

# ***museum*** 191

*международный журнал*

ISSN 0255-0881



**Музей одного художника**

**Совет шотландских музеев**

**ИКОМ в пятьдесят лет**



Индекс 71133

# *museum* *Международный журнал*

Ежеквартальный *Международный журнал "Museum"*, посвященный теории и практике музейного дела, издается Организацией Объединенных Наций по вопросам образования, науки и культуры в Париже.

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

№ 191 (№ 1, 1997)

**На первой странице обложки**  
Интерьер Музея Сальвадора Дали в Фигерасе, Испания.  
© M.Moldoveanu

**На последней странице обложки**  
Интерьер Галереи Марианны Норт.  
Reproduced with the authorization of the Royal Botanic Gardens, Kew

Главный редактор: Марсия Лорд  
Помощник редактора: Кристин Уилкинсон  
Художественный редактор: Кароль Пажо-Фон  
Редактор издания на арабском языке: Махмуд эль-Шенити  
Редактор издания на русском языке: Татьяна Телегина

#### Консультативный комитет

Гаэль де Гишен, ИККРОМ  
Жан-Пьер Моан, Франция  
Стелиос Пападополус, Греция  
Элизабет де Порт, генеральный секретарь ИКОМ, ex officio  
Роланд де Сильва, президент ИКОМОС, ex officio  
Шаже Тшилуйла, Заир  
Нэнси Хашн, Канада  
Томислав Шола, Хорватия  
Яни Эрреман, Мексика

**Адрес главной редакции:**  
ЮНЕСКО, Франция, Париж, 75700,  
Плас Фонтенуа, 7  
Телефон: (33.1) 45 68 43 39  
Факс: (33.1) 45 68 55 91

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

Выпуск журнала на русском языке осуществляет ЗАО «Издания ЮНЕСКО на русском языке» при содействии Комиссии РФ по делам ЮНЕСКО.

Учредитель — ОАО ИГ «Прогресс»

ЗАО «Издания ЮНЕСКО на русском языке»/UNESCO Publishing

Генеральный директор ЗАО «Издания ЮНЕСКО на русском языке»: Ирина Уткина

Редактор русского издания:  
Татьяна Телегина

Художественное и техническое редактирование: Ирина Цалкина

© ЮНЕСКО, 1996  
© Перевод на русский язык ЗАО «Издания ЮНЕСКО на русском языке», 1998

Напечатано в Российской Федерации

Адрес русской редакции:  
119847, ГСП-3, Москва, Г-21,  
Зубовский бульвар, 17  
Телефон: 247 17 94

#### Уважаемый читатель!

Если Вы живете или работаете в Москве, Вы можете приобрести *Международный журнал "Museum"* в книжном магазине «Человек читающий» по адресу: