индии может сыграть на руку сектантству и углубить пропасть между различными верами. По-видимому, решение заключается в разработке таких экспозиций, которые передавали бы особый дух, присущий традиционным ремеслам, и подчеркивали бы в них творческое начало, общее для различных религиозных верований.

Раджив Сетхи пригласил меня на утренние молитвы *луджа*, проходившие каждое утро во время работы выставки *Адити* ("Aditi") в Смитсоновском институте (Вашингтон); это были едва ли не самые яркие впечатления в моей жизни. В небольшом помещении, не обращая внимания на шум ожидавших неподалеку посетителей, тридцать ремесленников из разных районов и общин Индии — индуистских, мусульманских, христианских — одновременно, каждый по-своему и все же составляя с остальными гармоничное целое, совершали молитву. На выставке были показаны различные религиозные традиции, причем удалось без искажений передать их особенности, не вызывая трений между сектами.

Однако атмосфера выставки *Адити* возникла в условиях чужой страны. Возможна ли такая гармония в самой Индии? Музей ремесел под руководством Джитиндра Джайна первым начал работу в этом направлении, сумев создать целый ряд экспозиций, где одухотворенность способствовала объединению различных видов ремесленного творчества. Такой подход, бесспорно, требует такта, но зато в результате рождаются целостные экспозиции, отвечающие ожиданиям широкой публики.

Даже самые интересные экспонаты совершенно не привлекают посетителей, когда они представлены статично в стеклянных витринах. Образцом превосходно организованного музея может служить Музей хлопчатобумажных тканей в Ахмадабаде. Почти все поверхности в экспозиционных помеще-

13. «Мне кажется, что было бы более эффективно и плодотворно изучать природу и достоинства индийского искусства, а также совокупность отношений искусства и религии на основе конкретного подхода, ориентирующегося на человека, вместо того чтобы обращаться к коллективным понятиям или метафизическим обобщениям, для чего следовало бы реконструировать религиозный, культурный и социальный контекст индийского искусства. В процессе этой работы необходимо было бы определить, какие критерии оценки искусства существовали у индийцев, создававших изделия, и у тех, для кого они создавались, и отказаться от общепринятых мерок, применявшихся для подтверждения или отрицания принципов их искусства.» — Partha Mitter, "Much Maligned Monsters: History of European Reactions to Indian Art", p. 286, Oxford, Clarendon Press, 1977.

ниях покрыты тканями различных видов; каждый из них представлен многочисленными образцами, что позволяет выявить аналогии и различия в мотивах и символах. Учебные коллекции музея легко доступны, и посетители могут углублять свои знания в области ремесел.

В Вашингтоне выставку *Адити* организовали блистательно, ни одна выставка ремесел не производила на меня раньше такого впечатления, в Лондоне же она меня разочаровала. Многие изделия художников и ремесленников, демонстрировавшиеся в Вашингтоне, экспонировались и в Лондоне, но общая атмосфера выставки была иной. Большинство предметов находилось на значительном расстоянии от публики, плохо освещалось и не имело этикеток. Ремесленники и исполнители располагались так близко, что мешали друг другу. *Адити* в Вашингтоне — это совсем иной мир, обращенный к чувствам людей, мир, в котором каждое произведение, каждый ремесленник и исполнитель имели свое особое место, подчеркивающее их достоинства. Очень удачное размещение экспонатов и соответствующее освещение помогли показать посетителям то общее, что характерно для разных видов ремесел, и особенности каждого из них. Посетители не могли не поразиться жизнестойкости индийского народного искусства. Всю выставку как бы пронизывало единое духовное начало.

Совершенно иной была выставка *Индия!* ("India!") в нью-йоркском Музее Метрополитен. Правда, большинство произведений представляло собой типичный продукт меценатства, но наряду с ними демонстрировались и образцы искусства различных племен и деревень, что подчеркивало тесную связь между сельской культурой и классическим искусством. Экспонаты для выставки были отобраны самым тщательным образом, в их число вошло множество прекраснейших произведений, когда-либо созданных в Южной Азии. Но выигрывая в изысканности, выставка проигрывала в том, что можно назвать духовностью. Несмотря на наличие выдающихся образцов религиозного искусства, экспозиция не выявляла общей для всех ритуальной и религиозной основы¹¹.

Возможно, такие выставки, как *Васна* ("Vasna"), организованная в лондонском Музее человека Хаку Шахом и Брайаном Дарранзом, являются хорошим средством в борьбе со свойственным покровителям искусства завышением оценки творчества поддерживаемого ими ремесленника и созданием ореола таинственности вокруг того, что могло бы рассматриваться как повсе-

дневное искусство. На выставке была представлена реконструкция одной из деревень Гуджарата с набором обычных предметов обихода. Предметы, изготовленные на основе современной технологии, соседствовали с традиционными ремесленными изделиями, как и бывает в сельской местности. Разумеется, речь идет не о том, что все выставки должны обязательно воспроизводить картины повседневной жизни, — ведь публика предпочитает любоваться необыкновенным; и все же необходимо, чтобы другие музеи осознали эффективность нового подхода и изучили связанные с ним перспективы организации экспозиций в будущем¹².

В отличие от стран Запада Индия и другие азиатские государства имеют возможность организовывать такие выставки, где ремесленные изделия предстают в общем контексте национальной культуры, а не просто помещать в витрины малозначачие фрагменты или выдающиеся произведения¹³. При создании выставки следует прежде всего помнить, что предлагаемая информация должна быть достоверной, полной и объективной. Во-вторых, важно всячески поддерживать такие мероприятия, как демонстрация ремесленниками своей техники, стремясь при этом к тому, чтобы обеспечить более широкое представительство ремесленников и более широкий показ их продукции. Наконец, экспозиция должна быть построена таким образом, чтобы вызвать интерес местной публики, для чего, как мне кажется, необходимо подчеркнуть духовную основу материальной культуры любого традиционного общества, без которой — о чем никогда не должны забывать организаторы выставок — нет ремесленного творчества. ■

Библиография

- CAPRA, Fritjof. "The Tao of Physics". New York, Bantam Books, 1984.
- CLIFFORD, James. "Objects and Selves — An Afterword" ("Objects and Others: Essays on Museums and Material Culture", pp. 236—46. Madison, University of Wisconsin Press, 1985).
- DURRANS, Brian. "Vasna: Inside an Indian Village" ("Pageant of Indian Art", pp. 133—6. Bombay, Marg Publications, 1983).
- FISCHER, Barbara. "Indische Stoffbilder: Figurliche Applikationen einer Schumachersfrau in Gujarat". Frankfurt/Main, Insel Verlag, 1980.
- FORD, Colin. "The Living Arts of India: Craftsmen at Work" ("Pageant of Indian Art", pp. 131—2. Bombay, Marg Publications, 1983).
- GOLDWATER, Robert. "Art History and Anthropology: Some Comparisons of Methodology" ("Primitive Art and Society", p. 1—10. London, Oxford University Press, 1973).
- GRABURN, Nelson (ed.). "Ethnic and Tourist Arts". Berkeley, University of California Press, 1976.
- GUPTA, Sankar Sen; UPADHYAYA, K. D. (eds.). "Studies in Indian Folk Culture". Calcutta, Indian Publications, 1964.
- KRISHNA, Kalyan; JAYASWAL, Vidual. "An Ethno-Archaeological View of Indian Terracottas". Delhi, Agam Kala Prakashan, 1986.
- MITTER, Partha. "Much Maligned Monsters: History of European Reactions to Indian Art". Oxford, Clarendon Press, 1977.
- MUKHERJEE, Shyamchand. "Folklore Museum". Calcutta, Indian Publications, 1969.
- OTTEN, Charlotte M. (ed.). "Anthropology and Art: Readings in Cross-Cultural Aesthetics". Austin, University of Texas Press, 1971.
- PAL, M. K. "Crafts and Craftsmen in Traditional India". New Delhi, Kanak Publications, 1978.
- PRAKASH, Swantantrata. "The Living Arts of India: Craftsmen at Work" ("Pageant of Indian Art", pp. 125—30. Bombay, Marg Publications, 1983).
- SHAH, Haku. "Rural Living" ("Pageant of Indian Art", pp. 137—8. Bombay, Marg Publications, 1983).
- STOCKING, George W., Jr. (ed.). "Essays on Museums and Material Culture" ("Objects and Others: Essays on Museums and Material Culture", pp. 3—14 (Introduction). Madison, University of Wisconsin Press, 1985).
- — —. "Philanthropoids and Vanishing Cultures: Rockefeller Funding and the End of the Museum Era in Anglo-American Anthropology" ("Objects and Others: Essays on Museums and Material Culture", pp. 112—45. Madison, University of Wisconsin Press, 1985).
- WADE, Edwin L. "The Ethnic Art Market in the American Southwest, 1880—1980" ("Objects and Others: Essays on Museums and Material Culture", pp. 167—91. Madison, University of Wisconsin Press, 1985).

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ

Прикладные искусства и ремесла:

остров или часть материка?

Стивен Инглис (Stephen Inglis)

Канадский антрополог, искусствовед, этнограф. Изучал тамильский язык и культуру в Университете Мадура-Камарадж (штат Тамилнад); имеет диплом музеолога, Калькуттский университет; защитил докторскую диссертацию по проблемам социальной организации тамильских гончаров районов Мадура и Раманадапурам. В настоящее время назначен хранителем отдела стран Южной и Западной Азии в Музее цивилизаций, Оттава.

В последнее время применительно к ремеслам часто употребляется слово «зрелость», а в статьях, каталогах и информационных бюллетенях нередко говорится о «новой эре» и «коренных изменениях» в их развитии¹. Такая оценка не может не вызвать улыбку, ведь известно, что именно изучение техники ремесел позволяет нам воссоздавать историю эволюции примитивных обществ. Конечно, определение «зрелость» относится прежде всего к современному прикладному искусству, рожденному (или возрожденному), как принято считать, в середине нынешнего столетия — да простят нас мастера, творившие до этого времени. Но если под взрослением человека мы обычно подразумеваем обретение большей свободы действий и ответственности, чему обязательно предшествует период становления, то можно сказать, что показателем зрелости прикладных искусств и ремесел служит прекращение их изолированного существования в мире искусства, воссоединение с ним, что можно уподобить возвращению человека с острова на материк.

Я не случайно прибегнул к такому образному сравнению: сам я вырос на западном побережье Канады, где и поныне живут мои родные и друзья; среди них немало людей искусства. Недавно я услышал рассказ об одном резчике по дереву, который настолько привык к работе в уединении, что задумал соорудить себе жилище на скалистом островке, расположенном примерно в ста метрах от берега. В часы отлива островок соединен с сушей лишь цепочкой голых скал, а все остальное время полностью отрезан от нее. Однако, поскольку согласия местных властей получено не было, мастер построил судно (для чего никакого разрешения не требуется) и разместил на нем свою мастерскую. Сейчас этот дом-корабль, сооруженный на сваях, возвышается над водой даже

в часы самого сильного прилива. Внутри него сухо и уютно; с внешним миром хозяин контактирует очень редко.

Конечно, немногие из канадских художников или ремесленников в такой степени стремятся к уединению, но почти все считают свое творчество средством самовыражения, требующим, хотя бы в определенные моменты, полного одиночества. Какими бы плодотворными ни были встречи с коллегами, критиками и широкой публикой, художнику необходимо время на обдумывание своих замыслов и совершенствование мастерства. Возрождение в шестидесятые годы интереса к ремеслам, несомненно, связано с идеями движения за возврат к земле, имевшего не только практический, но и этический аспект. Таким образом, определенная изоляция является для художника и ремесленника столь же добровольной, сколь и необходимой: она обусловлена и исторически, и социально. Но некий романтический образ ремесленника, воплощающего в себе гармонию, равновесие и покой, отнюдь не соответствует действительности, поскольку многие современные ремесленники во всем мире не удовлетворены своим положением в обществе. Однако мне хотелось бы остановиться на положении канадских ремесленников, которые находятся в изоляции, искусственно созданной общественным мнением и существующими институтами. Я имею в виду не физическую изоляцию — ведь большинство ремесленников живет сегодня в городах, — а их обособленность в мире искусства.

Итак, об общественном мнении. По иронии судьбы, случилось так, что движение за «контркультуру» в шестидесятые годы не только способствовало бурному развитию ремесел, но и породило в общественном сознании определенное предубеждение по отношению к ним. На его преодоление потребова-

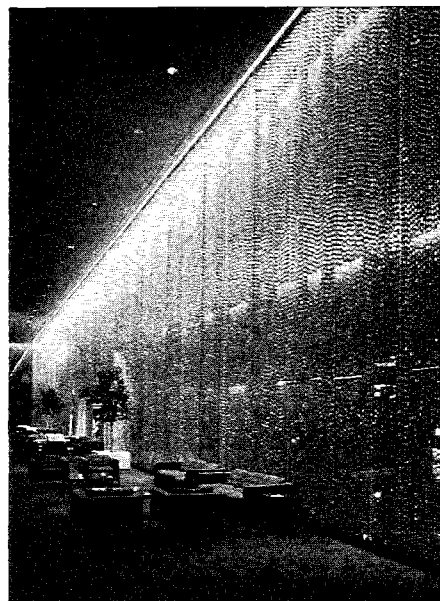
1. N. Adams, "Smithsonian Horizons" ("Smithsonian", January 1987, p. 12); H. Giambroini, "ACC's New Museum: Functional Craft to the Back of the Bus" ("Craft International", April-June, 1987, pp. 20—1); J. B. Mays, "Drawing that Fine Line Between Art and Craft" ("The Globe and Mail", February 14, 1986, p. C5).

2. A. Freedman, "American Style and the Politics of Taste" ("The Globe and Mail", Toronto, 1 February 1986).

3. P. Bourdieu, "Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste", Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1984.

33

Центр искусств, Монреаль.
Занавес работы Мишлин Бошмен.



лось целых двадцать лет, и вряд ли можно считать, что оно уже полностью исчезло. Во всяком случае, многие канадцы так и не освободились от него.

Большая часть представителей канадской художественной элиты убеждена в том, что внимание к ремеслам — не что иное, как дань моде. У тех же, кто отрицательно относится к социальным изменениям шестидесятых годов, все, что связано с этим периодом, автоматически вызывает негативную реакцию — будь то керамика, макраме или другие виды ремесел. Коммерческий успех так называемого мемфисского стиля с характерным для него зигзагообразным и точечным орнаментом на розовом или ярко-бирюзовом фоне вызван, по-видимому, исключительно его декоративностью. Шестидесятые годы в Северной Америке по-прежнему воспринимаются либо как период заблуждений, либо как время непонятных экспериментов. Хранитель одного музея декоративно-прикладного искусства пишет, что понять эстетические принципы, характерные для этого десятилетия, может лишь тот, кто непосредственно ощутил тогда же их влияние². Но даже представители поколения шестидесятых, живущие сегодня в таких крупных городах, как Оттава, и составляющие основную часть потенциальных покупателей ремесленных изделий, только начинают осознавать, что ремесла все больше уходят от дилетантизма, ностальгических настроений и «альтернативности», типичных для того периода.

У многих канадцев слова «ремесло», «кустарное производство» вызывают неприятную ассоциацию с некоторыми сознательно замалчиваемыми социальными проблемами (стариков, инвалидов) или с ностальгическими настроениями, вызванными исчезновением сельского уклада и сокращением неосвоенных земель, отступающих все

дальше от культурных центров страны, которая занимает одно из первых мест в мире по численности городского населения и потреблению природных ресурсов. Кроме того, изолированное положение ремесел усугубляется существующей системой институтов и замкнутостью структур различных видов искусства. Как отмечал Бурдые, одним из препятствий для интеграции различных видов художественного творчества в единое целое является то, что каждый из них имеет собственную систему обучения, финансирования и показа зрителям, и обычно художники плохо себе представляют, как обстоят дела в родственных им областях³.

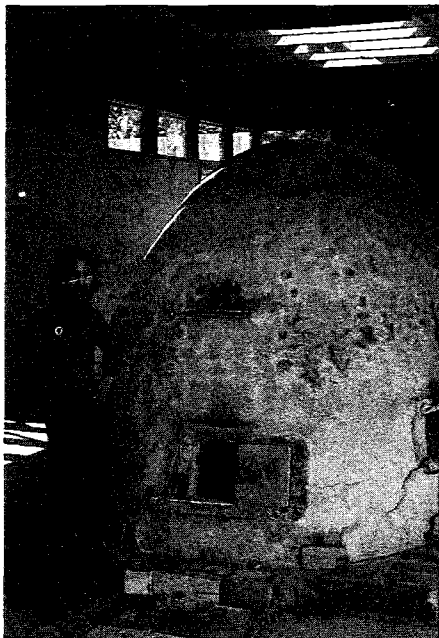
Такой узкий подход привел к тому, что ремесленники и их работы оставались неизвестными широкой публике, а во время дискуссий о роли искусства в жизни общества ремесла даже не брались в расчет. До недавнего времени у канадских ремесленников не было никакой надежды увидеть свои творения в каком-либо музее: чтобы заинтересовать этнографов, надо по меньшей мере быть индейцем; для фольклористов представляют интерес лишь предметы материальной культуры каких-либо этнических групп; историки же, как мне кажется, занимаются только прошлым.

Что касается работников художественных музеев, которые порой более открыты для всего нового, то и у них существуют определенные критерии отбора экспонатов, диктуемые традициями, личными вкусами, а также стремлением привлечь к экспозициям внимание средств массовой информации. Просвещенной публике, признающей «зрелость» ремесел, нет необходимости напоминать о произошедшем еще в эпоху Возрождения делении на ремесла и изящные искусства, что в дальнейшем привело к постепенному сужению самого понятия «искусство».



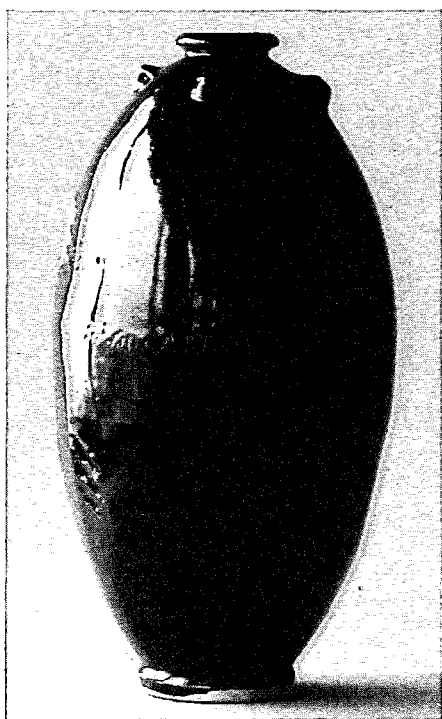
34

Мишлин Бошмен в своей мастерской.
Ле Грондин, Квебек.



35
Вэйне Нган в своей мастерской рядом с печью. Хорнби Айленд, Британская Колумбия.

36
Вэйне Нган. Глиняный кувшин.



В результате для некоторых оно сводится к новому и современному искусству, продолжающему европейскую академическую традицию, и в частности к абстрактному экспрессионизму. Такой ход развития искусства в значительной мере повлиял на организацию обучения в художественных школах, деятельность музеев и, разумеется, на формирование вкуса широкой публики. Ремесленникам было трудно отстаивать свои позиции в столь сложной атмосфере, особенно в периоды, когда было принято критически относиться к мастерству исполнения и тщательной обработке материалов. В этом еще одна причина того, почему ремесла не стали объектом теоретических исследований, которые, как утверждает Том Вулф, эволюционируют ускоренными темпами, совершая фантастические и непредсказуемые повороты... Мы избавились от повешенных рядами картин, а заодно и от критиков старшего поколения, освободились от иллюзорности, предметности, трезвого измерения, красок (по крайней мере в большинстве своем), от мазка и, наконец, от рамы и даже холста! А сама стена? Да это тоже пережиток прошлого!⁴

Таким образом, ремесленники были вынуждены своими силами, зачастую с огромным трудом, создавать собственную структуру: выставочные залы, журналы, научные изыскания, специальные исторические исследования, — а также формировать публику. Им приходилось из года в год иметь дело с одними и теми же лицами, жюри и ответственными работниками. Их преданность делу и любовь, обеспечившие создание и деятельность этого «общества внутри общества» (так его называет Люси Смит), заслуживают самого искреннего восхищения. Быть может, обособленность ремесел не имела бы столь ярко выраженного характера, если бы стремление мастеров выйти в окружающий мир, расширить свои горизонты, стать полноправными представителями мира искусства не встречало сопротивления⁵.

Каких же изменений можно ожидать с приходом «новой эры»? Поскольку я сравнительно недавно познакомился с коллекциями и экспозициями современных североамериканских ремесел, попытаюсь высказать лишь самые общие замечания. Прежде всего бросается в глаза быстрота, с которой сегодня разрушаются барьеры, некогда воздвигнутые музеями и их элитарной публикой по отношению к произведениям искусства, по своей форме и содержанию не отвечавшим определенной социально-исторической традиции. Художники-ремесленники все чаще склонны наделять предмет «идеями».

В статьях к каталогам выставок идет речь о форме и функции, о господстве формы над функцией, о форме вне функции и, наконец, об идее вне формы. Теперь в периодике, на конференциях, во время обсуждений выставок стало привычным «новое определение» творчества отдельных ремесленников (или их групп), в котором «главное — идея, а утилитарное назначение предмета имеет второстепенное значение»⁶.

Итак, унаследованное от модернизма пренебрежительное отношение к ремеслам начинает исчезать; налицо стремление художников-ремесленников к новым поискам чисто эстетического характера и отход художников, окончивших школы изящных искусств (кстати, среди них встречаются «прикладники»), от традиционной станковой живописи или скульптуры. Художественные критики, которых организаторы выставок ремесленных изделий еще недавно обвиняли в предубежденном подходе, сегодня по собственной инициативе спешат на такие выставки, проявляя к ним неподдельный интерес. Что же касается самых непримиримых, таких, как Брайан Шейн, обрушившийся на страницах одного из номеров журнала «Canadian Art» (осень-зима, 1986) на искусство текстиля, то их истерические выпады похожи на размахивание кулаками после драки.

На протяжении многих лет, а порой и десятилетий некоторые художники добивались признания станкового искусства, использовавшего материалы и выразительные средства, свойственные художественным ремеслам. По видимому, их не может не задеть за живое то, что на развитие прикладных искусств и ремесел сегодня выделяется все больше средств из правительственных источников, расширяются центры, объединяющие коллекционеров и торговцев, растет спрос на изделия художественного промысла. Кстати, мастера прикладного искусства не отказываются от создания функциональных предметов повседневного назначения: они просто пытаются проникнуть в те сферы художественного выражения, которые в силу сложившихся стереотипов считались для них недоступными.

Любопытно также отметить, что некоторые мастера прикладного искусства пробуют себя в сфере изящных искусств, еще более замкнутой, нежели ремесла, и это в то время, когда академическое искусство само стремится преодолеть свою замкнутость, более полно отражать действительность и избежать обвинений в том, что их художественные приемы, по выражению Джона Бентли Мейса, сродни «трюкам с дрессированными собачками»⁷.

Еще более ободряющим признаком

установления связи между ремеслами и другими видами искусства является, по-видимому, постепенное признание «духа ремесленничества», осознание традиционного функционального назначения ремесленных изделий и их эстетической ценности. Сейчас все больше возрастает интерес к эстетическому и социальному аспектам функциональных предметов; однако пока еще рано говорить о том, что, как пишет Элен Джамбруни, кончились времена, когда ремеслам отводилось последнее место, а на первый план выдвигались посредственные и претенциозные произведения изящных искусств⁸.

Побывав на открытии выставки современных мастеров ("Craft Today") в Американском музее ремесел, я испытал двойственное чувство. И дело не в том, что, как мне показалось, расположенный неподалеку Музей современного искусства собирается захватить и ремесла (что, впрочем, и случилось), — я боялся, не будет ли Музей ремесел лишь бледной копией своего соседа. Я увидел на выставке белые стены, подиумы, лампы направленного света, этикетки, что больше походило на капитуляцию, нежели на победу. К счастью, последующие выставки, и в частности "Interlacing — The Essential Fibre", — блестящий показ изделий из текстиля со всего мира, поразивший богатством фантазии и технических приемов не только мастеров традиционных ремесел, но и лучших современных художников Северной Америки, — еще раз убедительно доказали, что понимание особенностей материала, выдумка и использование традиций открывают поистине неограниченные возможности для творчества.

Это, на мой взгляд, должно ободрить как тех ремесленников, которые сыты обещаниями приравнять их к изящным искусствам, так и тех, кто сокрушается о «потере самостоятельной ценности ремесел по мере поглощения их изящными искусствами»⁹. Выставки, несомненно, принесут пользу всем; без исключения, мастерам, ведь никогда еще выразительность и символический характер функционального предмета не были объектом столь пристального внимания.

Растущее признание современных ремесел как самостоятельной и специфической области искусства происходит одновременно с возрождением интереса к архитектуре, дизайну, декоративному искусству и другим формам художественного выражения, которые во многих отношениях близки ремеслам. Показать значение всех этих форм в развитии искусства в целом и в нашей жизни — такова задача создаваемых ныне в Канаде выставочных

залов, музеев, частных коллекций, выставок, а также публикаций и научных исследований. Сейчас на развитие ремесел выделяются кредиты, создаются условия для их коммерциализации; что еще недавно делалось лишь для изящных искусств; повысился интерес к ремеслам со стороны коллекционеров. Все это свидетельствует о жизненной силе данного вида творчества.

В заключение мне хотелось бы высказать мысль о возможности все большего сближения прикладных и изящных искусств, что является предметом заботы многих людей, причем даже тех, кто, как и автор настоящей статьи, непосредственно не участвует в производстве ремесленных изделий. Речь идет не только о показе работ ремесленников в галереях современного искусства и в учреждениях, специально занимающихся ими, но и о том, что, говоря словами Марджери Халпин, они должны стать объектом внимания канадских музеев и научно-исследовательских центров «наряду с лучшими творениями человеческих рук — из дерева, камня, металла, глины и текстиля; — которые находятся в канадских коллекциях или могут быть ими приобретены»¹⁰.

Ремесленники в отличие от многих других художников проявляют пристальный интерес к творчеству не только своих предшественников, но и современников — представителей других культур. Однако обращение к этому источнику вдохновения и взаимного обогащения не только не приветствовалось, но до сих пор часто служило объектом критики. Сейчас самое время покончить с порожденным модернизмом опаснейшим предубеждением, заключающимся в том, что настоящее произведение искусства никак не связано с созданным ранее, отвергает его и исключает какое бы то ни было сходство с ним. Пора, как предлагает Аргеллес, прекратить погоню за «художественной новизной» и стремиться к «художественному совершенству»¹¹. Не будем забывать, что слово «шедевр» первоначально означало мастерски исполненную вещь, «мануфактурой» называли то, что сделано вручную, а слово «оригинальный» употреблялось в смысле «восходящий к своим истокам». И только в XVIII веке это слово обрело противоположный смысл — «не связанный с предшествующим», «своеобразный» или «новый». Не следует ли нам для оценки и классификации ремесленных изделий использовать слово «оригинальный» в его первоначальном значении?

Пересмотр статуса ремесел является лишь частью процесса общей переоценки ценностей, связанной с при-



37

Уильям Хазард (Реджайна, Саскачеван). Ястреб. Дерево.

4. T. Wolfe, "The Painted Word" ("Harpers", April 1975, pp. 57—92).

5. E. Lucie-Smith, "Craft Today: Historical Roots and Contemporary Perspectives" ("Craft Today: Poetry of the Physical", pp. 15—40. New York, American Craft Museum, 1986).

6. См.: M. Dunas, "The Modern Ache" ("Metalsmith", Spring 1987, p. 15).

7. J. V. Mays, "Comment" ("American Craft", December 1985/January 1986, pp. 38—9).

8. Giamburini, op. cit., p. 20.

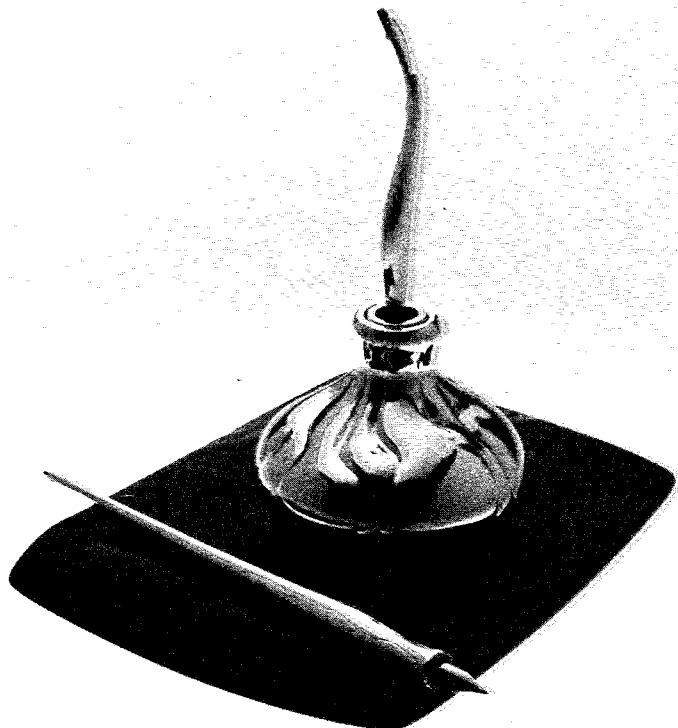
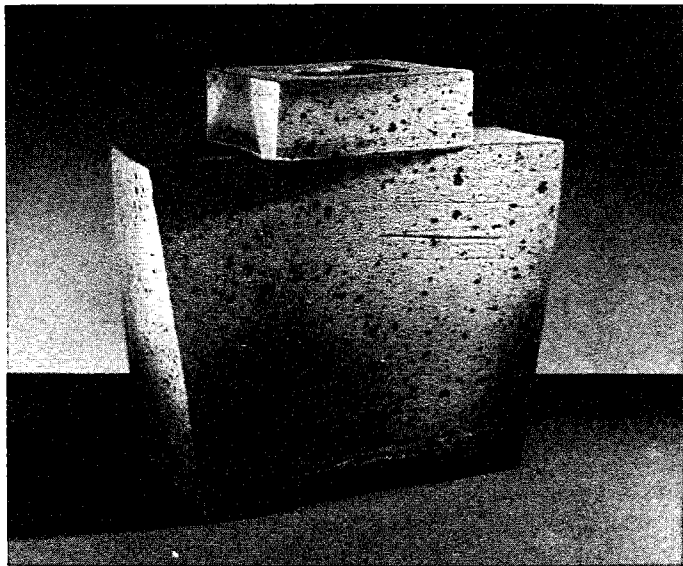
9. W. Seelig, "Comment" ("American Craft", April—May, 1987, p. 20).

10. M. Halpin, "The Recovery of Craft: An Anthropological Perspective", p. 4 (доклад, сделанный на ежегодном заседании Канадского совета ремесел, Ванкувер, август 1986 года).

11. J. A. Arguelles, "The Transformative Vision", p. 256. Berkeley, Calif., Shambhala, 1975.

39
Луа Эдерингтон Бетгеридж
(Гвельф, Онтарио).
Письменный прибор.
Камень, серебро.

38
Дусе-Сэто (Вэйз-Милз, Квебек).
Керамический сосуд.



знанием эстетического значения функциональных предметов, создаваемых различными культурами. Широкое распространение повсюду в мире произведений искусства разных времен и народов, считавшихся раньше экзотическими или представляющими чисто научный интерес предметами, требует пересмотра роли искусства в жизни общества. Показательно в этом отношении стремление Леви-Строса увязать методологические принципы истории искусства, критики и антропологии, примером чему служит его известное сравнение искусства индейцев северо-западного побережья с выдающимися творениями мастеров Древнего Египта, Греции и Рима. Стронники такого подхода не противопоставляли изящные искусства прикладным, как повелось в Европе еще с эпохи Возрождения. И что особенно важно, они выступали против надуманного противопоставления труда ремесленников — как однообразного, примитивного процесса по созданию изделий чисто утилитарного характера — высоко интеллектуальному творчеству истинных художников и считали, что подобные взгляды питаются идеологией колониализма, расовой дискриминации и социального неравенства.

лизма, расовой дискриминации и социального неравенства.

В то время как в художественных галереях демонстрируются произведения, далекие от традиций в области ремесел, а специализированные выставочные залы и музеи, напротив, посвящены весьма узким вопросам, связанным с такими традициями, задача музеев широкого профиля, на мой взгляд, состоит в том, чтобы уменьшить изоляцию ремесел от «интеллектуальных процессов, которые преобразуют общество и сами меняются под его влиянием»¹². Достичь этого можно лишь в том случае, если современные ремесленные изделия перестанут служить лишь объектом созерцания, рассматриваться без учета их функционального назначения, только с точки зрения материала, из которого они выполнены, техники исполнения или времени создания. Задача состоит в том, чтобы выявить основы и связи, делающие ремесленные изделия неотъемлемой частью непрерывного художественного процесса.

С этой целью необходимо уделить особое внимание проблеме отношения ремесленника к используемому материалу; оно должно строиться на знании его особенностей и техническом мастерстве, что практически утрачено обществом в силу оторванности от процесса создания собственной материальной культуры. Любая мастерски выполненная вещь является вызовом по-

средственности, необдуманному расходованию ресурсов, еще слишком часто бытующим в нашей жизни.

Не менее важен духовный аспект отношения мастер — материал, благодаря которому любая человеческая деятельность обретает свою форму, вовлекаясь в процесс передачи культурных ценностей. Искусство ремесленника включает в себя визуальную и тактильную связь с землей, способствующую формированию ощущения своих корней, что для Канады всегда было острым вопросом¹³. Во всех странах мира искусству принадлежит важная роль в утверждении, сохранении и укреплении культурной самобытности этнических групп и небольших сообществ, точно так же, как в деле гуманизации наших сегодняшних перенаселенных городов. Чтобы осуществить функцию искусства как средства передачи культурных ценностей, современные ремесленники, подобно их предшественникам, должны направить свои силы на создание произведений, которые станут неотъемлемой частью повседневной жизни народа.

Фрейд считал, что художником руководят три стимула: деньги, слава и любовь. Конечно, для тех ремесленников, которые решатся покинуть остров, с тем чтобы расширить свои творческие возможности, эти три цели сегодня, как и во все времена, труднодостижимы. Но независимо от того, что принесет нам «новая эра», будем надеяться, что всегда найдутся настоящие художники, способные сохранить вдохновение и высокий уровень мастерства и готовые трудиться на благо нашего общества. ■

12. Adams, op. cit., p. 12.

13. T. Heath, "A Sense of Place" ("Visions: Contemporary Art in Canada", pp. 45—76. Vancouver, Douglas & McIntyre, 1983).

За развитие ремесел

Автор данной статьи ставит перед собой две задачи: дать классификацию существующих в мире основных категорий ремесел, а также наметить стратегию их развития и распространения.

Автор считает, что народное искусство, ремесла и дизайн тесно связаны между собой, образуя некий единый континуум, в котором по мере индустриализации обществ меняются способы создания утилитарных предметов и их характер. Так, народное искусство и традиционные ремесла бытуют в основном в доиндустриальных обществах, кустарные промыслы получают расцвет в обществах, делающих первые шаги на пути индустриализации, авторский дизайн, примером которого могут служить работы Алвара Аалто, Чарльза и Рея Имз, появляется в обществах, уже достигших значительных успехов на этом пути, в то время как художественные ремесла и прикладное искусство — характерная черта современных постиндустриальных обществ: их население занято не в области сельского хозяйства и мануфактурного производства, как было раньше, а в сфере услуг, распределения материальных и духовных благ и обработки информации.

По мнению автора, к каждой из этих форм ремесел требуется свой подход. Всемирный совет ремесел мог бы способствовать дальнейшему развитию ремесел во всем мире путем принятия и проведения в жизнь системы их классификации по категориям, а также разработки соответствующей стратегии, направленной на их распространение.

Лос-Анджелес являет собой своеобразный микрокосм мировых культур, словно созданный для изучения процесса коммуникации, языков и материальной культуры. Город, в котором говорят на 48 языках, отличается большое этническое и культурное разнообразие.

Будучи своеобразным перекрестком, где встречаются представители

развивающихся и промышленных стран, сосуществуют традиции различных народов мира, Лос-Анджелес в то же время стоит на позициях прогресса и новаторства в области дизайна, архитектуры и техники. Подобная противоречивость ведет к столкновению культур, их трансформации и ассимиляции. Но такая ситуация, грозящая, казалось бы, кризисом, рождает цепкую привязанность к культурным ценностям и традициям.

Музей ремесел и народного искусства занимается изучением этих явлений со времени своего основания в 1971 году. Под его эгидой осуществляется целая серия программ, посвященных традиционному народному искусству, современным ремеслам и дизайну. Проблемы, связанные с развитием ремесел, находят отражение в экспозициях музея, его выставках, публикациях, а также просветительной деятельности. Благодаря широте интересов музею удается гибко и инициативно использовать традиционные методы музейной работы, разрабатывать доступные и полезные для публики программы. В частности, уделяя основное внимание этническому разнообразию Южной Калифорнии, музей занимается и изучением других культур мира.

В разных странах отношение к ремеслам неодинаково. Оно во многом зависит от социальной среды. В развивающихся государствах ремесла играют первостепенную роль: тысячи людей тем или иным образом заняты здесь производством, маркетингом или сбытом ремесленных изделий, которые подчас составляют немалую долю в экспорте страны. А в экономике США, например, роль ремесел незначительна, она сводится к украшению быта и часто связана с третичным сектором.

В ноябре 1986 года в рамках проходившей в Дели Азиатской ассамблеи Всемирного совета ремесел состоялась крупная международная конференция на тему *Ремесла Индии* ("Crafts India"). На ней, в частности, обсуждались проблемы развития ремесел. Я

Патрик Ила (Patrick Ela)

С 1976 года работает в Музее ремесел и народного искусства в Лос-Анджелесе, в настоящее время является его директором. В течение многих лет, будучи сотрудником сектора просвещения в Музее искусства графства Лос-Анджелес, а затем стажером в Баварских государственных собраниях картин, в Мюнхене, занимался проблемой восприятия искусства, ремесел и дизайна. Имеет степень магистра (управление учреждениями искусства), Калифорнийский университет, Лос-Анджелес, и бакалавра искусств, Уэстерн-колледж. Изучал на университетском уровне планирование в области музейного дела и управление музеями, консультирует по этим вопросам музеи, различные государственные организации и ассоциации.

был членом одной из дискуссионных групп, и мне поручили прокомментировать эту тему с позиций представителя Музея ремесел и народного искусства. Готовясь к выступлению, я пытался привести в порядок собственные мысли о природе ремесел и о соотношении дисциплин, которыми занимается наш музей, и невольно вспомнил о событиях, имевших место в недавнем прошлом.

В июне 1986 года в Окланде (штат Калифорния) Американский совет ремесел организовал национальный семинар на тему *Искусство, культура, будущее* ("Art/Culture/Future"). Его участники говорили о связи ремесел с искусством. Несколько заседаний было посвящено различным аспектам деятельности ремесленников: связям мастеров художественного ремесла с музеями и выставочными залами, роли ремесел и искусства в оформлении общественных мест и т. д. При обсуждении вопроса о будущем ремесел в США разгорелась дискуссия о том, являются ли ремесло искусством и искусство — ремеслом.

В декабре 1985 года я консультировал Малайзийскую корпорацию развития ремесел. Их интересовали некоторые вопросы музейной работы и подготовки программ, дающих возможность сохранять местные ремесла и в то же время создавать новые формы, рассчитанные на экспорт.

Участие в этих мероприятиях навело меня на мысль о том, что понятие «ремесло» не для всех означает одно и то же и что разные люди вкладывают в него различный смысл. В США есть мастера, работающие в области художественных ремесел, которые стремятся выставлять свои работы в музеях и галереях и хотят называться художниками. В Малайзии основная цель ремесленников — продать свои изделия на внутреннем или внешнем рынке. Как соотносятся между собой обе категории ремесленников и какие можно в данной ситуации сделать выводы о развитии ремесел — таково основное направление рассуждений в данной статье.

Знакомясь с ремеслами разных стран, начинаешь различать такие их категории, как традиционные ремесла, народное искусство, сельские промыслы, местные ремесла, художественное ремесло, кустарные промыслы, художественный дизайн и изготовление серийных изделий для туристов, требующее (или не требующее) профессионального мастерства. Выражение «народное искусство» часто используется в промышленных странах для обозначения традиционных ремесел развивающихся стран. Точно так

же ремесленников в каждой стране называют по-своему: сельский умелец, народный мастер, а в Японии и Корее — даже «живые национальные сокровища». Сказанное необходимо принять во внимание, чтобы точно знать, о развитии какого типа идет речь. Это особенно важно для музеев, поскольку они должны уяснить свою роль в развитии ремесел на местах, на региональном, национальном и международном уровнях и выработать соответствующую стратегию.

Применительно к целям данной статьи я разбил ремесла на пять больших категорий:

Традиционные ремесла, характерные для страны или региона.

Кустарные промыслы, где за процессом производства наблюдает мастер и возможна определенная степень разделения труда.

Художественный дизайн: авторы создают предметы функционального назначения, используя различные формы, характерные для народного искусства или промышленного производства (или для того и другого).

Художественные ремесла, или ремесла «интернационального стиля», продукцию которых главным образом составляют предметы, не имеющие функционального назначения, но создающиеся на основе форм, присущих традиционным ремеслам.

Массовая продукция, как правило, весьма посредственного качества, рассчитанная на туристов и изготавливаемая кустарным или полукустарным способом.

Для меня понятие ремесла и мастерства связано прежде всего с любовным отношением к обрабатываемому материалу, с созданием предмета, имеющего функциональный характер. Именно об этом должен думать каждый, кто собирается работать со стеклом, деревом, металлом или глиной. Даже если речь идет об искусстве, именуемом художественным ремеслом и лишенном функциональности, оно должно оцениваться с учетом исходного материала и умения мастера. Большинство изделий народного искусства и традиционных ремесел, изготавливаемых в разных странах мира, имеет функциональное назначение, соответствующее конкретным условиям их бытования. В народном искусстве находят отражение утилитарные и духовные запросы людей. В традиционных культурах редко встретишь чисто декоративные предметы, хотя декоративность является их важным элементом. Многим культурам присуще стремление к красоте, проявляющееся в очаровании и изяществе предметов — независимо от того, предназначены ли

они служить самым обычным или, наоборот, возвышенным потребностям. Говоря словами Кеннета Эймза, вынесенными в заголовок одной из его статей, мастера хотят выйти «за рамки утилитарности».

Традиционные ремесла и народное искусство являются по своей сути групповой формой самовыражения, результатом творчества группы или входящего в нее индивида. Народные искусства и ремесла выражают «коллективную» эстетику, каноны, принятые данной группой, которая диктует форму и манеру украшения изделий повседневного пользования или ритуальных предметов. Традиционные ремесла и народное искусство получают развитие в обособленных или изолированных группах, примером тому служат маски мексиканских крестьян, керамика индейцев из Нью-Мексико, традиционные гватемальские ткани.

Чаще всего традиционные ремесленные изделия делаются вручную или с помощью простейших инструментов. Обычно они предназначаются для потребления внутри данной общины, но иногда идут на продажу или обмениваются на другие товары. В наши дни повсюду — от Малайзии до Мексики — на эстетические идеалы той или иной группы оказывают влияние контакты с внешним миром, длительное воздействие которых приводит к появлению новых материалов, форм и установок.

Для кустарных промыслов характерно производство фабричного типа, часто основанное на выпуске серийной продукции, которое предполагает определенную технологию, snоровку и отработанность повторяющихся операций. В основном изделия кустарных промыслов создаются вручную или с применением несложных инструментов. В качестве примера можно привести изготовление стульев, книжных переплетов, ковров и украшений. Современное кустарное производство может опираться и на более развитые средства механизации, однако обычно в них сохраняется эстетика «ручной работы». Этот вид ремесел чаще всего ассоциируется с понятием функциональности и соответствует ранним стадиям индустриализации.

Художественный дизайн — явление, связанное с современной промышленностью. Продукция создается отдельными лицами или группами людей на основе производственной технологии, предусматривающей большое разнообразие предметов, реализуемых через систему массового сбыта. Производство может быть основано на ручном труде или целиком механизировано, количество выпускаемых из-

делий зависит от потребностей рынка. Большинство предметов, которые мы ежедневно видим вокруг себя, — от легковых автомобилей до электронных приборов, от джинсов до скакалок — задуманы и изготовлены именно таким способом. Процесс конструирования выливается в массовое производство утилитарных предметов, причем они могут быть вульгарными или изысканными, хрупкими и недолговечными, как, например, вызвавшая волну критики модель “Edsel” компании «Форд», или добротными, как мебель Миса ван дер Роэ. Интересно, что некоторые развивающиеся страны пытаются освоить этот тип производства путем механизации труда ремесленников и мастеров народного искусства (например, в изготовлении шелковых и других тканей), с тем чтобы расширить свой экспорт. Чуть ниже мы остановимся на некоторых опасных последствиях таких попыток.

Художественные ремесла, или ремесла «интернационального стиля», больше распространены в промышленно развитых странах. Они основываются на принципах традиционного ремесла, но их продукция не имеет функционального назначения. Чаще всего ее создатели рассматривают изготовленные ими изделия как произведения искусства или художественного ремесла, и их скорее увидишь в выставочных залах, нежели в магазинах. Свойственные данной категории особенности — отсутствие функционального назначения и внимание, уделяемое эстетическим достоинствам, — позволяют сделать вывод о том, что художественные ремесла представляют собой феномен, характерный для постиндустриального общества на том этапе его развития, когда оно переходит с одной ступени индустриализации и технического прогресса на другую.

В каждой из выделенных нами категорий могут создаваться как великолепные произведения, так и весьма посредственные изделия. Что касается понятия «качество», то вот что пишет по этому поводу Чарльз Каунт в своей брошюре “Encouraging American Craftsmen”, выпущенной в 1971 году в США: «Подлинное произведение ремесла свидетельствует о времени и месте его изготовления, назначении и приемах, с помощью которых оно было сделано, а также отражает характер и личность мастера. Созданный таким образом предмет обладает только ему присущей эстетической ценностью». А вот что говорится в книге того же автора “Crafts in Australia”, опубликованной в 1975 году государственной службой книгоиздания Австралии: «Комитет ремесел считает, что ремесла достойны всяче-

ского уважения. Это не какая-то второстепенная форма, которую иногда можно назвать искусством, а совокупность целого ряда искусств, таких, как гончарное дело, ювелирное искусство, ковроткачество, а также творческих искусств — музыка, живопись, скульптура, танец, театр. У каждого из этих искусств есть свои представители, творчество которых может выходить или не выходить за традиционные рамки. Комитет убежден, что ремесла, подразумевающие любовное отношение к исходному материалу, стремление к совершенству и радость созидания, необходимы современному обществу».

Из вышесказанного следует, что высокое качество может быть свойством как изделий из красного дерева, изготовленных по заказу «Данск интернэшнл» в Гондурасе, так и традиционной гондурасской керамики, при том что обе формы ремесел — одна, имеющая полупромышленный и международный характер, другая местная, традиционная — различны по происхождению, по лежащим в их основе художественным принципам, предназначены для разных потребителей и, следовательно, требуют совершенно разных условий для своего развития.

Разграничение таких понятий необходимо, если мы хотим разработать стратегию деятельности по развитию ремесел для Всемирного совета ремесел, наших региональных и национальных советов ремесел, а также музеев. Наивно думать, что промышленный или полупромышленный способ производства позволит расширить возможности сбыта произведений народного искусства того или иного региона и обеспечит повышение жизненного уровня их создателей. Напротив, применение современной технологии для изготовления изделий традиционных и местных ремесел может привести к обратным результатам: лишению предметов «подлинности» и соответственно снижению интереса к ним на внешнем рынке. Да и внутри страны не исключены нежелательные последствия, ведь в течение нескольких лет могут быть уничтожены вековые традиции. При ближайшем рассмотрении часто оказывается, что методы, призванные содействовать развитию традиционных ремесел, не могут быть использованы для развития кустарных промыслов и художественных ремесел. Представим себе, например, что министр торговли какой-нибудь развивающейся страны решает увеличить национальный доход за счет экспорта текстиля. Для этой цели он будет оказывать содействие художникам по текстилю и опытным ткачам, с помощью которых можно было бы в течение двух лет расши-

рить производство и наладить выпуск новых образцов. А теперь представим себе, что в то же самое время в той же стране министр культуры начинает кампанию по сохранению национальных традиций в области ткачества. Он находит пять оставшихся в стране мастеров и поручает им в течение ближайших двух лет обучить своему искусству наиболее перспективных молодых художников, передав им навыки и традиции. Что произойдет в такой ситуации? Что возьмет верх: деньги или традиция? Смогут ли оба министра одновременно добиться своих целей? Или возьмем другой пример. Движимый благими намерениями и полный энтузиазма чиновник обращается к зарубежным дизайнерам с просьбой помочь «улучшить» качество местных ремесленных изделий, используя современные материалы и приемы. В такой ситуации с течением времени неизбежно изменятся формы местного ремесла, мало того — в один прекрасный день они могут совершенно исчезнуть. Приведенные примеры убедительно показывают, что лица, в чьем ведении находятся ремесла, имеют самые различные точки зрения по поводу того, как содействовать их развитию, а многие из них принимают решения, не представляя себе основных тенденций развития ремесел.

Охарактеризовав различные категории ремесел и уяснив связанные с ними проблемы, перейдем к обсуждению мер, которые нам предстоит осуществить для обеспечения в мировом масштабе развития ремесел в ближайшие пять—десять лет. Я уверен, что многое здесь зависит от Всемирного совета ремесел, от того, насколько верно он определит различные категории ремесел, существующих сегодня в мире, и установит между ними четкую границу. Далее, необходимо, чтобы Всемирный совет ремесел выработал рекомендации по основным направлениям развития каждой из категорий. Опираясь на них, страны занялись бы развитием собственных ремесел, согласовав свои усилия на международном уровне. При проведении этих мероприятий следует учитывать практические возможности и исходить из здравого смысла. Ниже даются конкретные рекомендации, касающиеся главных принципов деятельности по развитию ремесел в международном масштабе.

Традиционные ремесла. Следует в интересах будущих поколений собрать воедино информацию о мастерах, работающих в различных видах ремесел; организовать передачу молодежи профессиональных навыков; с помощью субсидий, за-

казов; компенсационных выплат всемерно поддерживать существующие традиционные ремесла; шире пропагандировать традиционные ремесла, предоставляя возможность приобретать и ценить ремесленные изделия (решать вопросы хранения и сбыта); присваивать почетные звания лучшим мастерам (прекрасным примером в этом отношении являются «живые национальные сокровища» Японии).

Кустарные промыслы. Следует наладить техническую помощь (материалы, технология); оказывать содействие в реализации изделий (складирование, сбыт); отмечать особо одаренных мастеров (выставки, премии); способствовать расширению круга лиц, интересующихся ремеслами (в стране и за рубежом); обеспечить ремесленникам возможность совершенствования (путем повышения уровня образования).

Здесь можно упомянуть мексиканскую компанию "FONART", которая регулярно закупает у ремесленников их изделия для последующей продажи населению.

Художественный дизайн. Следует обращать внимание предпринимателей на эстетику дизайна; наладить подготовку дизайнеров, организовав обучение в своей стране и направляя их в учебные командировки за рубеж; отмечать наиболее талантливых дизайнеров (публикации и выставки).

Художественные ремесла. Необходимо оказывать мастерам техническую помощь; обеспечить им возможность обмена идеями (конференции, выставки); поощрять талантливых мастеров (премии, выставки); способствовать расширению круга заинтересованных лиц и покупателей; осуществлять рекламу, используя для этого художественные галереи, музеи и ярмарки, а также публикации.

Массовая продукция, ориентированная на туристов. Необходимо дать возможность мастерам этого направления знакомиться с другими формами ремесел, периодически организуя для них занятия учебного характера.

В целях развития ремесел Всемирному совету ремесел следует, опираясь на помощь музеев, осуществлять на регулярной основе программу международных выставок, включая систематический обмен ими на приемлемых финансовых условиях.

В свою очередь и сами музеи должны сыграть большую роль в развитии ремесел.

В области **традиционных ремесел.** Музеям следует собирать материалы о ремесленниках, в том числе фотографии и, если возможно, коллекции изделий для экспонирования и изучения; способствовать признанию мастеров; устраивать выставки ремесленных изделий и публиковать посвященные им материалы; добиваться должного отношения и внимания к ремеслам и мастерам.

В области **художественных промыслов и дизайна.** Музеи должны привлекать внимание общественности к наиболее значительным произведениям путем показа их на выставках; просвещать публику, учить ее по достоинству оценивать ремесленные изделия; сотрудничать с другими музеями (на национальном и международном уровнях) в деле пропаганды ремесел; способствовать реализации ремесленной продукции через магазины и другие торговые предприятия.

В области **художественных ремесел.** Музеи должны способствовать признанию мастеров художественных ремесел на местном, национальном, региональном и международном уровнях; поощрять обмен идеями между мастерами с помощью выставок, публикаций и учебных программ; просвещать широкую публику, стремиться к расширению круга людей, интересующихся ремеслами, а также к увеличению сбыта ремесленных изделий; отстаивать интересы мастеров этой категории ремесел в мире искусства.

Ремесленники не могут жить без творчества, но, как и все мы, они должны зарабатывать на жизнь. Было бы наивно забывать о необходимости как экономического развития, так и технического прогресса и роста художественного мастерства. Нельзя также не учитывать роль экономических, социальных и политических факторов, оказывающих влияние на то, какая категория ремесел выдвигается на передний план в развивающихся странах или в менее развитых слоях промышленных обществ (таких, как, например, ремесленники-индейцы в США). Традиционные общества должны поддерживать преемственность и сохранять свои ценности, что зачастую им помогают сделать ремесла. Общество, находящееся в переходном состоянии, стремится развить свою экономику, чтобы на ее основе приобрести политический вес и тем самым обеспечить лучшие условия жизни своим членам. Определенная роль в деле совершенствования общества отводится ремеслам.

Всемирный совет ремесел может внести немалый вклад в развитие ремесел, разъясняя через свои национальные и местные отделения, какую роль играют ремесла, и предпринимая настойчивые шаги по осуществлению международной программы их развития. Но в конечном счете самое главное — работа на местах, там, где живут и трудятся ремесленники, помочь которым — наша задача. ■

МУЗЕЙНЫЙ ОПЫТ И НОВЫЕ ПРОГРАММЫ

Музей музыкальных инструментов

в Маркнёйкирхене



Эрнст Гевиннер (Ernst Gewinner)

Родился 17 сентября 1929 года в Бунцлау. Закончил специализированную школу для руководителей клубов им. Мартина-Андерсена-Нексе в Мейсене и Лейпцигский университет им. Карла Маркса (отделение эстетики и теории культуры). С 1952 года занимается вопросами культурной работы с населением. С 1965 года директор Музея музыкальных инструментов Маркнёйкирхена. Член Национального совета музеев ГДР.

Музей музыкальных инструментов Маркнёйкирхена находится недалеко от Клингенталя (ГДР, округ Карл-Маркс-Штадт), считающегося своеобразным музыкальным центром. Найдется немного музеев, которые бы столь ярко рассказывали о ремесле, развитом в данной местности, и о самих ремесленниках.

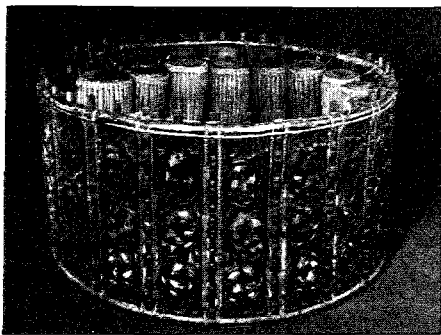
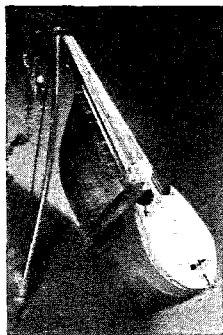
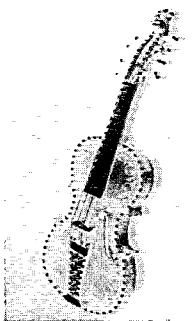
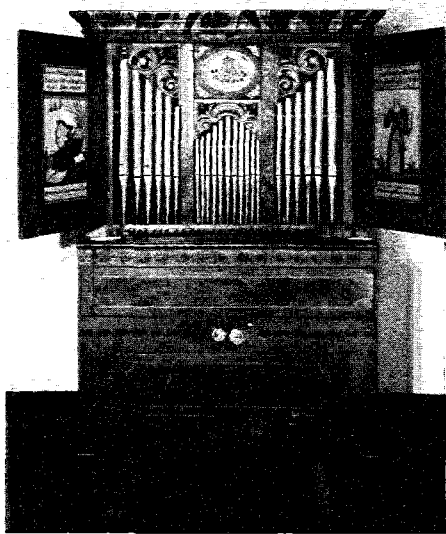
Производством музыкальных инструментов в Фогтланде (южная часть Саксонии) занимаются уже более трехсот лет. В середине XVII века тысячи ремесленников-протестантов, ставших жертвами контрреформации, были вынуждены покинуть центры изготовления смычковых инструментов империи Габсбургов. Сначала они обосновались в Граслице и Шёнбахе (Богемия), но по мере того, как контрреформация набирала силу и в этих местах, люди, боясь за свое будущее, переезжали в Саксонию. Многие из них поселились в Фогтланде, в частности в городах Клингентале и Маркнёйкирхене. Таким образом сложились благоприятные условия для быстрого развития производства музыкальных инструментов, тем более что сам курфюрст Август I, бывший протестантом, помогал беженцам в устройстве на новом месте.

В 1677 году в Маркнёйкирхене была создана первая корпорация ремесленников, изготавливающих музыкальные инструменты; туда принимали только тех, кто делал смычковые инструменты.

В 1700 году к ним присоединились мастера деревянных духовых инструментов, в 1725 — изготовители струн, в 1740 — смычков, в 1755 — охотничьих рожков. Начиная с середины XVII века в Маркнёйкирхене делали все виды оркестровых инструментов. В 1834 году в городе уже была музыкальная школа, а в 1853 — оркестр, хотя население Маркнёйкирхена в то время составляло всего две-три тысячи человек. Производство музыкальных инструментов развивалось быстрыми темпами. После франко-германской войны 1870—1871 годов новые рынки сбыта и пять миллиардов золотых франков, выплаченных Францией в виде военной контрибуции, дали сильнейший толчок развитию капитализма в Германии; в этот период усилился процесс концентрации производства музыкальных инструментов в Фогтланде, а его объем стал из года в год увеличиваться. Повсюду в мире возрастал спрос на музыкальные инструменты. Вполне естественно, что в таких условиях возникла идея о создании коллекции музыкальных инструментов; за ее практическое осуществление взялась учрежденная в 1872 году Ассоциация мастеров музыкальных инструментов Маркнёйкирхена. Тогда на территории Саксонии появилось множество профессиональных объединений. Их задача состояла в том, чтобы помогать своим членам бороться против капиталистической

40

Музей музыкальных инструментов, размещившийся во дворце Паулюса в Маркнёйкирхене. Концерт мастеров музыкальных инструментов в рамках Дней музыки в Фогтланде.



41. Позитив (орган) Георга Хаммера, Швейцария (1838). У органа три регистра и 162 трубки — половина из них деревянные, остальные оловянные.

42. Скрипка Зандланда. Брункеберг, Норвегия (1921).

43. Струнный щипковый инструмент рабоб. Индия.

44. Набор барабанов чен. Бирма.

концентрации производства. Ассоциация Маркнэйкирхена поставила своей целью содействие развитию производства музыкальных инструментов и защиту интересов их изготовителей. 363 члена ассоциации — все без исключения мастера по изготовлению музыкальных инструментов — проводили экскурсии, лекции, организовывали собрания, дискуссии и выставки; ими была основана библиотека. Другой целью ассоциации стала подготовка нового поколения ремесленников, поэтому по ее инициативе в 1878 году в городе открыли училище мастеров музыкальных инструментов. И наконец, эта ассоциация, так много сделавшая для защиты профессиональных интересов своих членов, активно способствовала созданию коллекции музыкальных инструментов.

В 1882 году члены профессиональной ассоциации Маркнэйкирхена, осматривая выставку промышленности, искусств и ремесел в Нюрнберге, посетили тот ее раздел, где экспонировалась коллекция музыкальных инструментов из Германского национального музея. То, что они увидели, лишь укрепил их в желании создать в Маркнэйкирхене музей музыкальных инструментов, который бы не только выполнял педагогические функции, но и рассказывал о местном производстве музыкальных инструментов. Выступая на собрании членов ассоциации 24 февраля 1883 года, ее секретарь Пауль Алиан-Бенневиц окончательно сформулировал эту идею. Он горячо высказался за создание музея, призванного внести вклад в профессиональную подготовку будущих поколений мастеров. Уже тогда он предвидел, что музей может стать одной из достопримечательностей города и послужить делу народного просвещения. Его предложение нашло горячий отклик у присутствовавших на собрании мастеров. В тот же вечер они преподнесли в дар музею ценные инструменты, положившие начало обширной коллекции, пользующейся ныне такой известностью, о которой ее основатели не могли даже мечтать.

История Музея музыкальных инструментов в Маркнэйкирхене не похожа на то, как создавались другие музеи такого профиля. Он не обязан своим возникновением щедрым дарителям, над его колыбелью не склонялись меценаты, у его истоков не стояли герцоги и князья в отличие, скажем, от дрезденского «Зеленого свода» (в сложении его собрания участвовали многие правители — от Генриха Благочестивого до Августа II Сильного), венских музеев, пользовавшихся покровительством эрцгерцога Фердинанда I, и берлинских музеев, обязанных сво-

им существованием бранденбургским курфюрстам. Этот список можно было бы пополнить музеями других стран.

Музей музыкальных инструментов Маркнэйкирхена задуман и создан мастерами, рабочими и торговцами, которые заручились поддержкой министерства внутренних дел Саксонского королевства и рейхсканцлера Отто фон Бисмарка.

В 1886 году ассоциация преподнесла коллекцию музыкальных инструментов в дар муниципальному совету Маркнэйкирхена с просьбой создать на ее основе городской музей. Совет принял дар, и в результате в Германии появился первый и единственный самостоятельный городской музей такого профиля (илл. 40).

За 104 года, прошедшие со времени основания музея, он пополнился примерно четырьмя тысячами экспонатов, рассказывающих о производстве музыкальных инструментов во всем мире. Первоначально он назывался Музеем ремесел, а теперь это всемирно известный Музей музыкальных инструментов Маркнэйкирхена. В создании коллекции принимали участие многие профессиональные объединения города. Среди них мастера, подарившие коллекцию местных инструментов, и торговцы музыкальными инструментами, которые, используя свои многочисленные связи во многих странах мира, помогали приобретать инструменты за границей (илл. 41, 42). Кроме того, правительство королевства Саксония, а также рейхсканцлер покупали музыкальные инструменты для музея в самых разных странах мира.

Уже в 1892 году собрание музея насчитывало свыше пятисот инструментов; половина из них поступила из неевропейских стран и по сей день составляет гордость коллекции. Скомплектовать коллекцию музыкальных инструментов других континентов удалось следующим образом. Ассоциация Маркнэйкирхена обратилась к правительству Саксонии за помощью в приобретении музыкальных инструментов неевропейских стран. Правительство поддержало ее просьбу. В циркуляре министерства иностранных дел от 6 декабря 1886 года рейхсканцлер Отто фон Бисмарк дал указание посольствам, генеральным консульствам и консульствам империи в Латинской и Центральной Америке, на Ближнем и Среднем Востоке и в Африке покупать музыкальные инструменты в странах, где они изготавливались. Таким образом королевское правительство Саксонии безвозмездно передавало музею музыкальные инструменты разных стран, которые, кроме того, при ввозе в страну



45

Вернеру Юбелю секрет изготовления смычков передал его отец. В 1952 году он сам открыл мастерскую, где работает вместе с сыном, который стал продолжателем дела отца и деда.

46

Знаменитый в Фогтланде скрипичных дел мастер продолжает старую семейную традицию — еще его прадед работал в Маркнэйкирхене.



освобождались от таможенной пошлины (илл. 43, 44).

После 1946 года количество экспонатов в коллекции удвоилось благодаря дарам друзей музея из многих стран, щедрой помощи промышленности музыкальных инструментов ГДР и приобретениям самого музея. В течение последних пятнадцати лет в коллекцию ежегодно поступает в среднем семьдесят новых инструментов.

Задачи музея

Цели основателей музея определены в уже упоминавшейся речи Апиана-Бенневица на собрании 1883 года: «Следует не только рассказать об истории отдельного инструмента, но и проследить эволюцию музыкальных инструментов в целом. Сколько замечательных инструментов не сохранилось до наших дней, а ведь знать о них было бы интересно и в высшей степени полезно. Подумайте, как важно изучать историю инструментов, существующих в наше время, начиная с первых экземпляров и кончая совершенными образцами сегодняшнего дня.

Каким прекрасным свидетельством творческого духа, музыкальности и изобретательности человека станет такая коллекция. Какой толчок даст она уму ищущему и творящему, преисполненному стремления достичь совершенства на основе опыта и преодоления ошибок прошлого. Она станет мощ-

ным аргументом в споре с теми, кто, завершив ученье, не хочет ничему учиться, но, когда прогресс отмечает их устаревшие представления и дедовские методы, обвиняет в своих бедах всех и вся, кроме собственной нерадивости».

Этот отрывок свидетельствует о дальновидности оратора и одновременно характеризует задачи проекта, практическая направленность которого не вызывает сомнений.

Подмастерья ремесленников, делавших музыкальные инструменты, и ученики училища должны были не только получать теоретические знания обо всех инструментах, использовавшихся или производившихся в различных странах мира, но и, непосредственно знакомясь с ними, овладевать опытом и методикой их изготовления. К тому же хорошо развитое и высококонцентрированное производство музыкальных инструментов нуждалось в широком внешнем рынке, для чего требовалось быть в курсе технологии производства инструментов в других странах.

Первоначально музей предназначался для местных жителей, и поэтому в своей деятельности он в основном исходил из их интересов.

Сегодня Музей музыкальных инструментов пользуется всемирной известностью. Уникальная коллекция привлекает множество посетителей, в том числе из зарубежных стран, поэтому музею приходится работать с большой нагрузкой. Во многом изменились

его задачи. В системе музеев ГДР он выполняет особую функцию. Сегодня развитие индустрии музыки и производства музыкальных инструментов успешно направляется в ГДР специальным научно-исследовательским институтом. Музей также вносит лепту в решение общих задач, уделяя основное внимание своей постоянной экспозиции, где европейские инструменты демонстрируются в соответствии с их типами и моделями, а остальные располагаются по географическому признаку.

Благодаря активно осуществлявшейся на протяжении ста лет работе по комплектованию музея он располагает теперь практически полной, уникальной коллекцией подлинных музыкальных инструментов. В ГДР нет музеев такого рода, равных ему, и он вызывает у публики большой интерес.

Музей стремится к максимальному использованию богатых возможностей своей коллекции. Сам принцип показа должен подчеркнуть его особый, неповторимый характер по сравнению с другими музеями музыкальных инструментов мира. Постоянная экспозиция позволяет посетителям увидеть многочисленные взаимные связи в техническом, социальном и культурном развитии. Музей — не только богатейшее хранилище информации, знаний и опыта, но и неисчерпаемый источник эстетического наслаждения; здесь находят отражение отношения человека с окружающим миром, его ценности и идеалы.



47

Еще прадед известного мастера Эдгара Кнофа делал медные духовые инструменты, а сегодня знаменитые музыканты от Токио до Парижа играют на его рожках.

Библиография

- Речь Поля Апиана-Бенневица на собрании при создании музея 24 февраля 1883 года. Архив Музея музыкальных инструментов Маркнейкирхена.
- Catalogue of the Markneukirchen Craft and Industrial Museum. Markneukirchen, 1908.
- GEWINNER, Ernst. "Zur Entstehung und Entwicklung des Musikinstrumenten-Museums Markneukirchen" ("Sächsische Heimatblätter". Dresden, Vol. 21, No. 2, 1975, pp. 79—81).
- . "Zur Entwicklung des Musikinstrumenten-Museums Markneukirchen" ("Neue Museumkunde". Berlin, Vol. 23, No. 2, 1980, pp. 85—93).
- JORDAN, Hanna. "Führer durch das Musikinstrumenten-Museum Markneukirchen", Markneukirchen. Musikinstrumenten-Museum, 1975.
- . "100 Jahre Musikinstrumenten-Museum Markneukirchen" ("Sächsische Heimatblätter". Dresden, No. 2, 1984, pp. 69—71).
- WILD, Erich. "Führer durch das Musikinstrumenten-Museum der Stadt Markneukirchen". Markneukirchen, Town Council, 1971.

Современный посетитель испытывает в залах музея чувство гордости за свою причастность к человечеству, создавшему такие сокровища.

И хотя звездный час многих инструментов уже в прошлом, они будут жить как произведения искусства и предметы материальной культуры до тех пор, пока есть человек, наделенный чувством прекрасного и способный восхищаться ими. Экспонаты являются для посетителя источником знаний, доставляют эстетическое удовольствие, воздействуют на чувства и мысли. Они позволяют ему постигнуть красоту и разнообразие этой стороны человеческой деятельности.

В наши дни музей тесно связан с местным производством музыкальных инструментов. Учащиеся профессионального училища, то есть будущие мастера по изготовлению музыкальных инструментов, постоянно пользуются во время учебы музейными фондами, к чему, собственно, и стремились основатели музея. Однако здесь находят источник вдохновения и опытные мастера, и ремесленники, создающие инструменты для местных оркестров, поскольку экспонаты позволяют проследить эволюцию разных групп инструментов, дают материал для сравнений и, таким образом, стимулируют поиск новых решений. Наконец, поддерживая контакт с молодыми мастерами, музей оказывает влияние на формирование у них исторического сознания.

Сейчас музей переживает важный этап обновления и реконструкции. В 1988 году он вновь откроется для посетителей; в нем будут следующие разделы: струнные смычковые, струнные щипковые, деревянные духовые, язычковые духовые, медные духовые, клавишные инструменты, «автоматофоны», инструменты стран Ближнего и Дальнего Востока, Африки и Латинской Америки. Успех экспозиции зависит от многих факторов; один из них — музейное здание. Здание Музея музыкальных инструментов Маркнейкирхена как нельзя лучше отвечает характеру его собрания. Это объявленный историческим памятником старинный особняк, построенный в 1784 году в стиле позднего барокко, с причудливой крышей и очаровательным внутренним двориком, окруженным аркадой, опирающейся на десять колонн.

Интерьеры здания являются идеальным обрамлением для музыкальных инструментов с их барочными очертаниями. Именно поэтому витрины, в которых выставлены инструменты, отличаются строгостью формы и сдержанностью цвета, их почти не замечаешь, они сделаны так, чтобы не

отвлекать внимания от экспонатов.

Чтобы помочь посетителю сориентироваться среди памятников и лучше познакомиться с ними, ему предлагаются выпускаемые музеем информационные материалы, а также услуги опытных экскурсоводов.

Собрание музея насчитывает около 4500 единиц хранения, иллюстрирующих историю производства музыкальных инструментов. Здесь находятся 2900 музыкальных инструментов и их деталей, в том числе четыреста музыкальных инструментов из неевропейских стран, а кроме того, книги, фотографии, картины, проспекты и рекламные объявления мастеров и торговцев. Как уже отмечалось, создатели коллекции не были жаждавшими славы богатыми меценатами. В музее нет инструментов, изготовленных Страдивари или Гварнери, но в тех, что представлены здесь, нашла отражение красота труда нескольких поколений мастеров, стремившихся к совершенству. Показательна в этом плане коллекция местных смычковых инструментов, позволяющая составить представление как об общей тенденции их развития, так и об отдельных мастерах. Самая ранняя в коллекции скрипка, созданная в Маркнейкирхене, выполнена Иоганном Гюттером в 1712 году. Ее своеобразие свидетельствует о том, насколько давней является в Фогтланде традиция изготовления скрипок. По инструментам Фиккера, Гюттера, Хеберляйна, Хопфа, Пфрецишнера, Райхеля, Фогта и многих других, сделанных в местных мастерских, можно проследить историю производства музыкальных инструментов с 1712 года до наших дней.

В музее широко представлены струнные инструменты из многих стран, дающие возможность сравнить изделия мастеров Богемии, Франции, Венгрии и других государств. Здесь мы увидим необычной формы инструмент Штельцнера, скрипку Шано, альт Риттера, трапецевидную скрипку Савара и много других интересных экспонатов, свидетельствующих о попытках внести новое в изготовление музыкальных инструментов.

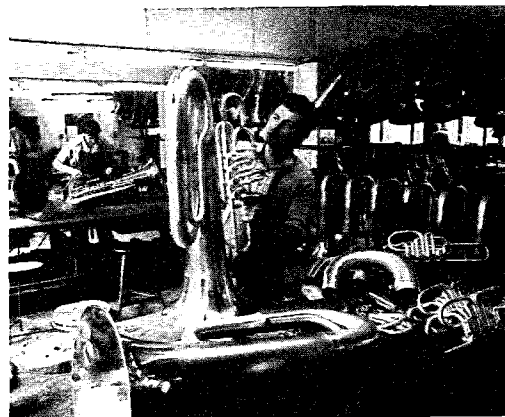
В рамках настоящей статьи трудно даже бегло описать наиболее редкие и примечательные экспонаты. В коллекции есть инструменты далеких стран, а также раритеты и миниатюры, рассказывающие о широком спектре возможностей производства музыкальных инструментов. Упомянем еще свирель с металлическим язычком, сделанную в Маркнейкирхене в 1908 году. Под звуки таких свирелей проводили свои демонстрации революционно настроенные рабочие.

Постоянная экспозиция показывает

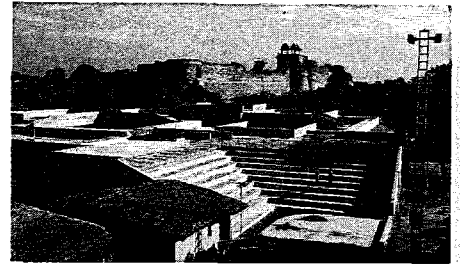
развитие инструментов во времени. Здесь, например, можно проследить эволюцию флейты от простой дудочки до флейты Бёма. Музеем принадлежит одна из самых представительных в Европе коллекций медных духовых инструментов, отражающая наиболее интересные этапы поисков и экспериментов, связанных с конструированием клапанов. Наглядное представление об эволюции инструментов неевропейского происхождения дает сравнение архаичных образцов с инструментами, сделанными в наше время. Экспозиция каждого раздела завершается современным инструментом данного вида — высококачественным образцом, созданным в ГДР. Таким образом, посетитель может увидеть и оценить инструменты, являющие собой наивысшие достижения мировой технологии. Среди них аккордеон Зупита, двойной

рожок мастера Ганса Хойера (оба сделаны в мастерских Клингенталя), альт, выполненный Экартом Рихтером из Маркнйкхирхена. Все эти инструменты свидетельствуют о высоком мастерстве их изготовителей, о стремлении к совершенству. Так стала реальностью мечта мастеров, основавших эту коллекцию 104 года тому назад. Ежегодно музей посещает более ста тысяч человек. Здесь систематически проводятся мероприятия, позволяющие шире использовать возможности коллекций. Сейчас государство выделяет значительные средства на реконструкцию экспозиционных залов и самого здания. Открытие обновленного музея осенью 1988 года будет свидетельством нашего уважения к национальному и мировому культурному наследию, частью которого являются музыкальные инструменты. ■

48: Мастерская духовых инструментов.



49
Мастерская по изготовлению контрабасов была основана в 1882 году Й. Рубнером. Сегодня мастерскую возглавляет его внук.



Музей ремесел в Дели



Большинство музейных экспонатов первоначально было не «сокровищами», предназначенными для показа в музейных витринах, а простыми предметами обихода, которые продавались на рынке и которые каждый мог купить для своих нужд.

Ананда Кумарасвами

Джиотиндра Джаин (Jyotindra Jain)

Родился в Индоре в 1943 году. Директор Музея ремесел в Дели. Имеет степень магистра (история и культура древней Индии), Бомбейский университет, 1965 год, и доктора (этнография, индология), Венский университет, 1972 год. Область его научных интересов — искусство, мифология и обряды разных районов Индии; проводил полевые исследования в штатах Гуджарат, Раджастхан, Мадхья-Прадеш и Орисса. В 1975—1976 годах стипендиат фонда Александра фон Гумбольдта в Институте Южной Азии Гейдельбергского университета. В 1976—1978 годах директор Музея искусств и народных традиций Гуджарата. В 1981—1983 годах стипендиат фонда Хоми Бабха. Автор многочисленных публикаций по вопросам иконологии и ритуального искусства Индии; одна из его последних работ — “Painted Myths of Creation: Art and Ritual of an Indian Tribe”.

Место ремесел в жизни индийского общества

В традиционном индийском обществе не существовало четкой границы между «искусством» и «ремеслом». Санскритское слово *шилпа* означало одновременно практические знания, мастерство, произведение искусства или архитектуры, узор или украшение. В иерархии традиционного индийского общества ремесленник, изготавливавший предметы религиозного назначения, занимал относительно высокое положение, и поэтому искусство и ремесло рассматривались, с одной стороны, как форма религиозного поклонения, а с другой — как средство продвижения по социальной лестнице. Ремесленник считался потомком *Вишвакармы* — «творца вселенной», который сам создавал изображения божеств. Мастера, делавшие пестики и ступки для хозяйственных нужд сельского населения, и архитекторы, возводившие великолепные храмы и дворцы, принадлежали к одному и тому же крестьянскому сословию. Известно, что ремесленники часто объединялись в корпорации для защиты своих социально-экономических и профессиональных интересов и совместно выполняли крупные заказы.

Ремесло не только являлось средством существования. Не менее важная его функция была связана с об-

рядами, отмечавшими рождение, инициацию, свадьбу, похороны, ежегодные и сезонные праздники и т. д. Без мастера и его изделий не обходилась ни одна церемония, так как для них требовались разнообразные ткани и одежда, сосуды и домашняя утварь, игрушки и игры, украшения и мебель. Таким образом, самый обычный предмет домашнего обихода мог стать ритуальным, приобрести значение символа, что позволяло сословию ремесленников и, следовательно, каждому мастеру приблизиться к священной сфере. Поэтому такой предмет представляет собой не просто товар, но неотъемлемую часть социально-религиозного устройства племенных и деревенских общин как в древней, так и современной Индии.

Музей ремесел

Музей ремесел был создан в 1956 году Всеиндийской комиссией ремесел с целью сохранения художественного и культурного наследия Индии. Его главная задача состоит в том, чтобы собирать и демонстрировать лучшие изделия индийских ремесленников и содействовать тем самым возрождению ремесел, их развитию и распространению традиционных техник (илл. 50, 51).

Коллекция музея, состоящая из двадцати тысяч экспонатов, собранных

50
Вход в Музей ремесел. Нью-Дели.

51
Музей ремесел. Вид сверху на амфитеатр под открытым небом; на заднем плане храм Пурана Куила.

в течение тридцати лет, включает иконы, лампы, ладанки, культовые предметы, а также предметы домашнего обихода, резьбу и роспись по дереву, скульптуры племени нага, куклы, игрушки, марионетки, маски, произведения живописи художников различных племен и народной живописи, изделия из папье-маше, терракоты и слоновой кости, из олова с инкрустацией (*бидри*), игральные карты, украшения и богатое собрание традиционных индийских тканей (илл. 52—57). Музей также располагает уникальным собранием деревянных фигур, изображающих *бхугов* — народных божеств прибрежных районов Карнатака. Коллекция дает возможность получить наглядное представление о преемственности традиций индийских ремесленников: древние и современные изделия выставлены рядом, чтобы показать высокий уровень мастерства, который сохраняется в Индии и по сей день. Главным критерием при отборе экспонатов является не их возраст, а тонкость замысла и исполнения, совершенство формы и искусство обработки материала.



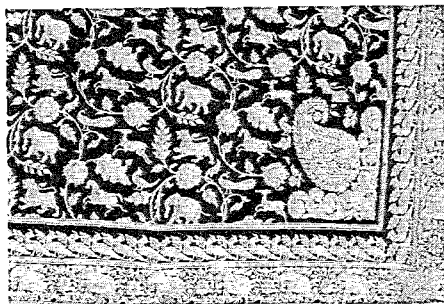
52

Музей ремесел. Кукла из козляной кожи, изображающая мудреца. Андхра-Прадеш, начало XX века.

Музейный комплекс

Музейный комплекс, занимающий площадь 3,25 гектара, состоит из трех основных зон. Это залы временных выставок (илл. 58) и хранилища, *Дерева* и площадка, где ремесленники демонстрируют свое искусство.

Прекрасное здание музея спроектировано известным архитектором Чарльзом Корреа. Размещенное между простыми деревенскими строениями и величественным храмом Пурана Куила, оно как бы представляет собой гармоничный переход от одних к другому. Музейное здание не подавляет скромные деревенские постройки и не меркнет рядом с монументальным храмом — напротив, такое соседство подчеркивает его благородное изящество. Экспозиционные залы, хранилища, административные помещения, библиотека и лаборатория консервации расположены вокруг открытых дворики с выложенным кирпичом полом. Дворики, в которых высажены священный базилик и особые породы магнолии и выставлены большие вазы, обладают красотой традиционных *хавели* Раджастанхана и Гуджарата и вместе с тем несут на себе черты современной архитектуры. Над проходами у стен дворики и снаружи здания — крытые черепицей навесы. Характерной особенностью музейного здания является сочетание сельского духа с функциональностью современной архитектуры.



53

Музей ремесел. Деталь сари из парчи. Варанаси, Уттар-Прадеш, начало XX века.



54

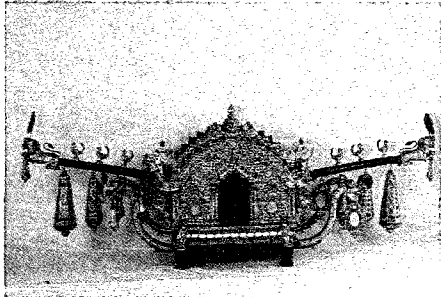
Музей ремесел. Инкрустированная шкатулка с крышкой. Мрамор. Агра, Уттар-Прадеш, середина XX века.

55

Музей ремесел. Кришна — ребенок, держащий в руке шарик из масла. Бронза, Орисса, XVII век (?).

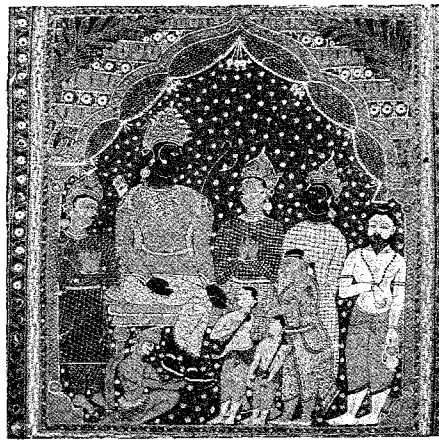
56

Музей ремесел. Паланкин для ритуальных шествий. Дерево, зеркала и позолоченный гипс. Танджур, Тамилнад, начало XIX века.



Деревня

Музейная Деревня — по сути то, что осталось от экспозиции, посвященной индийской деревне, развернутой в рамках выставки Азия-72. Сейчас Деревня занимает площадь 2,5 гектара и составляет часть музейного комплекса. Здесь находятся 15 строений, жилищ и деревенских дворов, характерных для Аруначал-Прадеша, Ассама, Химчал-Прадеша, Ориссы, Тамилнада, Гуджарата, Бенгалии, Бихара, Раджастанха и Никобарских островов. Все они построены жителями деревень этих штатов из материалов, применяющихся в их родных местах. В каждом из них можно увидеть предметы повседневного быта, представленные таким образом, чтобы воссоздать обстановку, в которой они использовались, прежде чем стали «редкими» музейными экспонатами, демонстрируемыми в витринах. Недавно в Деревне в нескольких местах устроили своеобразные картинные галереи под открытым небом. На стенах, покрытых смесью глины и коровьего навоза, развесили картины художников из разных племен и деревень, изображающие различные обряды и празднества. Картины позволяют посетителям получить довольно точное представление о том сельском районе, где они были созданы, и в то же время дают художнику возможность показать свои способности, служат средством самовыражения в рамках существующих традиций. В музейной Деревне посетители могут глубже узнать и оценить культурное наследие древней Индии. Мы надеемся, что ее осмотр поможет людям понять, как важно для этой страны, ставшей на путь индустриализации, сохранить традиционную технологию и эстетические ценности.



Ремесленники за работой

По приглашению музея в Деревню приезжают ремесленники из всех районов страны, чтобы в своеобразной сельской обстановке показать свое искусство, и посетители получают возможность наблюдать за всеми этапами творческого процесса. В отличие от заводского рабочего, стоящего у конвейера и подчас знающего очень мало (или вообще ничего) о предмете, в производстве которого он принимает участие, ремесленник видит свое изделие целиком. Приступая к работе, мастер должен иметь полное представление о характере материала и технике изготовления, возможности реализации замысла, социальном или религиозном смысле и назначении предмета. Таким образом, наблюдая за работой ремесленника, человек как бы становится свидетелем создания неповторимого мира (илл. 59—60).

Кроме того, программа демонстраций позволяет ремесленникам из разных районов страны обмениваться опытом. Они также изучают музейную коллекцию, что способствует сохранению традиционных форм и методов. Посетители могут здесь же, без чьего-либо посредничества, купить изделие у его автора и пережить драгоценное чувство, неминуемо испытываемое человеком, принимающим из рук художника предмет, в который тот вложил частицу самого себя.

И наконец, программа таких демонстраций является источником дополнительной технической информации и предоставляет специалистам возможность непосредственно изучать техники различных ремесел.

Образовательная программа и мастерские творчества

Ручное производство — редкое в Европе явление, поскольку там налажен промышленный выпуск товаров повсе-

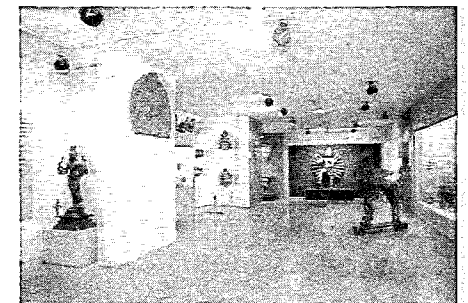
57

Музей ремесел. Пата с изображением сцены из эпоса Рамаяна. Орисса, середина XX века.

дневного спроса, а ремесло стало одним из видов хобби. Напротив, во многих районах Индии занятие ремеслом было и остается средством существования. Именно с учетом этого и строится образовательная программа музея; ее цель состоит в том, чтобы познакомить детей с традиционным культурным наследием Индии, дать им возможность встретиться с ремесленниками и не только узнать, какие методы и материалы они используют в своей работе, но и понаблюдать за самим процессом их творчества (илл. 61).

Увидев своими глазами глину и гончарный круг, набойку и роспись по ткани, литье и формовку металла, рисунки к народным сказаниям, резьбу и инкрустацию по камню и дереву, а также множество других видов и техник ремесла, дети начинают понимать, что живопись — не единственная форма творческого самовыражения. Кроме того, музей организует для них специальные мастерские, где во время групповых занятий под руководством одного из ремесленников они постигают основы техники ремесел и знакомятся с материалами, а затем на основе полученных знаний изготавливают собственными руками предметы, воплощая в них свою богатую фантазию. Наиболее удачные работы сохраняют и экспонируют на различных выставках.

Глиняные, крытые соломой хижины, где размещаются мастерские для ремесленников, а также выложенные кирпичом площадки и ступенчатые террасы, которые служат детям студией под открытым небом, создают исключительно благоприятную среду для творчества.



58

Залы выставки Преемственность традиций в индийских ремеслах.

Научная работа и документация

В музее есть специальный отдел научных исследований и документации; его сотрудники изучают наряду с музейными коллекциями приемы и технику ремесленников, а кроме того, ведут научную работу на местах, привлекая к ней внештатных специалистов. В музее создана система месячных стипендий, имеющая целью поощрять углубленные исследования в области традиционных искусств и ремесел. Специализированная справочная библиотека музея располагает литературой по традиционному индийскому искусству, ремеслам, текстилю, а также фундаментальными трудами по этнографии индийских племен. Библиотека насчитывает около десяти тысяч наименований; здесь можно найти подшивки необходимых журналов ("Journal of India Art and Industry", "Lalit Kala", "Roop Lekha", "Marg", "Rupam", "Journal of India Folkloristics"). Систематическое изучение индийского искусства и ремесел стало осуществляться в конце XIX — начале XX века; библиотека уже начала приобретать некоторые из первых публикаций того времени, представляющих собой большую редкость. Сейчас ведется подготовка полной картотеки изданий по искусству и ремеслам, а также национальной библиографии по вопросам ремесел и ткацкого дела.

Небольшая лаборатория консервации занимается вопросами сохранности музейных фондов. Сотрудники лаборатории квалифицированно выполняют переплетные работы, монтировку картин и свитков, реставрацию изделий из терракоты и дерева, а также расписных предметов из дерева и папье-маше. Музей располагает коллекцией документальных фильмов, посвященных ремеслам и ручному ткачеству. В небольшом зале на шестьдесят мест регулярно проводятся кинопросмотры. Зал также оборудован аппаратурой для показа диапозитивов. Видные специалисты читают в музее лекции по искусству, ремеслам, этнографии, религии, мифологии и фольклору.

59

Ткачиха из племени рабха (Ассам) показывает технику ручного ткачества на демонстрационной площадке Музея ремесел.



Зрелищные мероприятия

В традиционной индийской культуре не существует резкой границы между изобразительными и исполнительскими искусствами. Немногие традиционные зрелищные мероприятия могут обойтись без ремесленника, чьи услуги необходимы для выполнения узоров на теле, изготовления масок, кукол, костюмов, декораций, музыкальных инструментов и т. д. Для того чтобы показать единство изобразительных и исполнительских искусств, музей иногда организует спектакли совместно с Индийским управлением торговыми ярмарками. Кроме того, в музее всегда есть человек, объединяющий в своем лице ремесленника и исполнителя — например кукольника или рассказчика, комментирующего расписные свитки. Такой артист в значительной степени обогащает образовательные программы для детей.

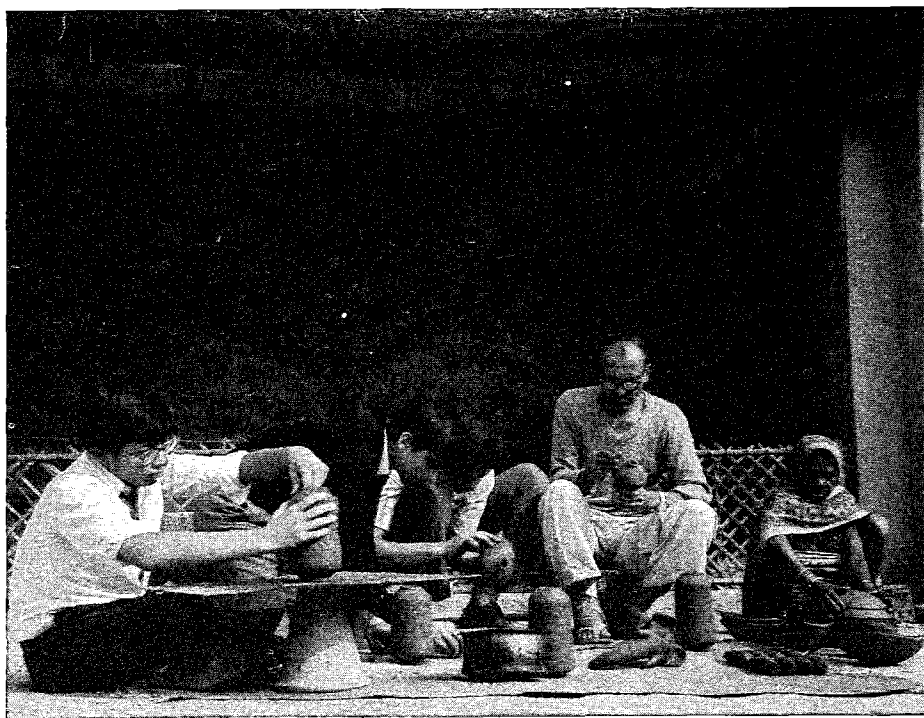
60

Женщина из Гуджарата, расписывающая глиняный сосуд.



61

Образовательная программа Музея ремесел. Школьники под руководством опытного ремесленника занимаются в мастерской творчества.



Дакшиначитра: музей искусств и народных

Дебора Тьягараджан
(Deborah Thiagarajan)

Родилась в 1943 году в Филадельфии, США. Магистр искусств (международная и эволюционная педагогика), Питтсбургский университет, 1968 год; Пенсильванский университет, 1985 год. Работает над докторской диссертацией в Мадрасском университете, на факультете археологии и истории древней Индии. Тема ее диссертации "The Development of Surya and Navagraha Worship in South India through the Cola Period". Получила подготовку в области музеологии в Музее Пенсильванского университета. С 1984 года является членом филиала Индийского национального объединения искусств и культурного наследия (INTACH) в Тамилнаде. Президент Мадрасского фонда ремесел. Автор ряда работ по светской архитектуре и ремеслам Южной Индии.

Мадрас — город с четырехмиллионным населением, расположенный на юге Индии; в штате Тамилнад, на берегу Бенгальского залива.

Несмотря на то что недалеко от города, в сельских районах, существует богатая местная культура ремесел, празднеств и музыки, составляющих неотъемлемую часть деревенской жизни в Южной Индии, Мадрас с ней почти не связан. Такова судьба большинства городских центров страны. Изменения происходят и в индийских деревнях. Возрастающий спрос на продукцию серийного производства и снижение интереса к традиционному искусству приводят к угасанию ремесел. Кинематограф и видеотехника в значительной степени вытеснили народные труппы танцовщиков, певцов, кукольников, сказочников и музыкантов. Несмотря на это, в огромном городе нет ни одного учреждения, где можно было бы познакомиться с материалами об искусстве, музыке и празднествах сельской Индии. Чтобы поправить положение, Мадрасский фонд ремесел разработал два года назад проект создания в Мадрасе центра Дакшиначитра — музея, посвященного народному искусству четырех южных штатов и основанного на интегрированном подходе. В своей работе музей исходит из того, что все виды искусства в сельской местности — музыка, ремесла, творчество народных трупп — объединены общей концепцией и являются частью повседневной жизни. Широко и полно представляя панораму искусств и подчеркивая их взаимосвязь, музей надеется не только живо показать предметы, но и передать сам дух традиционных отношений и ценностей, составляющих часть жизни сельского населения. Той же цели будут служить задуманные музеем программы.

Для того чтобы объединить в одном центре все искусства и на регулярной основе осуществлять программы выставок, исследований, документирования, видео- и звукозаписей и представлений, чтобы создать мастерские, музею необходимо иметь специалистов в различных областях знаний. Положи-

тельным моментом в работе центра является то, что он активно сотрудничает с профессиональными объединениями. Центр, сформировавшийся вокруг небольшого ядра членов правления, руководивших его деятельностью и развитием, привлек к сотрудничеству три самостоятельных ассоциации: Сампрадайдя, занимающаяся изучением, документированием и сохранением музыкальных традиций Южной Индии; Куттуппаттирей, специализирующаяся в области традиционного театра и народных исполнительских искусств и имеющую собственную труппу, и, наконец, Всеиндийский совет ремесел, деятельность которого направлена прежде всего на документирование, показ и развитие ремесел. Существует и четвертая ассоциация — Индийское национальное объединение искусств и культурного наследия (INTACH). С его помощью подготовлена тщательно разработанная программа культурно-просветительной работы среди городских детей.

Создание Дакшиначитры было не легким делом, еще до сих пор остается много нерешенных проблем. Главная из них — изыскание финансовых средств и приобретение участка для строительства здания в городе, где цены на землю столь же высоки, как в центре Нью-Йорка. Правительство штата Тамилнад откликнулось на просьбу о помощи, но финансирование тормозилось многочисленными административными проволочками. Комиссар по ремеслам при министерстве торговли выделил Мадрасскому фонду ремесел средства для строительства здания, но их можно использовать только после покупки участка. Пока же четыре участвующие в проекте группы стремятся охватить своими программами весь город. В процессе осуществления этих программ и проведения исследований сотрудники приобретают опыт и начинают лучше понимать стоящие перед ними задачи. Они определяют, какие экспозиции и программы будут более эффективными. Таким образом, трудности, связанные с финансированием, вероятно, в определенном смысле

62

Дакшиначитра, Мадрас. Один из домов Четтинада, приобретенный музеем.



традиций Южной Индии

сыграли положительную роль в развитии музея и повышении уровня его персонала, позволив избежать многих дорогостоящих ошибок.

Другая проблема заключается в новизне поставленных музеем целей. Хотя этнографы сделали немало для изучения деревень и каст Южной Индии, лишь немногие серьезно занимались сбором документации по архитектуре, народному искусству и памятникам материальной культуры. Одна из первоочередных задач Мадрасского фонда ремесел состоит в том, чтобы последовательно изучать сельские районы, параллельно проводя специальное обучение и отбор молодежи, знакомой с методикой исследований.

В подготовке будущих экспозиционных помещений и оформлении организуемых в настоящее время выставок центр сотрудничает с Дашрат Пателем, одним из самых известных дизайнеров страны. В Дакшиначित्रе будут созданы не только обычные экспозиции классического типа, но и многочисленные реконструкции, воспроизводящие кухни, амбары, дворы, жилые помещения. При этом предполагается по возможности сохранять ритуальную символику и традиционное убранство, без чего такого рода экспозиция не имела бы смысла. Подобные экспозиции, например реконструированные жилища ремесленников, можно использовать для демонстрации ремесленниками своего мастерства и показа их связи с храмом и трудовой жизнью деревни: гончар, например, изготавливает как предметы обихода — кухонную утварь или кувшины, — так и великолепные статуэтки божеств или коней из терракоты, которые ежегодно приносятся в дар местному святилищу.

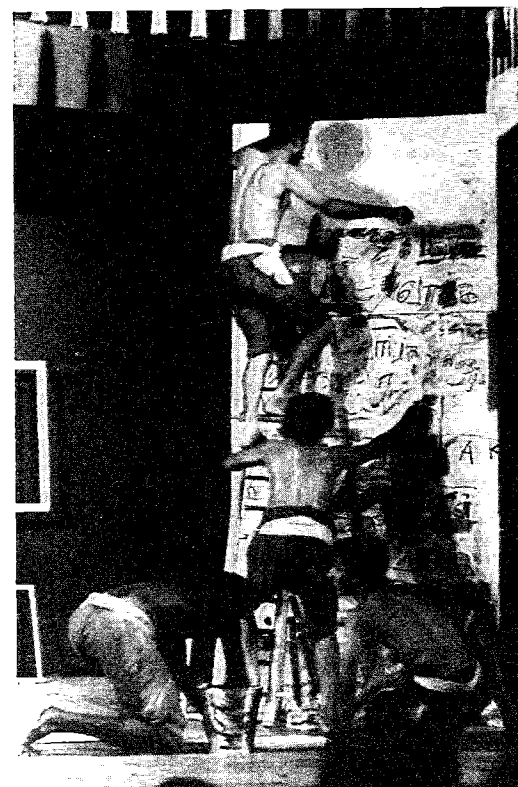
В экспозиции, посвященные временам года или церемониям, связанным с биологическими циклами, войдут не только изделия традиционных ремесел и праздничные украшения, но и музыкальные инструменты, а также некоторые атрибуты народных представлений, устраивающихся в честь различных времен года.

Исторически сложилось так, что

культура Южной Индии (в ее состав входят четыре штата — Тамилнад, Карнатака, Андхра-Прадеш и Керала — с населением двести миллионов жителей) характеризуется определенной целостностью. После завершения проекта в музее будут представлены все четыре штата, но в настоящее время в связи с финансовыми трудностями и серьезностью поставленных задач исследования и работа по сбору коллекции ведутся в двух штатах: Керала и Тамилнад. Выбор этих штатов объясняется тем, что ремесла и архитектура Керала, отличающегося тропическим климатом и уникальной для истории страны системой социальной организации, совершенно не похожи на искусство Тамилнада.

Чтобы традиционная культура обоих штатов нашла отражение в экспозиции, центр осуществляет несколько исследовательских программ и на их основе занимается составлением соответствующих коллекций. Так, на территории Тамилнада активно проводятся полевые работы и изучается традиционная архитектура штата, и в частности Четтинада (илл. 62) — района, знаменитого своими жилыми домами, построенными в прошлом веке местной общиной богатых торговцев. Будучи большими любителями местных ремесел, они привлекали к оформлению жилищ лучших ремесленников Тамилнада — мастеров по обработке металла, столяров и гончаров, которые работали здесь начиная со второй половины XIX века и до середины нашего столетия. Недавно центр приобрел часть одного из домов XIX века с фасадом и несколькими комнатами, выходящими во внутренний двор. Была также составлена коллекция хозяйственной утвари, характерной для данного района.

Задачей второй исследовательской программы является сбор информации о фольклоре, ремеслах, музыке, народном театре и праздниках в нескольких деревнях округа Каньякумари, самого южного в штате Тамилнад. Когда год назад приступали к осуществлению программы, речь шла главным образом о ремеслах и устном фольклоре. Однако



63
Спектакль группы Куттупаттирей поставлен на современный сюжет, но используются приемы традиционного жанра *герухутту*.

скоро стало очевидным, что, ограничив территорию исследования и придерживаясь более интегрированного подхода, можно добиться лучших результатов. Так возникла многодисциплинарная группа, и в январе 1987 года при содействии Фонда Форда началось осуществление программы. В состав группы входят члены каждой из ассоциаций, среди них этнограф, специалисты по фольклору и ремеслам и музыковед. Они сосредоточат свое внимание на роли народного театра и ремесел в сельских праздниках и ритуалах, связанных с временами года. Собранные сведения и видео- и звукозаписи будут использованы как при создании экспозиции, так и при подготовке музыкальных или фольклорных программ музея, а также войдут в его архив.

Благодаря щедрой помощи делийского Музея ремесел к работе по сбору документации о светской архитектуре Керала приступила группа, состоящая из двух архитекторов и этнографа. Эта программа была выбрана главным образом для того, чтобы помочь нам верно определить при проектировании музея, какое пространство надлежит отвести экспозиции, рассказывающей об архитектуре и ремеслах штата Керала, и построить их показ в соответствии с современным уровнем знаний в данной области. В то время как архитекторы делают обмеры, рисунки и фотографии, этнограф расспрашивает старейших жителей деревни об обрядах, о традициях в использовании помещений и назначении всех домашних предметов. По возможности предметы приобретаются для коллекций, а в тех случаях, когда владельцы не хотят с ними расставаться (подарить или продать музею) — что происходит очень часто, — составляется их описание. Такая работа дает возможность более четко и ясно представить себе, как можно создать в музее реконструкции типичных помещений, отдельных частей дома или зернохранилищ.

Чтобы задать общую направленность работе всех групп и обеспечить единый подход к прикладному и изобразительному искусству, музыке и народному театру Керала, Дакшиначитра организовал в Мадрасе в сентябре 1987 года двухнедельную программу выставок, представлений и демонстраций ремесел штата Керала. На выставке, посвященной ремеслам и традиционной архитектуре, ремесленники демонстрировали свое мастерство; были организованы представления — как для детей, так и для взрослых. Университет, колледжи и другие учреждения были приглашены принять участие в чтении лекций и проведении коллоквиумов по проблемам истории, искусства и му-

зыки Керала. Велась активная работа по сбору средств и поиску спонсоров для программ музея. В отношениях музея с соответствующими ассоциациями не существует строгой регламентации, осуществляется лишь общая координация их деятельности. Каждая ассоциация занимается определенной областью, но у них есть и сферы взаимных интересов. Данная ниже характеристика Сампрадая, Куттуппаттирей, Всеиндийского совета ремесел и INTACH позволит лучше понять специфику музея и его программ, обеспечивающих жизнеспособность центра и динамичный контакт с публикой.

Народные театры

Группа Куттуппаттирей изучает тамильский традиционный народный театр, находя в нем источник вдохновения для создания своего собственного репертуара. Пока спектакли даются в различных залах города, а когда группа получит соответствующее помещение, оно станет филиалом музея. Группа состоит из артистов, постановщиков и авторов, блистательно продемонстрировавших, какое значение имеет изучение народного искусства для современного театра. Сегодня они уделяют особое внимание пришедшей из Тамилнада уличной драме — *терукутту*, изучая присущую ей технику исполнения, использование пластических возможностей человеческого тела, а также отношения между актерами и жителями деревни, которые выступают то как простые зрители, то как участники представления (илл. 63).

В музее группа Куттуппаттирей призвана играть важную роль в деле возрождения традиционных народных искусств. Проводимая ею в последние два года работа по изучению *терукутту* была весьма плодотворной как для данного жанра искусства, так и для современного тамильского театра в целом. Помощь Фонда Форда позволила отснять видеофильмы наиболее значительных постановок и детально изучить особенности искусства *терукутту*, которое таким образом завоевало городскую публику. А ведь недавно этот театральный жанр умирал, многие молодые люди из семей *кутту* забросили семейную театральную традицию и отправились в город в поисках работы. Группа Куттуппаттирей заинтересовалась их судьбой, помогла им получить финансовую помощь, наладить учебу и вернуться к традиционной театральной деятельности.

Стремясь охватить своими мероприятиями не только город, но и сельскую местность, группа Куттуппатти-

рей намеревается открыть школу традиционного искусства *кутту* в одной из деревень, расположенных в окрестностях Мадраса, что обеспечило бы жизненно важные связи с музеем. Возможно, что со временем в музее Дакшиначитра группа получит в свое распоряжение помещение для проведения репетиций и представлений, где будет создана идеальная атмосфера для исследований и творчества. Члены группы осуществят основную часть работы по сбору документации (анализ и запись представлений) в рамках программы в округе Каньякумари (илл. 64, 65).

Музыка

Ассоциация Сампрадая проводит в области музыкального искусства ту же работу, что и группа Куттуппаттирей — в театральной сфере. Ее деятельность направлена в основном на изучение, запись и исполнение классической для Южной Индии музыки (Карнатаки), в частности представляющей знаменитые школы, которые были на грани гибели из-за отказа от традиционной методики обучения, проводимого гуру. Отныне благодаря дополнительному финансированию исследований в программу войдет изучение различных музыкальных традиций Юга. Первым шагом явится осуществление программы центра в Каньякумари. Задача ее участников заключается в записи и изучении музыки народных представлений, а также получении необходимых сведений от исполнителей.

Записи выступлений музыкальных групп, дополненные письменной, фото- и иной документацией, будут переданы на хранение в архив. Сюда войдут биографические сведения об исполнителях, полученные во время их интервьюирования, материалы, свидетельствующие о том, как, передаваясь из поколения в поколение, сохраняется тот или иной стиль. Это позволит обогатить анализ содержания и техники исполнения, проделанный группой Куттуппаттирей. Наиболее интересные выступления будут записаны на видео- пленку.

На сегодня архив Сампрадая располагает записями вокальной и инструментальной музыки, а также бесед с музыкантами и актерами общим объемом более пятисот часов (илл. 66). Кроме того, фонд расширился за счет даров частных лиц (старые диски и различные записи). Архив разместится в музее, когда будет построено его здание.

Музей получил в дар крупную коллекцию старинных музыкальных инструментов. Сампрадая займется сбо-



64
Каннаппан Тамбиран и группа актеров
геружутту. Архив ассоциации
Сампрадая.

65
Кудияттам — традиционный театр
Кералы. Сцена из драмы
Балинадхам.

ром документации о них, в частности сведений об исполняемой на них музыке, записей игры на наиболее интересных инструментах, крупноформатных фотографий, показывающих, как и когда на них играют. Кроме того, ассоциация будет сотрудничать с музыкантами, организовывать концерты и образовательные программы, практические занятия для широкой публики и специалистов, например музыковедов. Особое внимание Сампрадая уделяет редким и исчезающим музыкальным жанрам и инструментам. Просветительный отдел музея разработает программы для детей и преподавателей.

Ремесла

Третья большая ассоциация — Всеиндийский совет ремесел, штаб-квартира которого находится в Мадрасе, — первой стала сотрудничать с музеем. У нее пять основных задач: сохранение традиционных ремесел; сбор соответствующей документации; распространение информации о ремеслах; приспособление некоторых видов ремесел к современным потребностям; предоставление ремесленникам новых возможностей сбыта продукции и получения ссуд на льготных условиях. В сотрудничестве с музеем Совет ремесел проводит выставки, занимается документированием, организует занятия с мастерами и продажу ремесленных изделий. Основным его вкладом в развитие музея будут временные выставки, лекции, посвященные ремеслам, демонстрация работы мастеров и организация обучения желающих различным ремеслам. За десять лет деятельности Всеиндийский совет ремесел накопил в данной области большой опыт. Эта добровольная ассоциация в полной мере продемонстрировала свою компетентность,



66
Дружеская встреча музыкантов
Карнатаки и ансамбля "Sequentia",
исполняющего средневековую
европейскую музыку. Архив
ассоциации Сампрадая.



67
Стивен Инглис из канадского
Музея человека проводит занятия с
хранителями музеев Южной Индии.

организовав в октябре 1986 года в Дели семинар по проблемам музеев ремесел в рамках заседания Всемирного совета ремесел. Семинар, проведенный по инициативе центра Дакшиначитра, позволил как его сотрудникам, так и работникам Всеиндийского совета ремесел значительно расширить свои знания. Координация действий получила дальнейшее развитие в недавно проведенных для хранителей региональных музеев Южной Индии практических занятиях, явившихся дополнением к семинару. На сей раз объединили свои усилия центр Дакшиначитра, Совет ремесел, INTACH и мадрасский музей, предоставивший помещения (илл. 67). Эти семинары и занятия, ориентированные прежде всего на создание программ для широкой публики, осуществляются в соответствии с концепцией, придающей большое значение подготовке сотрудников, которая является ключом к достижению высоких стандартов не только в работе Дакшиначитра, но и других учреждений. Такие мероприятия свидетельствуют о том, что центр Дакшиначитра придает большое значение сотрудничеству со своими партнерами.

Программы для детей

В стремлении создать благоприятную атмосферу для понимания традиционной культуры, ее эволюции и адаптации сотрудники центра Дакшиначитра во многом рассчитывают на программы, развивающие интерес к ней у детей и преподавателей.

Обучение в индийских школах в основном сводится к заучиванию наизусть, практически не используются

визуальные материалы, например хорошие книги. В таких больших городах, как Мадрас, где разрыв с традиционной культурой все увеличивается, дети даже лишены удовольствия участвовать в празднествах. Они не встречаются с ремесленниками, которые могли бы помочь им сформировать собственное отношение к искусству или культуре. В городе праздники, проходящие в храмах, привлекают огромные толпы людей и являются коммерческим мероприятием, поэтому атмосфера их совершенно иная, нежели в деревне. Городские дети знакомятся с культурой главным образом с помощью телевидения и кино, ориентирующихся на стереотипы массовой культуры. К сожалению, муниципальным музеям еще не удалось решить вопрос, как наилучшим образом организовать работу с детьми и стать притягательными для них.

Центр Дакшиначитра совместно с Тамилнадским отделением INTACH определил основные направления своих культурных программ для школ. Первые программы посвящались музыке и танцу. С детьми, объединенными в небольшие группы, занимались ритмикой и движением приглашенные в школу артисты. Группа музыкантов, артистов и художников приезжала на десять дней в летний лагерь отдыха, предназначенный главным образом для детей из малоимущих семей. Дети впервые получили возможность работать с глиной, писать красками, обучаться танцу и драматическому искусству (илл. 68). Результаты оказались обнадеживающими. Так, например, мальчику, проявившему редкую одаренность, была предоставлена возможность обучаться скульптуре в качестве стипендиата Лалит Кала. В рамках той же

программы проводятся музыкальные занятия для преподавателей.

Будут осуществляться программы, посвященные не только музыке и театру, но и традиционным ремеслам и народному искусству. Предусматриваются практические занятия с артистическим кукольником из традиционного театра теней, с художником традиционной живописи *каламкари* (роспись по ткани растительными красками). Оба вида искусства восходят к двум великим индийским эпическим поэмам *Рамаяне* и *Махабхарате*, представление о которых для большинства детей сегодня сводится к именам героев и к самому общему знакомству с сюжетом. Дети будут обсуждать различные эпизоды из поэм, а затем им предложат сделать рисунки к ним, изобразить их героев. Работы детей прокомментирует один из мастеров народного искусства. С помощью кукольника дети сами изготовят кукол и поставят спектакль. Под руководством мастера традиционной живописи *каламкари* они также попробуют свои силы в этом виде искусства.

Центр намеревается в будущем организовать для школ передвижные выставки и выездные выступления музыкантов. В настоящий момент самой неотложной задачей является создание центра для детей, способного принять всех желающих, однако он не заменит обычных экскурсий с классом, поскольку многие дети, безусловно, смогут встретиться с нами только в рамках школьных мероприятий.

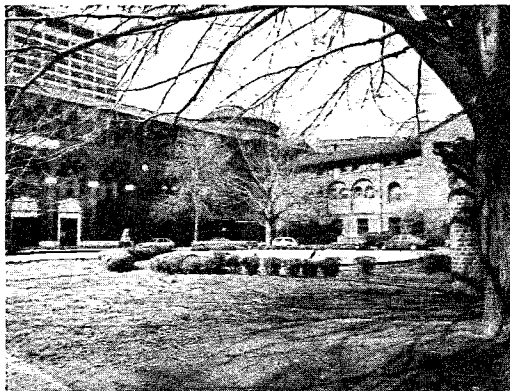
Наконец, необходимо подчеркнуть, что музей нуждается в умелом руководстве, и в этом направлении ведется активная работа.

Хотя коллекции центра Дакшиначитра невелики, с самого начала его существования мы стремимся создать систему информации и каталогизирования, рассчитанную на последующую компьютеризацию. Поскольку другие музеи региона еще не используют ЭВМ, мы первыми стали составлять собственную программу документации на основе таких критериев, как тип экспоната, функция, номер, материал, место. Как только программа будет окончательно введена, мы готовы открыть доступ к ней другим музеям.

Центр Дакшиначитра с нетерпением ожидает того дня, когда можно будет переехать в собственное здание.

68
Дети из южного Мадраса во время репетиции спектакля на экологические темы. Сюжет основывается на традиционной сказке Панчатантра. Дети сами смастерили из папье-маше деревья, маски и декорации во время десятидневных занятий, организованных INTACH.





Этноархеология в музее: преемственность традиций

Ли Хорн (Lee Horne)

Преподаватель этнографии, сотрудник Музея археологии и этнографии Пенсильванского университета, Филадельфия, штат Пенсильвания, США.



70
Вэйхуа Е, «международный лектор», обучает детей искусству китайской каллиграфии.

71
Интервью Шакти Чадхри с мастером-литейщиком Харадханом Кармакармом в Музее морской истории.



Музею Университета штата Пенсильвания в Филадельфии исполнилось в 1987 году сто лет. Этот музей, в котором собраны коллекции археологических и этнографических материалов, был основан в конце XIX века, в период, когда в Северной Америке возникали новые музеи и складывались многие крупные художественные и археологические коллекции (илл. 69). В первые годы своего существования музей в Филадельфии занимался комплектованием коллекций, предполагая в будущем разместить их в просторных залах, обещанных ему богатыми меценатами (обещания, правда, были выполнены лишь частично). СобираТЕЛЬСКАЯ и экспозиционная деятельность университетского музея с самого начала строилась с учетом двойной задачи — научной и образовательно-просветительной. Сегодня здесь, как и в ряде других подобных учреждений, основное внимание уделяется не расширению фондов, а научным изысканиям, просветительным программам и работе с уже имеющимися коллекциями.

В последнее время музей поставил своей целью добиться ликвидации разрыва между показом древнейших цивилизаций, основанным, главным образом, на археологических материалах, и более поздних обществ, изучение которых осуществляется с помощью исторических и этнографических исследований. Задача эта не из легких, тем более что большая часть помещений музея отведена под археологические материалы, а этнографические и исторические коллекции преимущественно включают памятники, относящиеся к концу XIX — началу XX века. Кроме того, музей, где представлена культура различных народов мира, служит современному обществу, тоже многонациональному по своему составу, и, следовательно,

должен показывать не только изменения, но и преемственность, не только древние общества, но и современные. Музей стремится строить свои отношения с местными общинами так, чтобы быть для них не просто объектом пассивного осмотра, а местом диалога и участия.

Свидетельством нового в деятельности музея являются некоторые его экспозиции, созданные в последнее время. Так, недавно здесь открылся зал культуры Полинезии. Представленные в нем материалы рассказывают о доисторической эпохе, знакомят с историей Полинезии XIX века и ее народами. Еще одна новая экспозиция посвящена истории буддизма в Азии и основным его направлениям. Наряду с произведениями монументальной скульптуры и архитектурными фрагментами демонстрируются этнографические памятники; среди них тибетские ритуальные предметы, используемые ламами, колдунами и простыми людьми, японский буддийский алтарь и т. д.

Новые постоянные экспозиции обходятся в значительные суммы и создаются на длительный срок. Их используют в различных целях, а следовательно, они должны быть более универсальными, нежели другие формы музейной коммуникации. И напротив, временные выставки позволяют осветить какую-либо актуальную или узкоспециальную тему. Так, совсем недавно в музее была развернута выставка, посвященная женским образам в искусстве Египта, и показана коллекция фотографий, рассказывающих о мигрантах Йемена.

Однако выставки и постоянные экспозиции — лишь часть просветительной деятельности музея, включающей также целый ряд программ, разрабатываемых на материале коллекций и осуществляемых как в самом



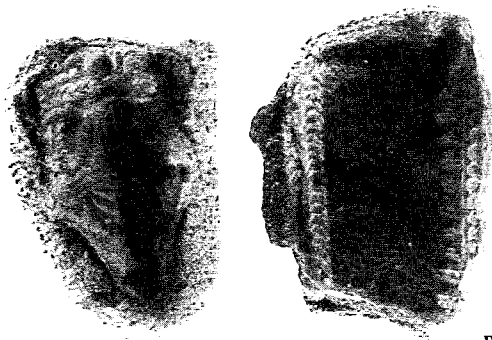
a



б



в



г

72

Часть коллекции готовых изделий и остатков литейного производства, полученных на показательной плавке в Музее Пенсильванского университета: (а) «Мать с ребенком». Модель из воска. В процессе плавки воск растапливается и форма заполняется расплавленным металлом; (б) разбитая форма позволяет видеть заключенную в ней отлитую из меди фигурку; (в) отлитая из меди фигурка бога Ганеша; (г) осколки формы, сохраняющие отпечатки восковой модели.

музее, так и вне его. В программах организованной здесь *Международной музейной аудитории* ("Museum's International Classroom") особое внимание уделено поискам такого подхода в освещении различных культур мира, который объединил бы изучение их истории и перспектив современного развития. Ее создатели ориентируются не только на использование коллекций: они привлекают к участию в мероприятиях носителей той или иной культуры, с тем чтобы сделать эти культуры более близкими и живыми для всех, кто проявляет к ним интерес. Например, одна из программ *Международной музейной аудитории*, названная *Мир старый, мир новый* (илл. 70), наряду с занятиями в залах и докладами по истории какой-либо культуры предусматривает дискуссии, театрализованные представления, демонстрацию техники традиционных ремесел и выставки произведений народного искусства и ремесел. Докладчиком обычно является один из ста «международных лекторов» — как правило, студентов из разных стран мира, обучающихся в университетах США. В музее проводится также пользующаяся поддержкой и помощью этнических общин Филадельфии и считающаяся на семейные посещения программа *Дни культуры народов мира*. Она включает рассказ о национальной кухне, музыке, исполнительских искусствах, культурных традициях определенной этнической группы. По мнению сотрудников музея, принимающих участие в проведении программ *Международной музейной аудитории*, такие занятия, позволяющие непосредственно контактировать с носителями различных культур, полезны не только школьным и семейным группам: сами лекторы и исполнители с удовольствием встречаются с молодыми американцами, получая та-

ким образом возможность изменить стереотипные и зачастую ошибочные представления об их странах, складывающиеся порой у последних. Кроме того, организация подобных программ в таком богатом в этническом отношении городе, как Филадельфия, позволяет участвующим в них людям — молодым и пожилым — в новом свете увидеть собственное культурное наследие.

Исследовательская работа

Роль научных исследований в разработке программ музея, стремящегося показать неразрывную связь прошлого и настоящего, не всегда на первый взгляд очевидна, особенно в условиях университетского учреждения, где научная деятельность в большей степени осуществляется в интересах учебной работы со студентами, чем музеологии. Описываемая ниже программа научного исследования была тем не менее задумана специально для того, чтобы, увязывая прошлое и настоящее, обратиться к изучению исторических и археологических свидетельств развития одного из традиционных ремесел — обработки металла — в этнографическом аспекте.

В нашем музее научные исследования проводятся на базе отделов хранения, объединяющих предметы преимущественно по географическому признаку. Исключение составляет *Музейный научный археологический центр* (MASCA), где осуществляются анализ и интерпретация древних и традиционных технологий — независимо от исторической эпохи, географического района и характера ремесла.

MASCA вот уже около десяти лет занимается изучением способов обработки металла начиная с глубокой древности. Одной из его последних программ является систематическое исследование горнорудных разработок и производства металла в доисторическую эпоху на территории современного Таиланда, анализ возникновения и развития технологии производства медных сплавов в странах древнего Ближнего Востока, а также интерпретация сохранившихся свидетельств металлургического производства на северо-востоке США, где сегодня существует сильно развитая черная металлургия. Результаты исследований, проводимых Музейным археологическим центром, используются не только в чисто научных целях, то есть для выявления роли технического прогресса в культурных и социально-экономических формах общественного уклада в прошлом, — они имеют и прак-

тическое музейное применение в таких областях, как консервация, реставрация и экспонирование предметов из металла.

Музейный археологический центр сотрудничает с другими подобными себе учреждениями, используя в своей работе современные технические средства, например спектральный анализ путем вторичного рентгеновского излучения, вызванного бомбардировкой протонами (PIXE), исследование, осуществляемое с помощью электронного сканирующего микроскопа (SEM), а также структурный микроанализ (EDAX). Параллельно группа высококвалифицированных археологов и антропологов центра ведет изыскания социального и культурного характера. В своей работе они опираются на знания относительно использования предметов в настоящее время и в недавнем прошлом, применяя метод сравнений и противопоставлений. Такого рода исследования получили название этноархеологических. Они заключаются в разработке моделей и методов познания прошлого на основе изучения материальной культуры существующих обществ. Этноархеологические исследования охватывают широкий круг археологических проблем, большинство из которых так или иначе связано с различными способами сбора археологических свидетельств и поиском способов, позволяющих восстанавливать модели поведения и породившие их формы общественной организации. Так, в этноархеологическом исследовании керамического производства рассматривается, в частности, процесс изготовления изделий, их художественные и стилевые особенности, оптимальные сроки «жизни», история, использование и назначение, а также прослеживаются встречающиеся отклонения по всем перечисленным пунктам.

Поразительно, однако, что, несмотря на большое значение, придаваемое археологами находкам, связанным с производством металла, существует крайне мало научных трудов этнографического характера по металлообработке, написанных археологами или другими специалистами. Одной из наиболее серьезных причин такого положения является тот факт, что традиционная технология в металлургии сегодня менее известна, чем, например, в достаточно глубоко изученном гончарном производстве. Традиционная обработка металла, однако, еще практикуется в Африке и Индии. Поэтому, воспользовавшись приездом в Филадельфию группы индийских ремесленников, среди которых был мастер по обработке металла, мы

провели этноархеологическое исследование, основываясь на непосредственном наблюдении за его работой.

Ход эксперимента

Исследование было начато весной 1986 года, когда по инициативе индийской общины, проживающей в штате Делавэр, и Совета ремесел Западной Бенгалии в Филадельфийский Музей морской истории прибыла группа индийских ремесленников¹. Это мероприятие, названное *Махамая*, проводилось в рамках Фестиваля Индии в Филадельфии и предполагало ознакомление местного населения с некоторыми видами традиционных ремесел Восточной Индии, включая показ техники изготовления изделий самими мастерами. На территории выставки, где экспонировались лучшие образцы ремесленной продукции различных штатов Восточной Индии, десять мастеров демонстрировали свое искусство и объясняли посетителям через переводчика технологию изготовления предметов. Здесь были представлены: резьба по дереву, литье техникой потерянного воска, изготовление головных уборов из стеблей растений, производство тканей «икат», резьба по камню, гончарное дело, набойка, изделия из раковин. Посетители могли купить образцы, выполненные мастерами, в расположенных неподалеку киосках; там же им предлагался большой выбор изделий, присланных накануне фестиваля из Калькутты. Продавцами и экскурсоводами здесь были члены Совета ремесел, а также представители местной бенгальской общины. Сотрудник, ответственный за просветительную работу в Музее морской истории, организовал для групп школьников посещение выставки, начинавшееся с показа слайдфильма о ремеслах. Выставка привлекла внимание не только широкой публики, но и журналистов, хранителей музеев, ученых, преподавателей, художников, ремесленников, коллекционеров, причем многие из них посещали ее несколько раз.

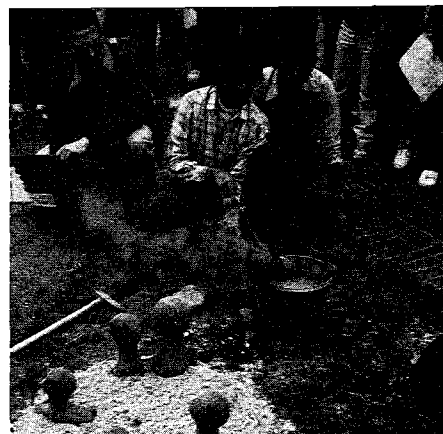
В марте 1986 года организаторы *Международной музейной аудитории* пригласили Адитию Малакара (специалиста по созданию головных уборов из растений) и Раби Кинкара Нанди (мастера по изготовлению изделий из раковин), демонстрировавших свое искусство в Музее морской истории, принять участие в Дне индийского народного искусства, проводившемся для учащихся местных школ в университетском музее. Мероприятие началось с выступления одного из «международных лекторов» — это бы-

73

Во дворе Музея Пенсильванского университета Харадхан Кармакар сооружает ограду вокруг форм и тигелей, наполненных металлом.

74

После плавки мастер Харадхан, прежде чем разбить форму, погружает ее в воду. Рядом на песке остывают другие формы.



1. Своим успехом программа «Махамая» во многом обязана таланту и энергии тех, кто принимал участие в ее осуществлении, в частности Кришны Лахири и Эвы Рей из Филадельфии, а также Руби Палчодхри из Калькутты и Прабхаса Сены из Сантиникетана и, конечно же, самих индийских ремесленников. Руби Палчодхри является почетным генеральным секретарем Совета ремесел Западной Бенгалии. Мне хотелось бы поблагодарить ее и Прабхаса Сена за радушие, за дружескую и компетентную помощь, оказанные мне в Филадельфии и в Индии. Я признателен также Эве Рей, которая высказала свои соображения при подготовке данной статьи. И наконец, мне хотелось бы поблагодарить за терпение и доброжелательность мастера-медеплавильщика Харадхана Кармакара, сыгравшего важную роль в осуществлении всего эксперимента.

ла уроженка юга Индии, ныне живущая в Филадельфии. Она рассказала школьникам о жизни их сверстников в Индии, показала различные виды индийских танцев, спела несколько песен, которые охотно подхватывались детьми.

Параллельно родилась еще одна программа. Харадхан Кармакар, медеплавильщик из кооператива ремесленников в Дариапуре (округ Бурдван в Западной Бенгалии), за несколько недель пребывания в филадельфийском Музее морской истории изготовил восковые модели и литейные формы, но там негде было построить плавильную печь. Если его коллега-гончар использовал для обжига своих глиняных изделий местную мастерскую, то Харадхану нужна была печь на открытом воздухе, устроенная таким образом, чтобы он мог следить за ее работой и регулировать температуру обжига. Решили предоставить ему место для постройки печи во дворе университетского музея, что также давало возможность познакомить со столь необычным делом группу школьников и студентов.

Итак, пока мастер Харадхан заканчивал изготовление форм для литья в Музее морской истории, организаторы *Международной музейной аудитории* взяли на себя закупку топлива и необходимого оборудования, обеспечили их доставку, с помощью музейного отдела по связям с общественностью пригласили лектора и представителей прессы для освещения мероприятия и подготовили его праздничную часть (илл. 71). Поскольку мои интересы лежат в области этноархеологии и традиционной обработки металла, я не раз побывал на выставке *Махамая*, и у меня сложилось впечатление, что сооружение плавильной печи на территории университетского музея придало программе определенную завершенность. Выпускница факультета археологии филадельфийского университета Шукти Чаудури участвовала в проведении эксперимента в качестве ассистента и переводчика.

Мы начали с изучения технической стороны мастерства Харадхана, чтобы хорошо представлять себе и в дальнейшем грамотно объяснять посетителям способы изготовления моделей и форм, а также сам процесс литья (илл. 72). Кроме того, мы собрали подробную информацию о социальной и культурной среде, в которой Харадхан трудился на родине, о жизни мастера, постарались выяснить, чем отличалась его работа в условиях музея от того, что он делал у себя в Дариапуре. Специально для нашего музея Харадхан создал образцы, иллюстри-

рующие каждый этап литья — от стержня до формы и тигеля. Вместе с образцами использовавшегося сырья и рабочими инструментами они включены в собрание музея (илл. 73). Позднее эта коллекция пополнилась формами для обжига и латунными фигурками на разных стадиях изготовления.

Программа дня, на который намечался показ процесса литья металла, была чрезвычайно насыщенной. Нам хотелось принять участие в мероприятиях, поэтому приходилось смеяться друг друга, чтобы все записать и сфотографировать (илл. 74). Помимо школьников, составлявших основную массу посетителей, мы пригласили также студентов и преподавателей университета, друзей музея, проявивших интерес к событию, журналистов. Посетители могли послушать лекцию, сопровождаемую демонстрацией диапозитивов, снятых накануне в Музее морской истории, посмотреть фильм о литье техникой потерянного воска. Завершился этот день общим чаепитием, где посетителям был предложен индийский чай со всевозможными национальными лакомствами.

Площадку, на которой демонстрировалось литье, несколько раз сфотографировали и обмерили — как обычно делается при археологических раскопках. В конце дня, как только печь остыла, сотрудники Музейного археологического центра бережно собрали осколки форм, кусочки угля, золу, окалину и даже песок, на который укладывались раскаленные образцы. Все эти предметы представляют для музея научный интерес. Они будут тщательно изучены с тем, чтобы выявить изменения, происходящие с материалами в процессе литья данной техникой, в данных условиях. И наконец, в продолжение археологической части программы, спустя несколько недель мы вновь вернулись на площадку, уже омытую дождями и утопанную, чтобы тщательно ее обследовать. Так завершился первый этап работы.

Продолжение программы в Индии

Я сделал сообщение, содержащее основные положения данной статьи, в октябре 1986 года на семинаре «Ремесла Индии», организованном Всеиндийским советом ремесел². Во время работы семинара я смог встретиться с людьми, искренне и глубоко заинтересованными в развитии традиционных ремесел в Индии, и установить с ними полезные контакты. Мне представилась также возможность по окончании

2. Я выражаю искреннюю благодарность Всеиндийскому совету ремесел за приглашение участвовать в семинаре. Финансирование моей поездки в Индию взяли на себя Индо-американская подкомиссия по образованию и культуре и Музей Пенсильванского университета.

встречи побывать в Западной Бенгалии и в кооперативной ремесленной мастерской в Дариапуре, где работает Харадхан Кармакар. Руби Палчодхри и Прабхас Сен, с которыми мне довелось сотрудничать в Филадельфии, тепло встретили меня и любезно согласились быть моими гидами.

Медеплавильщики из Дариапуре называют себя «малхар», такое же название носит язык — они говорят на нем и на бенгали. Местные жители иногда называют их *джокра*, но они предпочитают употреблять это слово лишь по отношению к своему ремеслу. В былые времена медеплавильщики, как и другие группы мастеров по литью металла техникой потерянного воска, странствовали по всей стране, стараясь сбыть свои изделия сельским жителям или же торговцам, которые перепродавали их затем на местных рынках. В сороковых годах нашего столетия они начали обосновываться близ Дариапуре, где живут и по сей день. В пятидесятые годы они фактически бедствовали, с трудом зарабатывая на жизнь своим ремеслом и не имея других средств существования. В наши дни положение медеплавильщиков значительно изменилось. Благодаря усилиям ряда лиц, среди которых был Прабхас Сен, возглавлявший в то время Региональный центр эстетики при Национальном бюро развития ремесел в Калькутте, медеплавильщики объединились в 1962 году в кооператив и с 1966 года окончательно поселились в Дариапуре. Оригинальные изделия этих мастеров (к ним можно отнести и других индийских медеплавильщиков и литейщиков из штатов Мадхья-Прадеш, Бихар, Орисса и Западная Бенгалия) по достоинству заняли место на международном рынке, о чем свидетельствовал, в частности, Фестиваль Индии в Филадельфии.

Кооператив в Дариапуре несколько выделяется среди других объединений ремесленников: он имеет собственное водохранилище и колодец. Однако сейчас и он испытывает экономические трудности, сказывающиеся и на качестве используемого сырья, и на технике литья. Так, демонстрируя свое ремесло в Филадельфии, мастер Харадхан использовал пчелиный воск и высококачественную медь, купленные в США. Другие же материалы (горчичное масло, землю, рисовую солому) он привез с собой. Во время посещения Дариапуре я заметил, что медеплавильщики применяют вместо пчелиного воска местную смолу и изготавливают изделия не из меди, а из какого-то белого сплава более низкого качества. Нехватка средств не позволяет им закупать металл, и многие их формы разрушаются,

так и не будучи использованными из-за отсутствия меди.

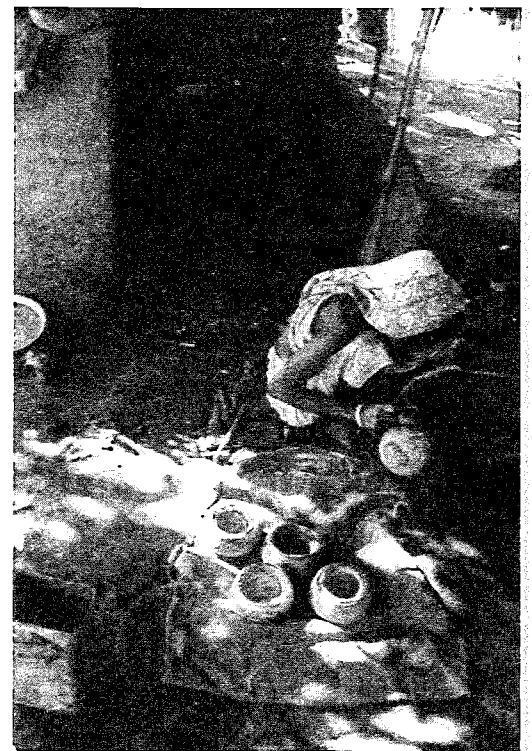
Побывав в Дариапуре, я смог не только изучить условия жизни местных ремесленников, но и открыть для себя, например, какую важную роль играют в трудовом процессе женщины, как, наблюдая за работой отцов, обучаются ремеслу дети, как в каждой местности по-своему организовано производство. Я убедился также в наличии серьезных экономических проблем, стоящих сегодня перед индийскими ремесленниками (илл. 75). Конечно же, я сделал много фотографий и привез материалы для музейной коллекции. Сейчас предполагается на основе данных, собранных мной во время краткосрочного пребывания в Индии, и результатов исследования, проведенного в Филадельфии, осуществить обширный научный проект в Индии.

Заключение

Сочетание научного поиска и просветительных программ дало хорошие результаты. Музей располагает теперь целой коллекцией предметов и документов, которые составят часть экспозиции исторического и этнографического характера, посвященной традиционным способам обработки металла. Эта коллекция уже использовалась для объяснения литья техникой потерянного воска студентам университета и музейным гидам. Демонстрация техники литья металла была для посетителей музея не только удивительным зрелищем, но и наглядным примером проведения научного исследования. Думается, что с публикациями музея, посвященными проделанной работе и ее результатам, смогут познакомиться широкие слои населения. Изучение коллекции поможет сотрудникам Музейного археологического центра определить, в какой степени по остаткам литейного производства и самим отлитым из металла изделиям возможно установить, какие материалы и технические приемы использовались в прошлом. Кроме того, как уже говорилось, были созданы условия для проведения в Индии крупного научного исследования.

Я убежден в том, что научные изыскания, техника ремесел и музеевические программы связаны между собой более тесно, чем может показаться на первый взгляд. Многие музеи (если не большая их часть) предпринимают или поощряют лишь исследования, проводимые на базе собственных коллекций и связанные с подготовкой какой-либо выставки, консервацией или реставрацией экспонатов, созданием

каталогов или инвентарных описей. Значительно меньше музеев, организуемых исследования в полевых условиях с целью пополнения документации или создания новых коллекций, и совсем мало таких, которые проводят научную работу на основе своих программ. Как правило, программы музеев не сопровождаются исследованиями документального характера, по крайней мере так обстоят дела в большинстве американских музеев. В Музее Пенсильванского университета успешно завершено этноархеологическое исследование, направленное на изучение традиционных способов обработки металла. Другие музеи, возможно, сочтут для себя более приемлемым иной тип исследований. В любом случае почти для всех музеев материальной культуры сочетание документальных исследований и демонстрации техники изготовления служит ключом к созданию интересных программ и плодотворной научной работе. ■



75
Член дариапурского кооператива ремесленников (Западная Бенгалия) разбивает форму, чтобы освободить из нее мерный сосуд для риса.

ХРОНИКА ВФДМ

Краткое сообщение

ВФДМ начал осуществление программы «Музеум Экспресс». Это первая совместная акция Всемирной федерации друзей музеев и Международного совета музеев (ИКОМ), объединившая друзей музеев и профессиональных музейных работников во имя общей цели: способствовать повышению интереса международной общественности к мировому культурному достоянию.

Друзьям музеев вручается удостоверение, свидетельствующее, что его владелец является членом ВФДМ и участником благотворительной деятельности ИКОМ. Удостоверение позволяет им в качестве наблюдателей присутствовать вместе со специалистами на административных заседаниях ИКОМ и открывает доступ к многочисленным музеям и выставкам во всем мире.

Таким образом, члены ВФДМ могут участвовать в предпринимаемых специалистами поисках путей, ведущих к улучшению работы музеев с посетителями.

Музеи и деятельность друзей музеев

Шестой международный конгресс Всемирной федерации друзей музеев, Торонто (Канада), 15—19 июня 1987 года

Впервые в истории конгресс ВФДМ состоялся за пределами Европы. Работу по организации Шестого международного конгресса ВФДМ в Торонто возглавил Эдмунд Буви, президент ВФДМ, бывший председатель административного совета Художественной галереи Онтарио и президент Канадской федерации друзей музеев. Почетными председателями на конгрессе были министр коммуникаций Канады Флора Макдональд и министр гражданства и культуры провинции Онтарио Лили Мапроу. Тема конгресса — *Метаморфозы, необходимость перемен* (“Metamorphosis, the Challenge of Change”) — побудила делегатов обратиться к проблеме изменения роли музеев в обществе и в связи с этим к деятельности друзей музеев. На конгрессе присутствовало 233 делегата от пятнадцати стран.

Страна — устроительница конгресса оказывала комитету ВФДМ поддержку на всех уровнях (федеральном, провинциальном и муниципальном) и предоставила финансовую субсидию. Комиссия Канады по делам ЮНЕСКО взяла на себя часть расходов, связанных с обеспечением перевода. Как коллективные, так и индивидуальные члены федерации друзей музеев внесли большую сумму денег, не-

обходимых для проведения конгресса, причем наиболее многочисленными и значительными были личные пожертвования. Семьдесят человек в течение года безвозмездно участвовали в подготовке конгресса, и еще сорок восемь — в его проведении. Таким образом, сам конгресс стал прекрасным примером добровольной и безвозмездной деятельности друзей музеев, предоставивших в его распоряжение свое время, деньги и талант.

Артур Эгглтон, мэр города Торонто, торжественно открыл конгресс в городской ратуше. В последующие дни участники конгресса познакомились с Галереей современного искусства, расположившейся в помещении бывшей электростанции на берегу озера, Королевским музеем Онтарио, коллекция китайского искусства которого пользуется международной известностью, и собранием канадского искусства, принадлежащим Макмайклу (Клейнбург).

В последний день в Художественной галерее Онтарио состоялся прием, и участники конгресса смогли насладиться великолепной коллекцией произведений Генри Мура. Специально к конгрессу были приурочены показ коллекции эскимосского искусства, подаренной галерее Марсией и Гарри

Кламерами, а также выставка новых поступлений, включающая крупные дары Джой и Тоби Таненбаумов и Артура Гелбера. Все они давно являются друзьями галереи, и, кстати, ее собрание целиком состоит из произведений, подаренных ей частными лицами или приобретенных на пожертвования. Таким образом, история комплектования Художественной галереи Онтарио является прекрасным примером деятельности друзей музеев.

Конгресс завершился банкетом, состоявшимся в новом концертном зале Торонто Рой Томпсон холле.

Участники конгресса охотились как частные коллекции, так и организуемые в различных музеях семинары.

На конгрессе шла речь о многочисленных проблемах, связанных с изменением места музеев в мире, неоднократно подчеркивалась необходимость помощи им со стороны друзей музеев.

Канадское общество декоративных искусств познакомило участников конгресса с тем, как идет в Оттаве работа по осуществлению двух крупных проектов: созданию новой Национальной галереи Канады, которая откроет свои двери в 1988 году, и канадского Музея цивилизаций — его намечено открыть в июле 1989 года. Весьма символично место, выбранное для строительства музеев: на берегу реки Оттава, у подножия холмов Гатино, где они будут находиться один напротив другого. Расположенные в самом сердце страны — второй в мире по площади, — эти музеи поведают о десятилетиях истории жизни здесь человека, о природном разнообразии Канады и населяющих ее народов. В соответствии с концепцией «глобальной деревни» Музей цивилизаций с помощью современных средств коммуникации не только расскажет канадцам о них самих, но и откроет весь мир Канаде, а Канаду — миру. По сути дела, оба музея представляют собой своего рода машину для путешествий во времени и пространстве и намечают направления деятельности музеев XXI века.

Выступления директора Музея современного искусства в Нью-Йорке Ричарда Сулденбурга, затронувшего вопрос о финансировании музеев частными лицами, и Лео Дорэ, сотрудника Департамента коммуникаций Оттавы, остановившегося на проблеме государственного финансирования этих учреждений, показали, что в настоящее время, по крайней мере на Западе, многие музеи финансируются за счет как частных, так и государственных средств. В их докладах содержались рекомендации, касающиеся различ-

ных способов изыскания средств, а также полезные и необходимые предостережения относительно возможных опасностей, тающихся в некоторых финансовых комбинациях.

В рамках темы *Опыт музеев* шла речь о конкретных делах друзей музеев. Рассказывалось, в частности, о деятельности общества друзей музеев, создавшего и финансировавшего муниципальный зоопарк в Торонто. Общество разработало несколько программ, например, каждый желающий может оказать зоопарку помощь, взяв на себя содержание какого-либо животного и время от времени посещая его. Такой способ установления личного контакта между человеком и одним из творений природы все больше привлекает людей нынешнего поколения, постепенно проникающего осознанием экологических проблем, уж не говоря о детях: всех возрастов, с восторгом принявших эту идею.

Была также подчеркнута необходимость более глубокого изучения *человеческой истории*. Аяла Закс Абрамов, щедрая покровительница Художественной галереи Онтарио (она прожила в Торонто 25 лет), сделала сообщение о положении музеев Израиля, сопроводив свой рассказ показом слайдов. Эпиграфом к ее выступлению могли бы послужить слова из книги Симоны Вейль: «Стремление иметь свои корни — вероятно, самая значительная и наименее изученная потребность человеческой души. Чтобы давать, нужно иметь, а мы не имеем другой жизни, других живительных соков, кроме сокровищ, унаследованных от прошлого, переваренных, ассимилированных и воссозданных нами. Нет более жизненно важной потребности человеческой души, чем потребность в прошлом»¹.

Дж. Картер Браун, директор Национальной галереи искусства в Вашингтоне, очаровал и покорила слушателей своим рассказом (также проиллюстрированным слайдами) о крупных выставках, организованных в последнее время в возглавляемом им «супермузее». Естественно, такая деятельность не всем доступна, не многие музеи располагают подобными возможностями. Напротив, концепция новых английских музеев «индустриальной археологии», их программа архитектурной реставрации могли бы с успехом использоваться в других странах. Судя по приведенным примерам, такие музеи играют значительную роль в жизни исторических городов и районов, позволяя им сохранить и использовать свое прошлое. Они экономически жизнеспособны и перспективны в социальном плане.

Этот тип музеев — находятся они под открытым небом или нет — открывает новые возможности для деятельности на добровольных началах.

Множество вопросов было задано директору лондонского Музея транспорта Майклу Фоппу, рассказавшему о нововведении музея, касающемся оплаты посещений. За вход в музей не нужно платить, в нем можно бесплатно провести полчаса, но если посетитель хочет продлить свое пребывание в экспозиции, он должен приобрести билет.

Друзья музеев проявляют изобретательность в преодолении трудностей и привлечении новых друзей в учреждение, сохраняющие культурное наследие. Естественно, будучи реалистами, они неоднократно напоминали о соблюдении баланса между государственным и частным финансированием, о необходимости равновесия в удовлетворении специальных интересов и интересов широкой публики, в организации развлечения и обучения, в вопросах количества и качества.

Были также затронуты более общие проблемы. Кому должны служить музеи? Для кого и в каком смысле они *священны*? Отмеченное во всем мире возрождение интереса к учреждениям, сохраняющим культурное наследие, — это выражение *потребности*, возникшей у людей перед лицом трудностей нашей жизни. Отсюда феномен беспрецедентного музейного *взрыва* — приток посетителей (как туристов, так и исследователей-специалистов), который требует особого напряжения со стороны сотрудников музея и использования всех его возможностей. Обсуждение вопросов, связанных с туризмом, обнажило как положительные, так и отрицательные моменты в деятельности многочисленных друзей музеев, стремящихся привлечь как можно больше людей *в музеи*.

В развивающемся музейном мире друзья музеев являются послами, посредниками между широкой публикой и профессионалами, они играют важную роль, выступая инициаторами необходимых изменений. Многочисленные дискуссии на тему *Позиция друзей музеев: доступность или защита?* велись делегатами, представляющими различные национальные федерации, в частности Австралии, Аргентины, Бельгии, Великобритании, Греции, Италии, Канады, США и Франции. Участники дискуссии высказались за то, что друзья музеев могут и должны сделать музеи более гостеприимными.

У музеев четыре основные функции: комплектование, хранение, изучение

и коммуникация; в осуществлении последней из них значение помощи друзей музеев особенно велико. Всем известно, что применение достижений электроники в целях коммуникации оказывает революционизирующее воздействие на многие стороны деятельности музеев, и некоторые друзья музеев уже думают о том, как ускорить необходимые изменения. Действительно, можно и нужно улучшить внутреннюю коммуникацию, например внедрив новые системы хранения информации, с тем чтобы способствовать большей ее доступности и распространению. Кроме того, уже пришло время серьезно рассмотреть возможность использования голографии для документирования памятников культуры. Нельзя собирать и хранить *все подряд*, но документация должна включать как можно большее количество сведений и изображений.

Что касается внешней коммуникации, то финансовые соображения, безусловно, требуют привлечения посетителей в музеи, однако вышеупомянутый музейный взрыв ставит немало проблем.

На заключительном заседании конгресса подчеркивалось, что было недостаточно сказано о необходимости сделать музеи «открытыми». В течение многих лет ведутся разговоры о «музее без стен», о том, что музеи должны предоставлять публице все, чем они располагают. Правда, кое-что уже предпринимается: издаются публикации, репродукции и открытки, но еще больше можно было бы сделать с помощью аудиовизуальных средств, чтобы люди могли знакомиться с музейными коллекциями у себя дома в удобное для них время. Новые средства коммуникации откроют публике богатства музеев независимо от социальных, политических и языковых границ. Для их популяризации ассоциациям друзей музеев необходима помощь лиц, знакомых с новыми методами и средствами коммуникации. На конгрессе подчеркивалось, что в настоящее время все друзья музеев должны добиваться того, чтобы общественность, планирующие и финансовые органы относились к сохранению культурного достояния не как к чему-то второстепенному, а как к одной из своих важнейших задач. По словам участника конгресса из Аргентины, лучшим способом сохранения музейных собраний является осознание публикой их ценности.

Винсент Товелл сказал в своем выступлении: «И последний вопрос. Почему все эти проблемы не позволяют нам получать полное удовлетворение от нашей деятельности? Лично

я мог бы ответить на вопрос так. До 2000 года осталось всего двенадцать лет, и мы вправе спросить себя, какой из миллионов образов, накопленных в нашем мозгу на протяжении всей жизни, наиболее ярко воплощает опыт XX века. Каждый, естественно, сделает свой выбор. У одних XX век будет ассоциироваться с прекрасным, у других — наоборот. Что касается меня, то я выберу образ сине-зеленого мраморного шарика, летящего в бесконечности, — образ Земли, наблюдаемой с Луны, поскольку он напоминает мне древний наказ с чувством ответственности распоряжаться жизнью на этой планете, богатствами ее природы и человеческой истории».

Правительство провинции Онтарио, принимавшей конгресс, ныне пересматривает свою политику в области культурного наследия. Оно опубликовало рабочий документ, на основе которого будет проведено публичное обсуждение вопроса. Отрывок из этого документа, как нам кажется, хорошо резюмирует некоторые основные проблемы.

«Новые методы сбора, обработки информации и контроля за ней коснулись и повседневной жизни. Кому принадлежит право решать, какую информацию, где и каким образом мы должны хранить и кто будет иметь к ней доступ? Эти вопросы, столь важные в нашей политической и общественной жизни, имеют особое значение при принятии решений в области наследия. Наше наследие многогранно. Часть его — наши обычаи и традиции, привычки и обряды — нематериальна, она заложена в наш ум и сердце. Однако все возрастающая часть наследия сохраняется в материальных предметах — фотографиях, дисках, разного рода изображениях, произведениях искусства, предметах, образцах. Увеличивается и ответственность за сохранение и интерпретацию подобных свидетельств. Знания, необходимые для получения информации и правильного выбора, от которых зависит в дальнейшем судьба нашей хрупкой цивилизации, разбросаны повсюду: в байтах электронных архивов, произведениях искусства, записях народных сказок, коллекциях музеев науки и естественной истории, в соборах, старинных городских кварталах, археологических находках; не следует забывать также, что молчаливые свидетельства несут реки, лежащие в земле окаменелости, зеленый мир, из которого пришли мы все. Это наследие — живое или неживое — должно быть по достоинству оценено и тщательным образом сохранено, чтобы мы могли по мере его пополнения давать ему все новое и новое толкование. Иначе мы

в лучшем случае станем лишь беспомощными жертвами амнезии... Наследие — источник всех наших знаний и оценок, в нем заключена движущая сила нашей интеллектуальной и духовной жизни, нашей способности к адаптации и обновлению».

Кристиан Паттин, глава комиссии по созданию в парижском Доме инвалидов Музея макетных планов, сказал в заключительном слове: «Музей завтрашнего дня будет поэтическим или его не будет вовсе». Друзья музеев пожелали друг другу удачи².

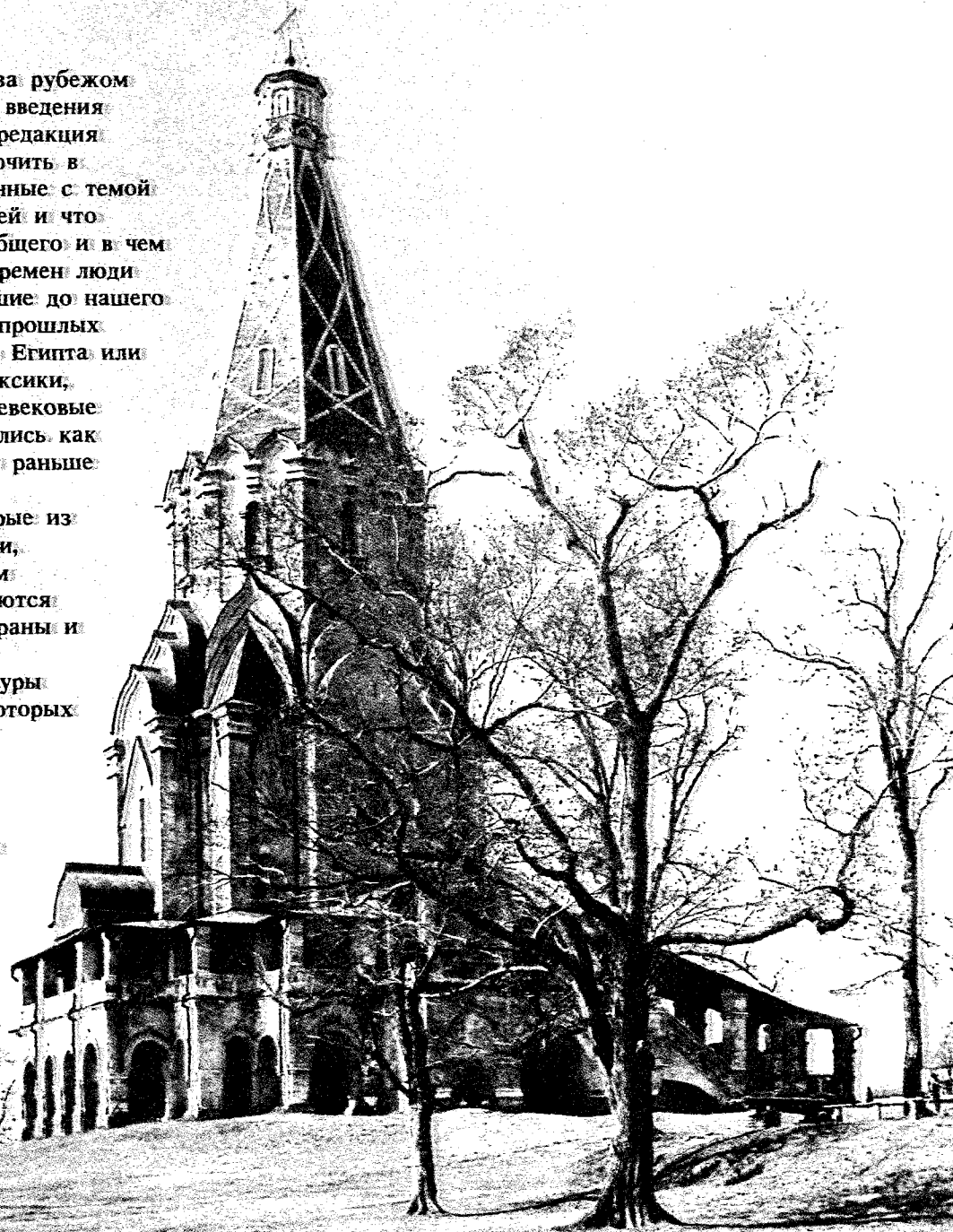
2. Статья была написана Уильямом Уидроу, директором Художественной галереи Онтарио (Торонто, Канада), и Винсентом Товеллом, президентом Канадского общества декоративных искусств (Торонто), в сотрудничестве с Канадской федерацией друзей музеев.

МУЗЕЙ И ХРАМ

К тысячелетию введения христианства на Руси

В этом году в нашей стране и за рубежом широко отмечается тысячелетие введения христианства на Руси. Русская редакция журнала "Museum" решила включить в данный номер материалы, связанные с темой «Музей и храм». Что такое музей и что такое храм? Что между ними общего и в чем их различие? С незапамятных времен люди возводили храмы богам. Дошедшие до нашего времени культовые сооружения прошлых эпох — будь то храмы Древнего Египта или Древней Греции, Индии или Мексики, древнерусские церкви или средневековые соборы Европы и т. д. — создавались как место поклонения богам и были раньше именно таковыми. Прошли века и тысячелетия, и сейчас некоторые из церковных зданий стали музеями, а другие, даже оставаясь местом отправления культа, воспринимаются многими — жителями данной страны и иностранцами — как памятники архитектуры, истории или культуры или как своего рода музеи, в которых хранятся прекрасные образцы искусства.

В Советском Союзе церкви принадлежит сравнительно небольшая часть сохранившихся до нашего времени храмов, в остальных же культовых постройках размещаются



самые различные музеи. В настоящее время в отношении первого здания мнения не существует единого. Одни люди (в основном верующие) считают, что

храмы должны использоваться только по своему прямому назначению. Другие полагают, что в них можно размещать все, что угодно, — контору, склад, клуб и т. д. Конечно же, в церкви не место ни складу, ни бассейну, потому что это не только оскорбляет чувства верующих, но и свидетельствует о неуважительном отношении к собственному культурному наследию.

В последнее время все больше проявляется тенденция организовывать в зданиях церквей музеи, а иногда — концертные залы, в которых исполняются произведения классической музыки (например, московская церковь Покрова в Филях). Такое использование культовых сооружений представляется разумным, но это должны быть музеи соответствующего профиля. Большинство церковных зданий является памятниками архитектуры, в некоторых из них сохранились росписи; в дополнение к этому можно развернуть в них экспозицию, знакомящую с архитектурой данной эпохи, или выставить иконы того времени. Естественно, что лучше всего смотрятся в храме произведения церковного искусства, но возможен также показ живописи, произведений народного искусства или ремесленных изделий. Многие церкви связаны с историей определенной эпохи — в них можно создать экспозиции исторического характера. Примеров удачного решения проблемы немало.

Вторая (не по значимости) крупная проблема — это охрана, консервация и реставрация храмов. К несчастью, немалая часть не дошедших до нас церквей — памятников архитектуры — погибла вовсе не от времени, а была уничтожена людьми. Сейчас перед нами стоит задача сохранения существующих памятников (и не только церковных зданий), которым угрожают время, равнодушие, а то и невежество арендаторов или властей, а зачастую — желание градостроителей снести творение прошлого и построить вместо него новое сооружение.

Мы попросили изложить свою точку зрения на проблему «музей и храм» иеромонаха Марка Смирнова. Кроме того, мы решили познакомить читателей с материалами из творческого наследия крупного русского ученого П. А. Флоренского (см. с. 71). Его статья «Храмовое действо как синтез искусств» уже публиковалась (впервые в журнале «Маковец», 1922, № 1, с. 28—32). Тем не менее мы сочли целесообразным включить ее в данный номер, поскольку, во-первых, она связана с избранной нами темой, а во-вторых, идеи, высказанные П. А. Флоренским применительно к конкретному случаю — организации музея в Троице-Сергиевой Лавре, — не потеряли своей актуальности и в наши дни. Будучи ученым секретарем созданной в 1918 году Комиссии по охране памятников старины и искусства Троице-Сергиевой Лавры, он разрабатывал теоретические основы организации музея.

П. А. Флоренский рассматривал Лавру как «единый живой музей».

Эта идея близка принципам, лежащим в основе экомузеев, но первые экомузеи были созданы в конце шестидесятых годов, а работы Флоренского написаны почти за пятьдесят лет до того.

Особого внимания заслуживают его мысли о децентрализации музеев, вынесении музеев в жизнь и внесении жизни в музеи (по сути дела, подобные идеи стали разрабатываться и осуществляться по-настоящему только в последнее время), о том, что музей должен быть всенародным достоянием.

Большой интерес представляют и впервые полностью публикуемые письма П. А. Флоренского: дочери С. И. Мамонтова А. С. Мамонтовой и профессору Н. П. Киселеву. Сквозь эти письма проходят постоянно волновавшие его идеи о чувстве связи с историей, о духовной культуре, ее преемственности и сохранении, об ответственности за культуру будущего.

Материалы П. А. Флоренского публикуются с сохранением авторской орфографии и пунктуации.

Один из лучших образцов русского зодчества — церковь Вознесения в Коломенском (1532 г.) — принадлежит к числу первых каменных шатровых храмов. Согласно легенде, церковь была построена в честь рождения у великого князя московского Василия III наследника — будущего царя Ивана Грозного (фото © Журнал «Архитектура в СССР»).

«Иоани Предтеча». Московская школа, вторая половина XIX века. Церковноархеологический кабинет Московской Духовной Академии, Троице-Сергиева Лавра, Загорск (фото © Редакция «Журнала Московской Патриархии»).



Высокий строй души

Священник Марк Смирнов

В 1977 году окончил Ленинградскую Духовную Академию. Был настоятелем Преображенского собора в Выборге. В настоящее время сотрудник библиотеки Данилова монастыря в Москве. Исследователь творчества Вл. Соловьева. Журналист, автор ряда статей по проблемам церковной и религиозной жизни в СССР в советской и зарубежной печати.

Храм и музей. В сочетании этих двух слов заключено явное противоречие. Храм — явление сакральное, где все внешнее подчинено духовному, религиозному началу. Музей же, как может показаться, явление чисто культурное, его задача — хранить те или иные ценности, передавать атмосферу эпохи.

Ни один храм, церковь или монастырь никогда не возводились как музей, у их создателей была только одна интенция — строить дом Божий, место собрания общины, дом молитвы. Никто из храмостроителей не мог и подумать о том, что впоследствии творение их рук станет музеем — местом, где хранятся предметы древности, памятники культуры, искусства, науки и техники.

Само понятие музей, в собственном смысле этого слова, пришло в Россию только в XVIII—XIX веках. Известны были Оружейная палата, Румянцевский, Исторический и Политехнический музеи в Москве, Эрмитаж, Русский музей императора Александра III (ныне Русский музей), музей Академии наук в Петербурге*.

Только после Октябрьской революции 1917 года, после секуляризации государственной и общественной жизни в России наблюдается такой необычный для страны феномен, когда нефункционирующие храмы, признанные памятниками архитектуры и искусства, становятся музеями. (Подобное можно видеть и во Франции, где во время революций часть храмов и монастырей была разрушена, а некоторые превращены в музеи. Пример тому — известный монастырь в Сен-Дени, который и поныне является

музеем и рассказывает своим посетителям не только об истории монастыря, но и о Парижской Коммуне 1871 года.)

Итак, сегодня в нашей стране значительное число храмов — памятников архитектуры и искусства прошлого — стало музеями, причем не только церковного искусства, но иногда и музеями атеизма, как, например, знаменитый Казанский собор в Ленинграде или церковь Святого Казимира в Вильнюсе. Сама идея превращения храма в антирелигиозный музей — оригинальное «достижение» богоборческой мысли, выразившееся в создании, так сказать, антихрама, храма с обратным знаком, где вместо идеи Бога предлагается идея его отрицания, то есть безбожия, что не может не оскорблять чувств тех людей, которые имеют другое мировоззрение.

И здесь необходимо вернуться к вопросу о том, что же такое храм? Светское мышление видит в храме прежде всего здание, обладающее определенными архитектурными достоинствами или лишенное их. Именно поэтому современный человек так легко идет на то, чтобы использовать нефункционирующий храм как обыкновенное здание, приспособить его к своим целям, а если он мешает строительству нового, то и уничтожить его. Отсюда и все те неисчислимые и невозполнимые утраты, которые понесла наша страна, и особенно в двадцатые-тридцатые годы. Причина этого заключена, с одной стороны, в непонимании идеи храма и его роли в жизни верующего и общества, а с другой — в стремлении создать вместо религии анти-

* Некоторые из них уже в то время обладали произведениями церковного искусства: Так, в Оружейной палате хранились церковная утварь, оклады икон и евангелий, а Румянцевский музей располагал коллекцией древних рукописей и старопечатных книг.



На Руси в разные времена строилось немало церквей и памятников, посвященных Куликовской битве 1380 года.

Вверху: Церковь Всех святых на Кулишках (Москва) возведена на остатках деревянной церкви XIV века, поставленной «в память всех убиенных» в Куликовской битве. Первый каменный храм был воздвигнут здесь в начале XVI века. На рубеже XVI—XVII веков, используя его фундамент и несколько рядов кирпичной кладки, построили новое здание, впоследствии его неоднократно достраивали. После реставрации 1970-х годов церковь приобрела облик, близкий к тому, который сложился в конце XVII века

(фото © Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А. В. Щусева).

В центре: Церковь Сергия Радонежского на Куликовом поле (заложена в 1913 г.). Архитектор А. В. Щусев (фото © Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А. В. Щусева).

Внизу: 17 июля 1988 года в церкви Рождества Богородицы (1509 г.) в Старом Симонове (Москва) состоялось открытие надгробного памятника похороненным здесь героям Куликовской битвы Пересвету и Осляби (фото А. Натрускина © «Вечерняя Москва»).

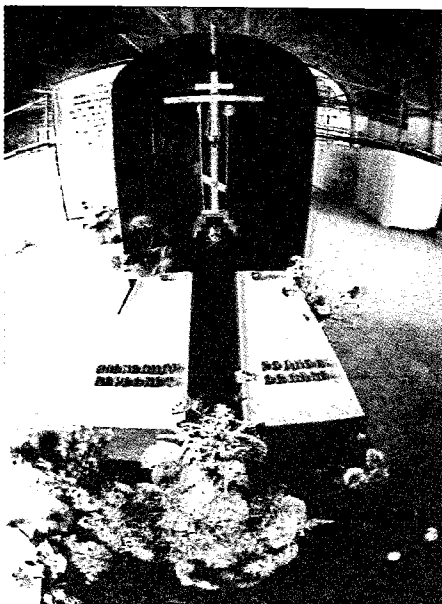
религию. Поэтому в самом величественном соборе Ленинграда — Исаакиевском — понадобилось соорудить маятник Фуко, чтобы продемонстрировать вращение Земли и тем самым, хотя бы косвенно, торжество идей материализма.

И, тем не менее, хотим мы этого или нет, но слово храм всегда будет восприниматься как священное и будет указывать, хотя бы и в переносном смысле, на место, где хранится святость, — храм науки, храм искусства, — а значит, и требовать к той или иной святине благоговения, пиетета и трепета.

Для религиозного сознания храм — место, где сосредоточено все самое святое, что существует в этом мире. Храм — это земное отражение горнего мира, это небо на земле. С храмом, как центром религиозного бытия, связана вся жизнь верующего — от начала до конца, с рождения до смерти.

И любое оскорбление храма и его святыни воспринимается религиозным сознанием как уничтожение той высшей идеи, какую всякий храм собой воплощает.

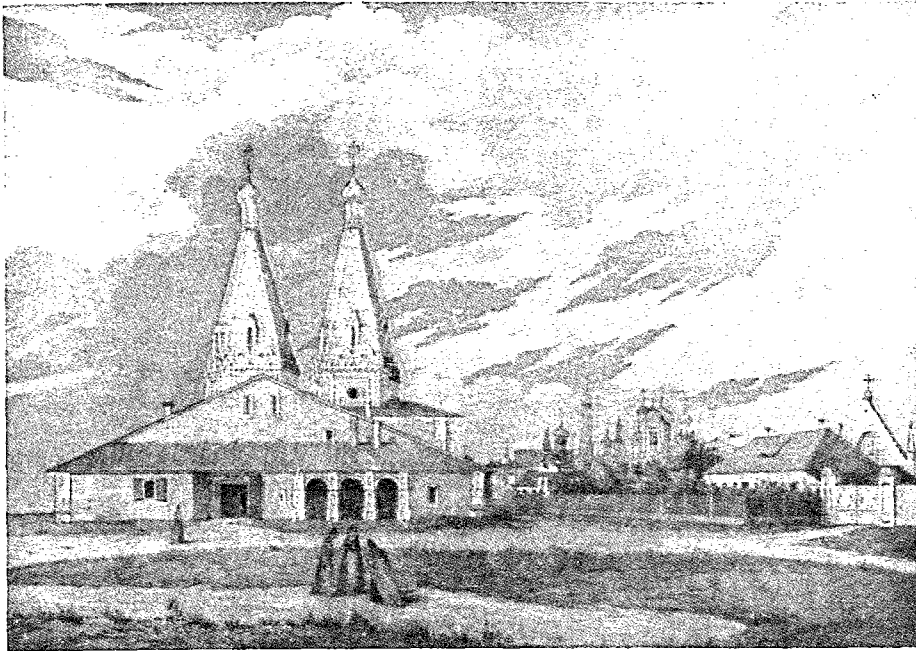
Такие понятия, как храм, святыня, священное, не могут не вызывать у человека чувства благоговения. Мы испытываем его не только в храме, но и на кладбище, где почитаем дорогие, священные для нас имена, у памятника героям, отдавшим свою жизнь «за ближних своих», на Куликовом или на Бородинском поле, где мы с благоговением вспоминаем о священных для всякого русского событиях отечественной истории. Потому и возводили наши предки храмы-памятники. Вспомним, что в Москве был храм Христа-Спасителя — памятник героям Отечественной войны 1812 года, построенный на пожертвования русского народа; вспомним и находящуюся в центре столицы



часовню-памятник героям Плевны, отдавшим жизнь за своих славянских собратьев — болгар. Здесь понятия храм и памятник срастались воедино, и тем самым подчеркивалось то памятное и историческое, что становилось святыней храма. И особенно горько, когда разрушаются или являют собой печальное зрелище закрытых храмов именно эти национальные святыни.

Выяснив, какое место в жизни человека занимает храм, необходимо задуматься и о значении для нас музея, который стал атрибутом нашей современной жизни и охватывает самые различные сферы деятельности человека.

Мы созерцаем музейные экспонаты, наслаждаемся искусством, и в том случае, если оно трогает наши чувства, получаем духовное наслаждение, в по-



Слева: Алексеевский монастырь (Москва, XVII в.; фото © Редакция «Журнала Московской Патриархии»). Его церковь (1625 г.) в своем первоначальном виде напоминала ныне существующую в Угличе замечательную Успенскую трапезную церковь, известную под названием «Дивная». В 1830-е годы монастырь снесли и воздвигли на этом месте храм Христа Спасителя (в центре. Справа на снимке видна церковь Похвалы Богородицы в Башмакове, 1705 г. Фото © Музей истории города Москвы). Этот храм — памятник героям Отечественной войны 1812 года — был построен на пожертвования русского народа по проекту архитектора К. А. Тона (1839—1855 гг.; работы по оформлению продолжались до 1883 г.). В 1930-е годы храм снесли, чтобы соорудить Дворец Советов. Этот проект так и не был осуществлен, а в 1960 году здесь построили плавательный бассейн «Москва» (внизу; фото © АПН).

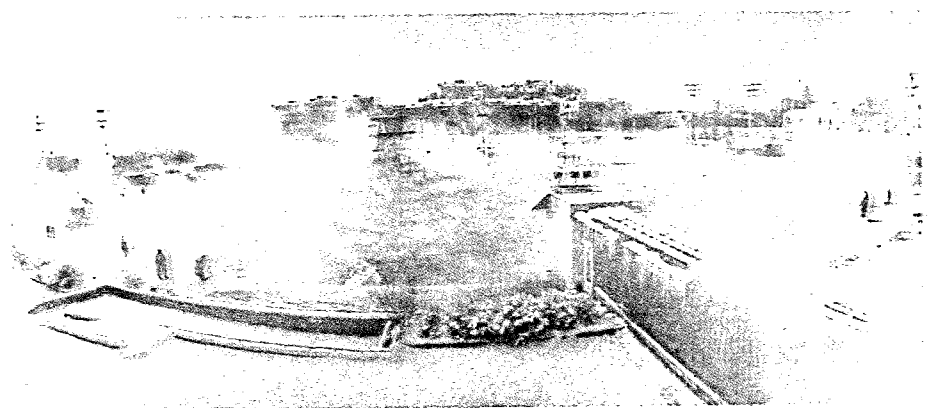
исках которого приходим сюда. Но чаще посетители не созерцают и не наслаждаются, а скорее разглядывают экспонаты, удовлетворяя свое любопытство и тщеславие от соприкосновения с чем-то необычным, выходящим за рамки обыденной жизни, и таким образом музей становится местом «культурного отдыха», «проведения досуга».

Наверное, это сродни тому, когда человек приходит в храм только для того, чтобы полюбопытствовать. Вокруг него совершается богослужение, рядом стоят его участники и совершители, а он ко всему происходящему непричастен, если не сказать — чужд. Но чужд не только потому, что он вне происходящего, а потому, что не испытывает благоговения перед святыней и священного уважения к чувствам верующих, не ощущает сакральности всего происходящего.

Музей и храм в равной степени не терпят профанации, они ориентированы на высокий строй души, они призваны воспитывать благоговение перед священным.

Следует вспомнить, что музей, *museum*, — это храм муз, покровительниц поэзии, искусств и наук. Таково первоначальное, еще античное, эллинское представление о музее. Именно этим сакральным, священным, духовным началом храм и музей сближаются, давая человечеству высокий духовный вектор его бытия, поднимая человека над обыденно-бытовым и формалистски-казенным. В этом их общая, возвышающая человека, функция и задача.

Sacrum и *profanum*, то есть священное и лишенное святости, — вот основная проблема современной куль-



туры, искусства и этики. Мы забыли то, что ведали еще древние, которые понимали, что оскорбление святыни — это преступление, именуемое *sacrilegium* (святотатство). Мы изгнали священное из храмов, превратив их в мертвые, ледяные души памятники архитектуры, где подчас разместились склады, спортивные залы, вычислительные центры, колонии для несовершеннолетних преступников, мастерские, искусственные катки, бассейны, планетарии и т. д. Еще чаще — это пустующие, разрушающиеся от времени здания, закрытые на большие амбарные замки. Мы вытеснили священное и из музеев, превратив их в культурно-массовые учреждения, подчиненные министерствам и ведомствам. Мы, наконец, вытесняем священное из нашей души. И теперь мы пожинаем плоды того бездуховного, что древние называли *profanum*.

Бездуховному может противостоять лишь духовное, низкому — возвышенное, а святотатству — уважение к святыне. Только воспитывая в человеке это чувство, можно одержать победу над порой одолевающими его низменными инстинктами, над злым духом разрушения. Искусство или религия, то есть музей и храм, — вот духовный стержень развития человека. Они призваны быть той духовной средой, в которой человек переживает катарсис (очищение) и обретает новый духовный потенциал, так необходимый в нашей повседневной жизни.

Храм и музей. Как ни пытались бы мы снять противоречие между этими

понятиями, в восприятии религиозного сознания храм никогда не станет музеем. Именно поэтому мы сталкиваемся иногда с таким явлением, когда верующие не перестают почитать давно закрытую, обращенную в музей церковь или посещать антирелигиозный музей, где находятся мощи святых, как это было до недавнего времени в Киево-Печерской Лавре.

Никогда выставленная в картинной галерее икона, пусть даже она принадлежит к числу шедевров древнерусского искусства, не будет восприниматься верующим человеком как предмет искусства — она для него прежде всего объект религиозного чувства. Даже полное отсутствие художественной ценности не умаляет икону в глазах верующего, поскольку он видит в ней не произведение искусства, а лишь образ Христа, Богоматери или святых, которых и почитает в иконе. (Однако это не противоречит самой идее создания музея церковного искусства и экспонирования на выставках принадлежащих церкви художественных ценностей.)

И как бы реставраторы ни заботились о восстановлении закрытых церквей, как бы Общество охраны памятников ни следило за их состоянием, в храме, лишенном подлинно храмовой жизни, нет и души. Как труп бездушный тленен и подвержен разрушению, так и храм, оказавшись мертвым, обречен на духовную, а затем и физическую смерть. Именно поэтому так легко отличить действующий храм от того, что стало называться памятником архитектуры.

Но, к счастью, у нас есть и другой опыт: сосуществование храма и музея, когда храм в определенные часы становится местом для проведения экскурсий, для показа и рассказа о его истории, достопримечательностях и шедеврах. Пример тому — Успенский собор во Владимире и другие храмы, являющиеся «живыми» памятниками архитектуры и искусства. Сочетание храма, монастыря и музея — явление отнюдь не новое. Об этом свидетельствует действующий много лет в Троице-Сергиевой Лавре государственный музей. Соседство монастыря и музея — сегодняшний день и Киево-Печерской лавры. Значит, у храма и музея

есть возможность соседствовать, сосуществовать и взаимодействовать, участвуя в общей просветительской миссии, проповедуя духовные начала в нашей жизни.

Несмотря на то что большая часть шедевров церковного искусства находится в государственных музеях, церковь располагает значительным числом икон, церковной утвари и других произведений искусства, которые могли бы стать замечательными экспонатами любого музея в нашей стране и за рубежом. Необходимо сказать, что в Загорске, в Троице-Сергиевой Лавре, существует церковный музей, точнее, Церковноархеологический кабинет Московской Духовной Академии, собранию которого мог бы позавидовать не один государственный музей. Другие духовные школы — академии и семинарии — также могли бы стать центрами более интенсивного изучения церковного искусства, церковной археологии, центрами собирания древних икон и произведений прикладного искусства. Немалыми сокровищами обладают Псково-Печерский монастырь и Почаевская Лавра, которые не пострадали от изъятия церковных ценностей в двадцатые-тридцатые годы. И от радно, что в только что возрожденном Даниловом монастыре в Москве уже создан Церковноисторический кабинет, где по крупицам собираются и экспонируются материалы, связанные с историей монастыря. Следовательно, ныне Русская Православная Церковь располагает очень большими возможностями в изучении истории нашего Отечества и распространении духовной культуры. Крупный вклад в музейное дело могло бы внести старообрядчество, создав хранилища древних икон, где существовали бы и музейные экспозиции.

В дни юбилейных торжеств, посвященных тысячелетию принятия на Руси христианства, Русская Православная Церковь устроила за рубежом ряд выставок произведений церковного искусства. Однако это могло бы стать не только праздничным мероприятием для иностранного зрителя, а постоянным делом Церкви. Она должна иметь не только храмы, но и музеи, чтобы те художественные ценности, которыми она обладает, не хранились под спудом, а стали достоянием народа.

Всякий человек идет своей дорогой, и ясно, что к храму ведут разные пути, но стремление и способность сохранить в своей жизни чувство священного, почитание и благоговение перед святыней необходимо любому человеку, если он дорожит своим именем, а значит — необходимо каждому из нас.



Часовня-памятник русским гренадерам, погибшим под Плевной в ноябре 1877 года в бою с турецкими войсками за освобождение болгарского народа, Москва. Построен в 1887 году на средства, собранные среди гренадеров. Архитектор В. О. Шервуд (фото © Музей истории города Москвы).

Храмовое действо как синтез искусств*

Павел Александрович Флоренский
1882—1937(?)

Философ и филолог, математик и физик, инженер, сделавший ряд изобретений, поэт, исследователь культуры, искусствовед — П. А. Флоренский напоминает титанов эпохи Возрождения, и его можно смело назвать *uomo universale*. Он проводил исследования в различных областях науки и добивался значительных успехов. Так, он предвосхитил в своих работах многие идеи семиотики, ряд открытий в области математики и астрофизики. Ему принадлежат труды по математике и физике, работы историко-философского и историко-культурного характера, статьи по изобразительному искусству и музейному делу. Развивая концепцию Владимира Соловьева о «всеединстве» и его учение о Софии, П. А. Флоренский в своем труде *Столп и утверждение Истины* (1914 г.) объединяет результаты исследований, проведенных им в различных областях знаний.

В 1937 году он писал: «Что я делал всю жизнь? Рассматривал мир как целое, как единую картину и реальность, но каждый данный момент, или, точнее, на каждом этапе своей жизни, под определенным углом зрения. Я просматривал мировые соотношения на разрезе мира по определенному направлению, в определенной плоскости и старался понять строение мира по этому, на данном этапе меня занимающему, признаку. Плоскости разреза менялись, но одна не отменяла другой и лишь обогащала. Отсюда непрерывная диалектичность мышления (смена плоскостей рассмотрения), при постоянной установке на мир как целое» (Письмо семье, написанное на Соловках 21 февраля 1937 года. Цитируется по: Игумен Андроник. *Основ-*

* Настоящая заметка есть доклад в Комиссии по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой Лавры. Она затрагивает, по поводу совершенно конкретного случая, вопросы большой сложности и большой важности. Автор оставляет ее в первоначальном и эскизном виде доклада; так беглость обзудений имеет свое оправдание. При иной же форме изложения потребовался бы, конечно, обширный трактат.

П. Ф.

В. А. Комаровский (1889—1943).
«Портрет П. А. Флоренского». 1924 год.
Холст, масло, уголь. 75 × 62 см.
Собрание семьи Флоренских.



ные черты личности, жизнь и творчество священника Павла Флоренского. «Журнал Московской Патриархии», 1982, № 4, с. 19).

П. А. Флоренский родился в 1882 году в Евлахе, в семье инженера путей сообщения. Как он писал в 1927 году в *Автобиографии*, многое в интеллектуальном плане дал ему отец, но главным образом он учился у природы: «рисовал, фотографировал, занимался. Это были наблюдения характера геологического, метеорологического и т. д., но всегда на почве физики» («Наше наследие», 1988, № 1, с. 74—78). В 1900—1904 годах он учился на математическом отделении физико-математического факультета Московского университета и одновременно посещал лекции философского характера на историко-филологическом факультете. По окончании университета П. А. Флоренский был оставлен при кафедре математики, но в программу, которую он наметил для себя в гимназии, «входила еще история мировоззрения народов», поэтому, не прекращая занятий математикой, он поступил в Московскую Духовную Академию. Окончив ее, он стал преподавать там на кафедре истории философии, а параллельно вел занятия по физике и математике в среднем учебном заведении. В 1911 году П. А. Флоренский принял священство. В 1918—1919 годах он являлся ученым секретарем Комиссии по охране памятников старины и искусства Троице-Сергиевой Лавры и хранителем ризницы. В 1921 году его избрали профессором Высших художественно-технических мастерских (Вхутемас) по кафедре анализа пространственности в художественных произведениях. «Эту дисциплину надо было создать, воспользовавшись данными математики, физики, психологии и эстетики», и в течение трех лет он подготовил и написал соответствующий курс. Начиная с 1922 года он работал на московском заводе «Карболит», а затем в Главэлектро и в других учреждениях, главным образом в области электротехники. В 1933 году П. А. Флоренский был незаконно репрессирован и умер в заключении. В 1956 году посмертно реабилитирован.

В последние годы в различных изданиях начали публиковаться работы П. А. Флоренского. Его научное наследие вызывает все больший интерес.

Мне хотелось бы высказать перед вами несколько соображений общего характера. Однако, мысли, оторванные от жизненного фонда, из которого они возникли, не понимаются правильно; пусть же предлагаемое так и остается мыслями «на случай», конкретно-теоретическими размышлениями в виду едва ли не первого по степени важности живого музея русской культуры вообще и русского искусства в особенности. А с другой стороны, только на почве правильной установки общих принципов и, главное,— единомыслия в понимании основных линий обще-культурной и специально-художественной работы, возможно планомерное осуществление ставимых нам исторической действительностью задач. Практическая деятельность непременно должна идти рука об руку с теоретическим прищипыванием сотрудников одного дела и, более того,— с разработкою на месте, среди самой гущи работы, теоретических вопросов искусства; к тому же, в занимающей нас своей части, именно в проблеме церковного искусства, как высшего синтеза разнородных художественных деятельностей, теоретические вопросы искусства приходится признать почти еще не затронутыми. Если бы разрешительно было от ближайших задач простереться фантазией в область возможностей, хотя впрочем и не особенно далеких, то тут была бы развита перед вами мысль о необходимости создать систему целого ряда научных и учебных учреждений при Троице-Сергиевой Лавре, как образцовом памятнике и явленной исторически попытке осуществить верховный синтез искусств, о котором столько мечтает новейшая эстетика.

Мне представляется Лавра, как своего рода опытная станция и лаборатория для изучения существеннейших проблем современной эстетики, отчасти подобная, например, современным Афинам, так чтобы теоретическое обсуждение проблем церковного искусства происходило не отвлеченно от действительного осуществления этих задач искусства, но перед лицом эстетического феномена, теоретические рассуждения контролирующего и питающего. Из дальнейшего, может быть, станет ясно, что Музей, — доведу свою мысль до конца, — Музей, самостоятельно существующий, есть дело ложное и, в сущности, вредное для искусства, ибо предмет искусства, хотя и называется вещью, однако отнюдь не есть вещь, не есть *εἶδος*, не есть неподвижная, стоячая, мертвая мумия художественной деятельности, но должен быть понимаем, как никогда не иссякающая, вечно бьющая струя самого творчества, как живая, пульсирующая деятельность творца, хотя и отодвинутая от него временем и пространством, но все еще неотделимая от него, все еще переливающая и играющая цветами жизни, всегда волнуемая *ἐνέργεια* духа.

Художественное произведение живет и требует особых условий своей жизни, в особенности — своего благоденствия, и вне их, отвлеченно от конкретных условий своего художественного бытия, — именно художественного, — взятое, оно умирает или по крайней мере переходит в состояние анабиоза, перестает восприниматься, а порою — и существовать, как художественное. Между тем, задача Музея — есть именно отрыв художественного произведения, ложно понятого, как некая вещь, которую можно унести или увезти куда угодно и поместить как угодно, — уничтожение (— беру эту задачу предельно —) художественного предмета, как живого. Скажем образно: Музей законченную картину подменяет абрисом ее, хорошо еще — если не искаженным. Но что сказали бы мы об орнитологе, который вместо наблюдения птиц, по возможности в свойственных им условиях жизни, занялся исключительно коллекционированием красивых шкурок. Естествоиспытатели нашего времени ясно поняли существенную необходимость изучения природы, в по-возможности конкретных естественных условиях, и самые музеи естествознания, по силе возможности, превращаются в зоологические и ботанические сады, но не с клетками, а с естественными, насколько таковые удастся осуществить, условиями жизни: напомним о знаменитом зоологическом саде в Гамбурге. Но почему-то мысль о том же, бесконечно более ве-

ская при изучении духовных деятельностей человека, чрезвычайно мало усвоена в соответственных дисциплинах. Несколько музейных тряпок или бубен шамана суть именно тряпки и бубен, и при изучении шаманизма столь же мало имеют цены, как шпора Наполеона в военной истории новейшего времени. Чем выше человеческая деятельность, тем определеннее выступает в ней момент ценности, тем более выдвигается функциональный метод постижения и изучения, и тем бесплоднее делается замороженное коллекционирование раритетов и монстров — мысли столь же бесспорные, сколь и мало памятуемые, когда требуется их применение. Сознаю, что затрудняю ваше внимание этими, слишком простыми истинами, но я вынужден к тому весьма нередко встречающимся неумением или нежеланием считаться с ними, тем элементарным художественно-археологическим хищничеством, тою *gabies museica*, которые готовы, кажется, вырезать кусочек картины, лишь бы иметь возможность поместить его именно в определенный дом, по определенной улице, именуемый Музеем; поистине *lucus a non lucendo*: но Муз не засадить в воланы. Во имя интересов культуры должно протестовать против попыток оторвать несколько лучей от солнца творчества и наклеив на них ярлык, поместить под стеклянный колпак. Этот протест, следует надеяться, не останется без отклика, — если не сейчас, то в будущем, — ибо музейное дело явно направляется в сторону конкретизации, насыщения жизнью и полноты жизненной совокупности вокруг предметов искусства. Среди страниц П. П. Муратова нахожу несколько, которые готов включить в кодекс музейно-эстетического законодательства. «Может быть вовсе не в свете музеев следует искать источников подлинного энтузиазма перед античным» — пишет автор «Образов Италии». — «Кто решится утверждать, что действительно почувствовал Грецию в четырех стенах Лондонского хранилища и удержал в душе ее образ, выйдя на вечно мокрый Странд или спустившись к по-северному мечтательным дымчатым и романтическим роцам Хайд Парка. Гений места в Лондоне явно чужд гению мест, где увидели впервые свет мраморы: Парфенона и Деметра Книдская, и не ближе ли к воздуху, каким питали свою невидимую жизнь эти существа античного мира, тот воздух, которым дышит всякий из нас на обширном дворе, пусть не имеющего таких первоклассных вещей, Римского музея Терм... Посетитель, рассматривающий здесь античные рельефы, может услышать иногда падение созревшей груши или стук в окно ко-

леблемого ветром лапчато-лиственного фигового дерева. У старых кипарисов посреди двора играет фонтан, плещ обвивает жертвенных белых быков. Установленные тут во множестве обломки и саркофаги залиты солнцем, делаем их травертин голубым и прозрачным, их мрамор теплым и живым. За прекрасное бытие этих вещей можно отдать совершенство хранимого бережно в глухой комнате шедевра. Лепестки осыпавшейся розы, которые удержались на складках платья женщины, изваянной неизвестно кем и когда, украшают ее еще более, чем все суждения ценителей и споры ученых. В этих лепестках, в этих скользких по мрамору тенях листьев и ветвей, и снующих среди обломков ящерицах есть как бы связь античного с нашим миром, которая одна дает сердцу узнать его и поверить в его жизнь». Тот же автор говорит далее о превосходной мысли устроителей Национального музея вынести под открытое небо и на солнечный свет часть хранимых в нем античных коллекций. «Для античной скульптуры музей более губелен, чем картинная галерея для живописи Возрождения... Скульптура нуждается в свете и тени, в пространстве неба и тональном контрасте зелени, может быть даже в пятнах дождя и в движении протекающей около жизни. Для этого искусства музей всегда будет тюрьмой или кладбищем». «Глубокое волнение, — говорит Муратов, — охватывает путешественника в тихом углу форума у источника Ютурны, из которого Диоскуры поили своих лошадей». Но, — спросим себя, — много ли цены было бы у камней этого самого источника, увезенных в Берлинский музей и разложенных на полках вдоль хотя бы отлично просушенных стен?

Не жизненный ли фон этих камней, не функциональное ли их созерцание волнует и возвышает душу? Самое страшное для меня в деятельности нашей Комиссии и всех подобных комиссий и обществ, в какой бы стране они ни работали, это возможность погрешить против жизни, соскользнув на упрощенный, на легчайший путь умерщвления и обездушивающего коллекционирования. А разве не так бывает, когда эстет или археолог рассматривает проявление жизни некоторого организма, функционально единого целого, как самодовлеющие, вырезанные из жизненного духа *вещи*, вне их функционального отношения к целому.

В описи Лаврской ризницы мы уже встречаем опыты такого умерщвления. Так, говоря о знаменитом потире из рудо-желтого мрамора, пожертвованном великим князем Василием Василь-

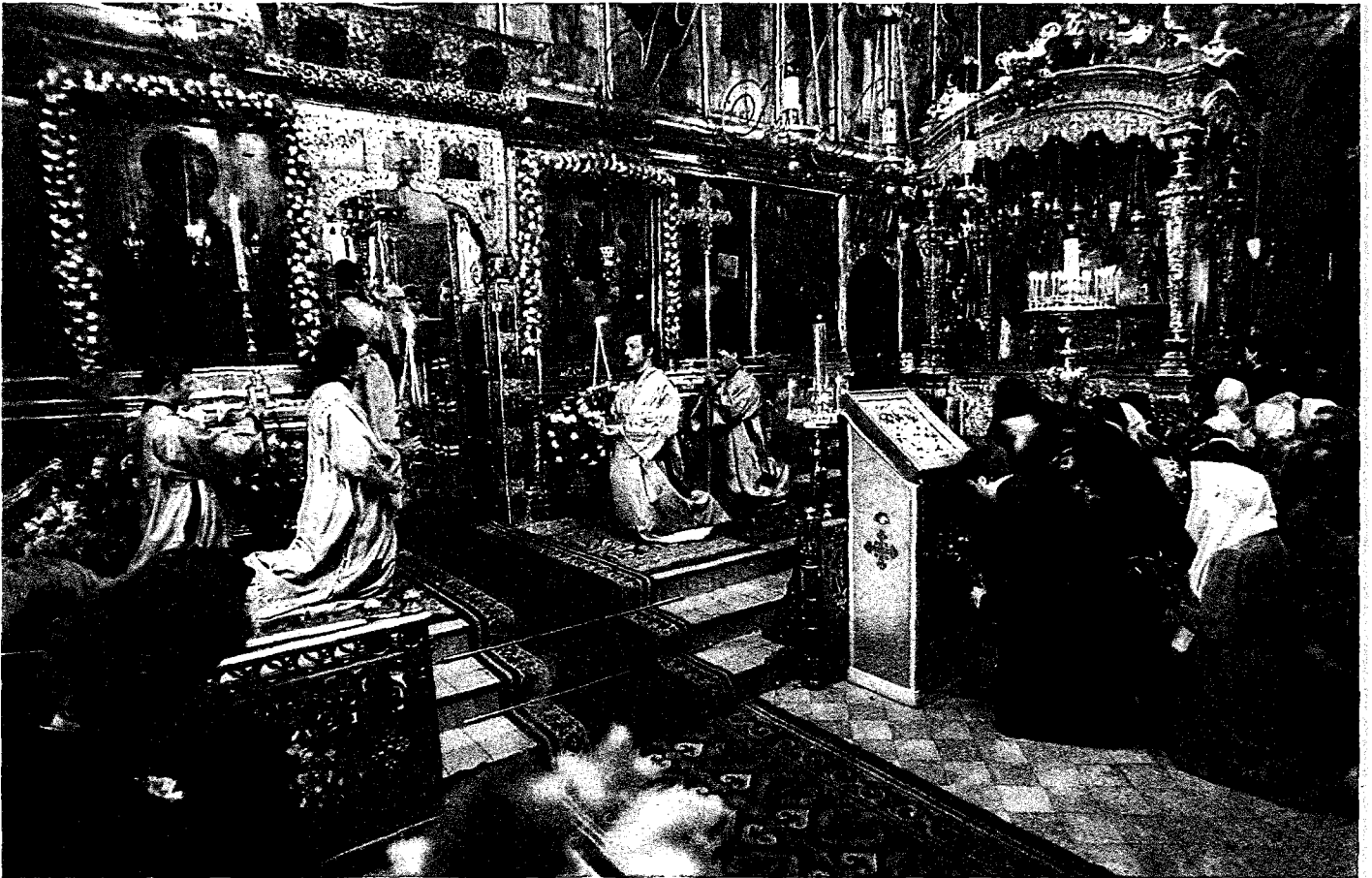
евичем Темным, составитель описи делает пометку: «А мрамору столько-то фунтов, по столько-то, всего на 3 рубля 50 копеек». Не будем обманывать себя наивной откровенностью этой пометки: *potius mutato de te fabula narratur*. Хотя и в осложненно-утонченном виде, а формула: «мрамора на 3 рубля 50 копеек», можно сказать канонична для сторонников отвлеченного коллекционирования вещей, вне совокупности известных жизненных условий, не имеющих или почти не имеющих смысла. «Можно только мечтать,— скажем с П. П. Муратовым,— что когда-нибудь все найденные на форуме и Палатине рельефы и статуи вернутся сюда из музеев Рима и Неаполя. Когда-нибудь поймут, что для античного лучше честное умирание от времени и от руки природы, чем летаргический сон в музее». Децентрализация музеев, вынесение музея в жизнь и внесение жизни в музей, музей — жизнь для народа, воспитывающий каждодневно струящиеся около него массы, а не собрание редкостей только для гурманов искусства,— всестороннее жизненное усвоение человеческого творчества, и притом всенародное, а не для замкнутых кружков нескольких специалистов, в художественном целом часто понимающих менее специалистов,— вот лозунги музейной реформы, которые должны быть противоположены тому худшему в культуре прошлого, что воистину заслуживает эпитет «буржуазность».

Но вернемся к теоретическому суждению.

В одном из своих докладов Б. А. Олсуфьев определяет *стиль* как результат накопления однородных художественных восприятий (я бы добавил: творческих, наших реакций) определенной эпохи, и «потому,— говорит он,— в согласии стиля и содержания лежит залог истинной художественности, подлинности искусства данного времени». Таким образом, жизненность искусства зависит от степени объединенности впечатлений и способов их выражений. Истинное искусство есть единство содержания и способов выражения этого содержания, но эти способы выражения легко понять упрощенно, вырезывая из полносодержательной функции воплощения какую-нибудь *одну* грань. Тогда сторона, одна только сторона, органического единства принимается за нечто самодовлеющее, существующее уединенно от прочих граней воплощения, хотя на самом деле она есть фикция, *вне* целого не имеющая реальности, подобно тому как не есть эстетическая реальность краска, соскобленная с картины, или совместно звучащие звуки всей симфонии. И если эстет,

на основании этого своего опрошенского недочувствия, попытается разрезать нити или, точнее, кровеносные артерии, связующие усмотренную сторону художественного произведения с другими, им, эстетом, не замеченными, то он разрушает единство содержания и способов их выражения, уничтожает *стиль* предмета искусства или искажает его, а исказив или уничтожив стиль, обесстилив произведение, тем самым лишает его подлинной художественности. Художественное произведение, повторяем, художественно — не иначе, как в полноте необходимых для существования его условий, в расчете на которые и в которых оно было порождено. Устранение части этих условий, отвод или подмен некоторых из них, лишает художественное произведение его игры и жизни, искажает его и даже делает антихудожественным. Черты инородных стилей, внесенные в произведение определенного стиля,— часто бывают отвратительны, если только не произведено *нового* творческого синтеза. Афродита в фижмах так же была бы невыносима, как маркиза XVII века на аэроплане. Но если в этой примитивной форме целостность художественного произведения общепризнана, то далеко не так же ясна всем общеобязательность и широта высказанного здесь предусловия художественности. Конечно, всякий знает, что для эстетического феномена картины или статуи нужен свет, для музыки — тишина, для архитектуры — пространство, но уже не с такой степенью ясности помнят всякий, что эти общие условия, кроме того, должны иметь и некоторые качественные определенности и что, в таких своих определенностях, они — вовсе не сверхдолжная заслуга, не милость к ним их созерцателя, но конститутивно входят в самый организм художественного произведения и, предусмотренные творцом его, образуют его продолжение, хотя лежащее и за пределами того, что, ради краткости и упрощая дело, мы называем собственно художественным произведением. Картина, например, должна быть освещена некоторым *определенным* светом, рассеянным, белым, достаточной силы, однородным, а не цветным, не пятнами и т. д., и вне этого требуемого освещения она, как предмет искусства, т. е. как эстетический феномен, не живет. Осветить картину красным светом, если она написана для освещения белым — это значит убить эстетический феномен, как таковой, ибо рама, холст и краски — вовсе не произведение искусства. Подобно сему, поместить архитектурное произведение в пространстве туманном, или слушать музыкальное произведение в зале с плохой акусти-

Богослужение в Троицком соборе
Троице-Сергиевой Лавры, Загорск.
(фото © А. Горяинов).



кой — это опять значит исказить или уничтожить эстетический феномен. Но и более того: есть условия восприятия художественных произведений, так сказать, отрицательного характера; нельзя, например, слушать симфонию или смотреть картину в помещении, наполненном невыносимо зловонными газами, и эти отрицательные условия, раз не соблюденные в некоторой определенной их качественности, вклиниваются в стиль произведения, разрушают единство формы и содержания и тем уничтожают произведение, как таковое. Как положительно, так и отрицательно художественное произведение есть центр целого пучка условий, при которых оно только и возможно, как художественное, и *вне* своих конститутивных условий оно, как художественное, *просто не существует*. Для станковой живописи мы подбираем раму и фон, для статуи — драпировку, для здания — окружающую его совокупность цветовых пятен и воздушных пространств, для музыки — общий характер одновременных с нею впечатлений. Чем сложнее условия жизни данного произведения, тем легче исказить его стиль, тем легче сделать ложный шаг, незаметно уводящий с плоскости

подлинной художественности и ведущий к бесстилию.

Это общее положение в особенности относится к искусству церковному. Эстетика недавнего прошлого считала себя вправе свысока смотреть на русскую икону; в настоящее время глаза эстетов раскрылись на эту сторону церковного искусства. Но этот первый шаг, к сожалению, — пока еще *только* первый, и нередко эстетическое недомыслие и недочувствие, по которому икона воспринимается как самостоятельная вещь, находящаяся обычно в храме, случайно помещенная в храм; но с успехом могущая быть перенесенной в аудиторию, в музей, в салон или еще, уж не знаю куда. Я позволил себе назвать недомыслием этот отрыв одной из сторон церковного искусства от целостного организма храмового действия, как синтеза искусств, как той художественной среды, в которой, и только в которой, икона имеет свой подлинный художественный смысл и может созерцаться в своей подлинной художественности. Даже самый легкий анализ любой из сторон церковного искусства покажет связанность этой стороны с другими, — я лично убежден, — со всеми, — но нам сейчас достаточно отме-

тить хотя бы некоторые, почти наудачу взятые, взаимнообусловленности сторон церковного искусства.

Возьмем, например, ту же икону. Конечно, далеко не безразличен способ, каким она освещена, и конечно для художественного бытия иконы освещение ее должно быть именно то самое, в виду которого она написана. Это освещение, в данном случае — отнюдь не есть рассеянный свет художественного ателле или музейной залы, но неравноный и неравномерный, колышущийся, отчасти может быть мигающий свет лампы. Рассчитанная на игру трепетного, волнуемого каждым ветерком, пламени, заранее учитывающая эффекты цветных рефлексов от пучков света, проходящего через цветное, порою граненое стекло, икона может созерцаться, как таковая только при этом струении, только при этом волнении света, дробящегося, неровного, как бы пульсирующего, богатого теплыми призматическими лучами, — света, который всеми воспринимается как живой, как греющий душу, как испускающий теплое благоухание. Писанная приблизительно при тех же условиях, в келье полутемной, с узким окном, при смешанном искусственном

освещении, икона оживает только в соответственных условиях, и напротив того, мертвеет и искажается в условиях, которые могли бы, отвлеченно и вообще говоря, показаться наиболее благоприятными для произведения кисти, — я говорю о равномерном, спокойном, холодном и сильном освещении музея. И многие особенности икон, которые дразнят пресыщенный взгляд современности: преувеличенность некоторых пропорций, подчеркнутость линий, обилие золота и самоцветов, басма и венчики, подвески, парчовые, бархатные и шитые жемчугом и камнями пелены — все это, в свойственных иконе условиях живет вовсе не как пикантная экзотичность, а как необходимый, безусловно неустрашимый, единственный способ выразить духовное содержание иконы, т. е. как единство стиля и содержания или иначе — как подлинная художественность. Золото, — варварское, тяжелое, бессодержательное, при дневном рассеянном свете, — волнуемым пламенем лампы или свечки оживляется, ибо искрится мириадами всплесков то там, то здесь, давая предчувствие иных, неземных светов, наполняющих горнее пространство. Золото — условный атрибут мира горнего, нечто надуманное и аллегорическое в музее, есть живой символ, есть изобразительность в храме с теплящимися лампадами и множеством зажженных

свечей. Точно так же примитивизм иконы, ее порой яркий, почти невыносимо яркий колорит, ее насыщенность, ее подчеркнутость есть тончайший расчет на эффекты церковного освещения. Тут, во храме, вся эта преувеличенность, смягчаясь, дает силу, недостижимую обычным изобразительным приемам, и в лице святых мы усматриваем тогда, при церковном освещении, лики, т. е. горние облики, живые явления иного мира, первоявления, Urrhā-popea — сказали бы мы вслед за Гете. В храме мы стоим лицом к лицу перед платоновским миром идей, в музее же мы видим не иконы, а лишь шаржи на них.

Но пойдем теперь далее, и от искусства огня, необходимо входящего в синтез храмового действия, перейдем к искусству дыма, без которого опять-таки не существует этого синтеза. Нужно ли доказывать, что тончайшая голубая завеса фимиама, растворенного в воздухе, вносит в созерцание икон и росписей такое смягчение и углубление воздушной перспективы, о которой не может мечтать и которого не знает музей. Нужно ли напоминать, что этой атмосферю, непрестанно движущейся, атмосферю материализованного, атмосферю, видимой взору, и притом как некая тончайшая зернистость, в росписи и иконы привносятся совершенно новые достижения искусства воздуха,

Троице-Сергиева Лавра, Загорск. Справа виден Успенский собор (1559—1585 гг.), слева — церковь Иоанна Предтечи над Святыми Воротами (1692—1699 гг.), фото © Редакция «Журнала Московской Патриархии».



которые однако новы только для светского, отвлеченного, уединенного искусства, но, будучи вовсе не новыми в искусстве церковном, заранее учтены его творцами, и следовательно без которых их произведения не могут не искажаться.

Никто не станет спорить, что электрический свет убивает краску и нарушает равновесие цветовых масс; если я скажу, что нельзя рассматривать икону в богатом синими и фиолетовыми лучами электрическом свете, то едва ли кто станет спорить со мною. Всякий знает, что электрический свет как ожог, уничтожает и психическую восприимчивость. Это пример отрицательного условия художественности церковного искусства. Но если есть условия отрицательные, то есть тем более, и положительные, совокупностью своею определяющие не только храмовое действие, как нечто целое, но и каждую сторону его, как органически соподчиненную всем прочим. Стиль требует известной полноты круга условий, некоторой замкнутости художественного целого, как особого мира, и вторжение в него элементов *иного* характера ведет к искажению, как целого, так и отдельных частей, в целом имевших свой центр и начало равновесия. В храме, говоря принципиально, все сплетается со всем: храмовая архитектура, например, учитывает даже такой малый, по видимому, эффект, как выходящая по фрескам и обвивающие столпы купола ленты голубоватого фимиама, которые своим движением и сплетением почти беспредельно расширяют архитектурные пространства храма, смягчают сухость и жесткость линий и, как бы расплавляя их, приводят в движение и жизнь. Но мы говорим доселе только о небольшой части храмового действия и, притом, сравнительно очень однообразной. Вспомним о пластике и ритме движений священнослужителей, например при каждении, об игре и переливах складок драгоценных тканей, о благовониях, об особых огненных провеваниях атмосферы, ионизированной тысячами горящих огней, вспомним далее, что синтез храмового действия не ограничивается только сферой изобразительных искусств, но вовлекает в свой круг искусство вокальное и поэзию, — поэзию всех видов, сам являясь в плоскости эстетики — музыкальною драмой. Тут *все* подчинено единой цели, верховному эффекту кафарсиса этой музыкальной драмы, и потому *все*, соподчиненное тут друг другу, не существует или по крайней мере, ложно существует, взятое порознь. Поэтому, оставляя в стороне мистику и метафизику культа и обращаясь исключительно к автономной плос-

кости искусства, как такового, я все же изумляюсь, когда мне приходится слышать речи об охране такового памятника высокого искусства, как Лавра, с ограничением внимания на какой-нибудь *одной* стороне: с антикультурным и антихудожественным равнодушием к другой.

Если бы любитель вокальной музыки стал указывать мне, что в церковных напевах, так тесно связанных с античностью, мы имеем высокое искусство, может быть и даже вероятно, высшее вокальное искусство, сравнимое в области инструментальной разве только с Бахом, если бы во имя этой культурной ценности он стал бы требовать охраны певческой стороны Богослужения, в частности ссылаясь на хранимые Лаврским преданием местные особенные распевы, то я, разумеется, пожал бы ему руку. Но мне трудно было бы при этом удержаться от горечи в упрек: «Неужели же вам все равно, что разрушаются своды высоких архитектурных достижений, что осыпаются фрески и перемазываются или расхищаются иконы?» Подобно сему, любителю пения и вместе ценителю изобразительных искусств, я не мог бы не противопоставить своей заботы об охране памятников древней поэзии церковной, доселе сохранившей особенности древнего распевного способа чтения, древнего скандирования, и об охране рукописей былых веков, полных исторического значения, осуществивших в совершенстве композицию книги, как целого. А всем им, ценителям искусства вместе, я не мог бы не напомнить о входящих в состав храмового действия более вспомогательных, но, однако, весьма существенных в организации этого действия как художественного целого, искусствах забытых, или полузабытых современностью: об искусстве огня, об искусстве запаха, об искусстве дыма, об искусстве одежды и т. д., исключительно до единственных в мире Троицких просфорах с неведомым секретом их пения и до своеобразной хореографии, пропускающей в размерности церковных движений при входах и выходах церковнослужителей, в схождениях и восхождениях ликов, в обхождении кругом престола и храма и в церковных процессиях. Вкусивший чар античности хорошо знает, до какой степени это все антично и живет как наследие и единственная прямая отрасль древнего мира, в частности — священной трагедии Эллады. Даже такие подробности, как специфические прикосновения к различным поверхностям, к священным вещам различного материала, к умашенным и пропитанным елеем, благовониями и фимиамом иконам, притом прикосно-

вание чувствительнейшей из частей нашего тела, губами, — входит в состав целого действия, как особое искусство, как особые художественные сферы, например как искусство осязания, как искусство обоняния и т. п., и, устраняя их, мы лишились бы полноты и завершенности художественного целого. Я не буду говорить об оккультном моменте, свойственном всякому художественному произведению вообще, а храмовому действию по преимуществу: это завело бы нас в область слишком сложную; не могу говорить я здесь и о символике, необходимо присущей всякому искусству, в особенности искусству органических культур. С нас достаточно и внешнего, поверхностного, можно сказать, учета стиля, как единства всех средств выражения, чтобы говорить о Лавре, как о целостном художественно-историческом и единственном в своем роде мировом памятнике, требующем бесконечного внимания и бесконечной бережности к себе. Лавра, в порядке культурном и художественном рассматриваемая, должна, как единое целое, быть сплошным «музеем», не лишаясь ни одной капли драгоценной влаги культуры, здесь так стильно, в самом разностилии эпох, собравшейся в течение московского и петербургского периодов нашей истории. Как памятник и центр высокой культуры, Лавра бесконечно нужна России, и притом в ее целостности, с ее бытием, с ее своеобразною, отошедшею уже давно в область далекого прошлого жизнью. Весь своеобразный уклад этой исчезнувшей жизни, этого острова XIV—XVII вв. должен быть государственно оберегаем, по крайней мере с не меньшей тщательностью, чем в Беловежской Пуще сберегались последние зубры. Если бы в пределах государства оказалось, хотя и чуждое нам по культуре и стоящее вне нашей истории, учреждение, подобное Лавре, магометан или ламантов, то могло ли бы государство поколебаться в мысли о поддержке и охране такого учреждения. Во сколько же раз более внимательным должно быть государство к этому зародышу и центру *нашей* истории, *нашей* культуры, научной и художественной? При этом я считаю весьма непрониновенным и эстетически недочувствованным замыслом передать пользование Лаврой из рук монахов в руки приходских общин. Кто вникал в несоизмеримость и качественное различие — быта, психологии и, наконец, богослужбной манеры иноков, хотя бы и плохих, и — людей, вне монастыря живущих, хотя бы и весьма добродетельных, тот не может не согласиться со мною, что было бы великим бесстилем предоставить слу-

жение в Лавре белому духовенству. Даже красочно, в смысле цветowych пятен в церквях или на площадях Лавры, замена черных фигур, с их своеобразною монашескою посадкой, какими-либо другими, иного стиля или вовсе бесстильными, сразу разрушило бы целостность художественного впечатления от Лавры и сделало бы ее из памятника жизни и творчества мертвым складом более или менее случайных вещей. Я понял бы фанатическое требование разрушить Лавру, так, что-

бы не осталось камня на камне, — во имя религии социализма; но я решительно отказываюсь понять культуртрегерство, в силу *случайного* преобладания в наше время специалистов именно по изобразительному искусству, а не по каким-либо иным — культуртрегерство, ревностно защищающее икону, стенописи и самые стены, и равнодушное к другим, несколько не менее драгоценным достижениям древнего искусства, главное же — не считающееся с высшей задачей искусств — их пре-

дельным синтезом, так удачно и своеобразно разрешенною в храмовом действе Троице-Сергиевой Лавры и с такою неумною жаждою искомого покойным Скрябиным.

Не к искусствам, а к Искусству, вглубь до самого средоточия Искусства, как первоединой деятельности, стремится наше время. И от него не сокрыто, где — не только текст, но и все художественное воплощение «Предварительного действия».



М. В. Нестеров (1862—1942).
«Страстная седмица» («У креста»).
Церковноархеологический кабинет
Московской Духовной Академии,
Троице-Сергиева Лавра, Загорск.
(фото © Редакция «Журнала
Московской Патриархии»).

«Духовная идея... не уничтожаема»

Подмосковная усадьба Абрамцево известна как крупный центр культурной и художественной жизни середины и второй половины XIX века.

С 1843 по 1859 год усадьбой владел С. Т. Аксаков. Здесь им были написаны *Семейная хроника* и *Детские годы Багрова-внука*.

У Аксакова часто гостили Н. В. Гоголь, И. С. Тургенев, актер М. С. Щепкин, историк

Т. М. Грановский и другие деятели русской культуры того времени.

В 1870 году Абрамцево приобрел крупный промышленник и известный меценат С. И. Мамонтов. Вокруг него сформировался кружок передовой творческой интеллигенции.

В Абрамцево подолгу жили и работали художники В. Д. Поленов, В. М. Васнецов, И. Е. Репин, В. И. Суриков, И. И. Левитан, М. А. Врубель, В. А. Серов, К. А. и С. А. Коровины, И. С. Остроухов, М. В. Нестеров, скульптор М. М. Антокольский. Здесь часто бывали К. С. Станиславский, Ф. И. Шаляпин, М. Н. Ермолова, Г. Н. Федотова.

В Абрамцево была написана «Девочка с персиками» Серова и «Страстная седмица» Нестерова, задуманы его «Видение отроку Варфоломею», а также серия сказочных картин Васнецова. Художники принимали участие в строительстве и украшении усадьбы.

В 1882 году Е. Д. Поленова (сестра художника) организовала в Абрамцево художественно-столярную мастерскую, положив тем самым начало возрождению художественного промысла резьбы по дереву. В 1889 году здесь основали керамические мастерские, где по эскизам Врубеля были созданы замечательные произведения декоративной майолики.

Судьба оказалась к Абрамцево более благосклонна, чем ко многим другим памятникам русской культуры и архитектуры (как светской, так и церковной):

11 августа 1920 года Коллегия отдела музеев и охраны памятников искусства и старины Наркомпроса приняла постановление об организации в Абрамцево музея-усадьбы. Сейчас Абрамцево — Государственный историко-художественный и литературный музей-заповедник.

Письма П. А. Флоренского публикуются по копиям, хранящимся в семейном архиве Флоренских. Подлинник письма А. С. Мамонтовой находится в архиве С. Н. Чернышева, подлинник письма Н. П. Киселеву — в отделе рукописей Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина.

Публикация и подготовка текста игумена Андроника (Трубачева), М. С. Трубачевой и П. В. Флоренского.

А. С. МАМОНТОВОЙ

1917. VII. 30. Сергиев Посад

Глубокоуважаемая Александра Саввишна!

С грустью я получил сегодня после обеда Ваше письмо. Вы пишете о своей апатии, даже о своем равнодушии к тому, над охранением чего стояли столько времени. Если Вы утомлены, если Вы расстроены чисто физически, то я понимаю Вас: конечно, слишком много у каждого из «граждан» нашего милого отечества поводов для усталости. Но, конечно, эта усталость пройдет в свое время.

Однако, Ваши слова звучат, кажется, и более значительно. Вы, как мне показалось из письма, допускаете в свое сердце равнодушие и более существенное, чем от нервного утомления. Но из-за чего?

Все то, что происходит кругом нас, и для нас, разумеется, мучительно. Однако я верю и надеюсь, что, исчерпав себя, нигилизм докажет свое ничтожество, всем надоест, вызовет ненависть к себе и тогда, после краха всей этой мерзости, сердца и умы уже не по-прежнему, вяло и с оглядкой, а наголодавшись, обратятся к русской идее, к идее России, к святой Руси. Все то, что Вам дорого в Абрамцево, воссияет с силой, с какой оно никогда еще не сияло, потому что наша интеллигенция всегда была на $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$ и т. д. нигилистичной, и этот нигилизм надо было изжить, как надо бывает болезни пройти через кризис. Я уверен, что худшее еще *впереди*, а не позади, что кризис еще *не* миновал. Но я верю в то, что кризис очистит русскую атмосферу, даже всемирную атмосферу, испорченную едва ли не с XVII века. Тогда «Абрамцево» и Ваше Абрамцево будут оценены; тогда будут холить и беречь каждое бревнышко Аксаковского дома, каждую картину, каждое предание в Абрамцево, в абрамцевых. И Вы должны заботиться обо всем этом ради будущей России, вопреки всяким возгласам и крикам. А покосы — Бог с ними, Вы проживете и без покосов, а Абрамцево с покосами мало связано, по крайней мере в моем сознании. Я понимаю, что человеческую недобросовестность тяжело видеть. Но она была, есть и будет, и пока мы живем в мире, а не на небесах, будет бесчестность, грубость, будут разбои и войны, и с ними надо заранее как-то посчитаться в душе своей и раз навсегда как-то перестать их замечать. Иначе, волнуясь за других, мы рискуем утратить из виду собственную свою светлую уже духовную культуру Родины, рискуем оторваться от живого нерва Руси. А ведь Вы-то, в душе, не сомневаетесь, что дорогое Вам, Ваша теплота к отшедшим отсюда, то благоухание прошлого, которым жива Родина, Ваше чувство связи с историей — что все это действительно есть и что Вы хранительница чего-то более тонкого и более духовного, чем только покосы, лес и даже дом, что Абрамцево, дорогое Вам, прежде всего есть *духовная идея*, которая не уничтожаема. Скажу худшее. Если бы Абрамцево уничтожить физически, то и тогда, несмотря на это великое преступление уничтожения пред Русским народом, если будет жива идея Абрамцева, не все погибло. Но вот, когда Вы внутренне охладаете к аромату истории — это

будет совсем худо, и Ваша вина, вина Вас, знавшего душу Абрамцева, будет неизмеримо больше вины тех, кто, не зная души его, погубил его тело.

Простите, глубокоуважаемая Александра Саввишна, эти рассуждения, которые невольно вылились у меня в связи с Вашим письмом.

Преданный Вам
священник Павел Флоренский

Н. П. КИСЕЛЕВУ

Глубокоуважаемый Николай Петрович!

До меня дошла весть о назначении Вас «эmissаром» в Оптину Пустынь. Не знаю, какие именно Силы так направили это назначение, но не сомневаюсь, что — благие. Не сомневаюсь и в том, что Вы являетесь «эmissаром» не только от внешней власти по внешним делам, но — и от той, завязывающейся у нас Власти духовной, которая еще не уплотнила в себе определенного центра, но которая нежными живыми нитями уже протянулась по России. Есть общественное мнение; но глубже его живет Мнение Общественное, и мой голос к Вам — не мой индивидуально, но знаю, голос причастный этому последнему. Считаю не только в праве, но и долгом своим высказать пред Вами о деле, которому мы все, уверен — не исключая и Вас, придаем величайшую важность. Сохранение Оптиной Пустыни от разгрома отнюдь нельзя рассматривать, как сохранение одного, хотя и очень хорошего, монастыря; Оптина — отличный памятник 20-х годов, она богатый архив высокоценных документов по истории русского просвещения, наконец она — духовная санатория многих израненных душ. Конечно, охранить ее с этих сторон — долг просвещенного человека, но для нас с Вами, ищущих духовной культуры и ждущих расцвета духовного знания, нового и вечного, верящих и утверждающих наступление новой эры культуры, нового исторического эона, ампирички и архивчики, конечно, почти ничто в сравнении с этими вселенскими задачами. Между тем Оптина есть именно завязь новой культуры. Она есть узел не проектируемый только, а живущий вот уже сотню лет, который на самом деле осуществил ту среду, где воспитывается духовная дисциплина, не моральная, не внешне-аскетическая, а именно духовная. Можно говорить о недостаточности, о некоторой неполноте Оптиной, о некоторой чисто теоретической недосказанности. Но совершенно бесспорно, что духовная культура во всем ее объеме должна идти не мимо Оптиной, а сквозь нее, питаясь от нее, вплетая в свое предание и эту нить, непременно и эту, потому что это есть единственная нить, которая, действительно не прерываясь в плане историческом, низводит нас из века в век к глубочайшим напластованиям духовного преемства. Мы все мучительно думаем, хотя и с разными вариациями, об осуществлении Школ или других Учреждений, подготовляющих и дающих духовное просвещение, и в наших мечтаниях эти Школы и Учреждения разрастаются в нечто огромное, и качественно и количественно. Дай Бог, чтобы эти мечтания осуществились хотя бы частично. Но как бы нам не промечтать Учреждение именно такой природы, именно такое по самой сущности своей, хотя бы и менее богатое, чем нам бы хотелось, но зато не мечтаемое только, а на самом деле реализованное на историческом плане, и главное, доказавшее свою жизненность. Если начать проследить мысленно самые разнообразные течения русской жизни в области духа, то непосредственно или посредственно мы всегда приводимся к Оптиной, как духовному фокусу, от соприкосновения с которым возжигается дух, хотя бы потом он раскрывался и в иных, чем собственно — оптинское направление. Оптина, выдаваясь не столько отдельными исключительными лицами, сколько гармоническим сочетанием и взаимодействием духовных сил, всегда была и есть, *есть в настоящее время*, как целое, могучий коллективный возбудитель духовного опыта, я осмелюсь сказать, единственный, в России, по крайней мере, в таком роде и в такой силе возбудитель духа. Было бы с нашей стороны великим преступлением не пред группой монахов, а пред культурою будущего, не употребить всех возможных усилий для сохранения Оптиной в ее целом, то есть, не как стен или рукописей, а того невидимого и не осязаемого

Находящаяся близ Козельска (Калужская область) Введенская Оптина Пустынь — мужской монастырь, основанный в XV веке. Во второй половине XIX века Оптина Пустынь занимала особое место среди многочисленных монастырей России благодаря той удивительной роли, которую она сыграла в русской литературе. В 1821 году «шагах в четырехстах» от монастыря устроили скит, где поселились «старцы», много лет проводившие в уединении. Наряду с большими и убогими, с людьми, забытыми нищетою и бесправием, к ним потянулись также и интеллигенты, остро чувствовавшие несправедливость жизни.

С Оптиной Пустынью связаны имена многих писателей, и прежде всего Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого.

Гоголь не раз бывал в монастыре и до конца жизни переписывался со старцем Макарием.

Прообразом Зосимы в *Братьях Карамазовых* послужил Достоевскому старец Амвросий — образованный, обладавший великолепной памятью, тонкий психолог. Он произвел на писателя «глубокое и сильное» впечатление. Толстой был в Оптиной Пустыни пять раз. В значительной мере на ее материалах был написан *Отец Сергей*.

Известный книговед Н. П. Киселев ездил в Оптину Пустынь в 1919 году по поручению Наркомпроса. Вероятно, сделанные им после посещения монастыря выводы и рекомендации привели к созданию в скиту музея, просуществовавшего до 1928 года.

В 1987 году государство передало Оптину Пустынь Русской Православной Церкви.

физически водоворота, который во всяком приближившемся к нему пробуждает, впервые, может быть, острое сознание, что кроме внешнего отношения к миру есть еще внутреннее, бесконечно более его важное, дающее ощутить глубины бытия и миры иные. Оптина, у подошедшего к ней, родит убеждение, что этот новый взгляд на мир не случайное настроение, а доступен развитию, углублению и обогащению, и что он, переходя в постоянный опыт иной действительности и жизнь в ней, подступая к краям нашего сознания, может изливаться оттуда, как новое культурное творчество, как новая наука, новая философия, новое искусство, новая общественность и новая государственность. Вот этот-то невидимый, но могучий вихрь иной жизни, уже столько давший, уже питавший русскую культуру и еще больше имеющий дать теперь, когда с течением символистов разрушены препятствия со стороны рационализма и позитивизма, этот вихрь, за который все мы, люди одного устремления, хотя и разных деталей в путях и технике, должны ухватиться, как за ценнейшее достояние нашей современности, мы должны отстоять, должны отстоять во что бы то ни стало, и каких бы это ни стоило усилий. Ведь повторяю, тут дело идет о принципе внутреннего постижения жизни, я ошибся, не о принципе, а о живом побеге такого постижения, и притом единственном побеге, единственном, доказавшем свою жизненность. Совершенно непереносима мысль, что чьи-то грубые сапоги, даже не во имя противоположного принципа, не во имя внешнего отношения к жизни, а просто по недомыслию, невежеству и пошлой грубости, могут растоптать этот росток, что сулит ничем не вознаграждаемой потерей нам всем и культуре будущего, а ведь она и ответственность за нее лежит именно на нас, сознавших безусловную необходимость духовных постижений. Я не смею говорить здесь о технике Вашей поездки: на месте Вам это будет, конечно, виднее, но мне бы хотелось в заключение заметить, что если бы, несмотря на все усилия, не удалось отстоять всю Оптину от разгона, то временною мерой мог бы быть перевод насельников Оптиной в тут же имеющийся скит.

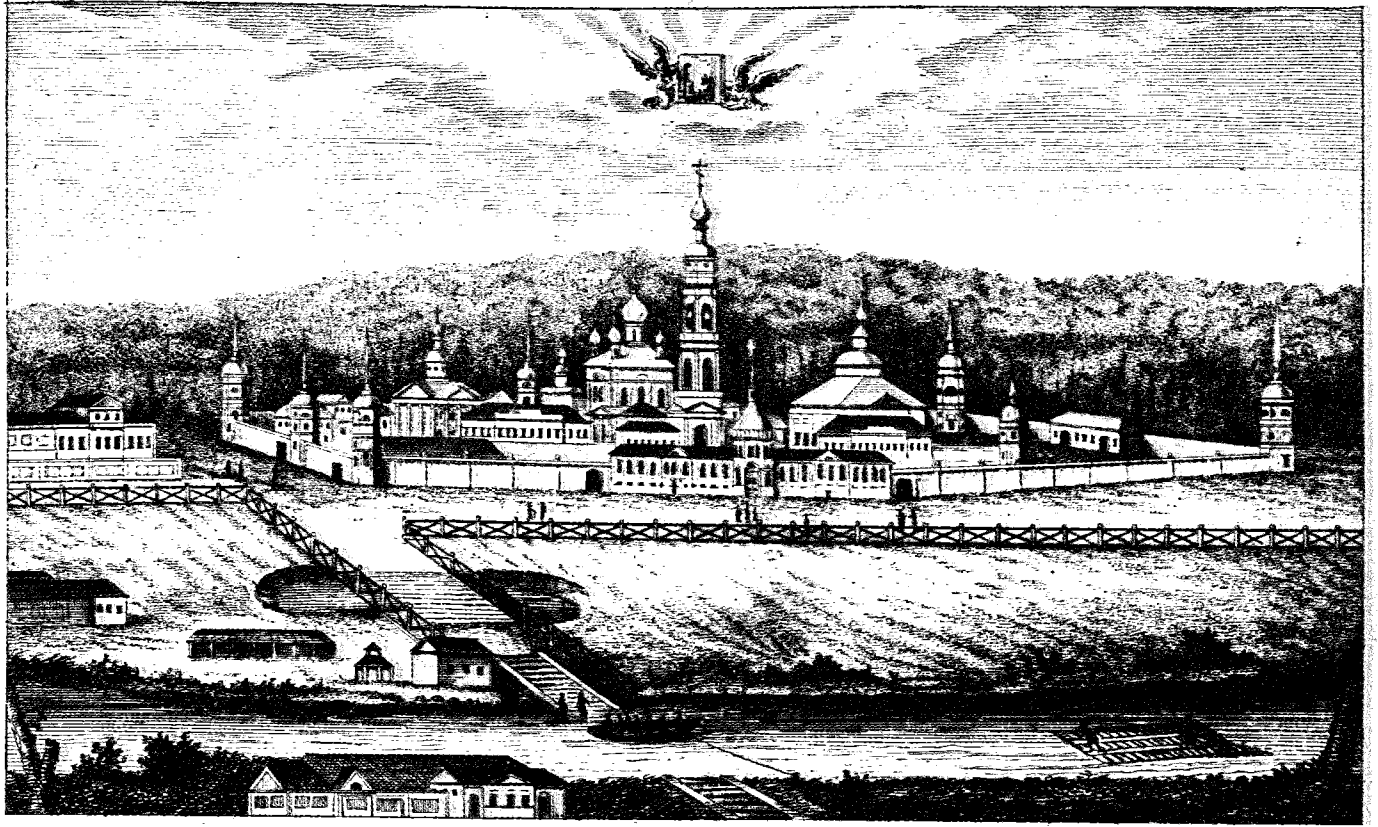
Желаю Вам успеха и с величайшим нетерпением я и все мы будем ожидать результатов Вашей поездки. Господь да хранит Вас и да вразумит. С уважением к Вам и душевным расположением священник Павел Флоренский.

P. S. И хочется мне кончить, чем начал: Вам вручена судьба Оптиной и Вы являетесь ответственным за нее. *Tempora pessima sunt, vigilemus.*

П. Ф.

Введенская Оптина Пустынь.
Литография Бореля. 1840-е годы.
(фото © Государственный музей
изобразительных искусств
имени А. С. Пушкина).

Абрамцево. Небольшая усадебная
церковь построена в 1881—1882
годах архитектором Самариным по
эскизу Васнецова и при участии
Поленова. Формы ее навеяны
псковско-новгородской и
владими́ро-суздальской архитектурой.
(фото © Государственный
научно-исследовательский музей
архитектуры имени А. В. Щусева).



Видъ Введенской Обители Пустыни отъ северозападной стороны состоящей Пустынской Троицы отъ Города Пязьска въ 4 версты.

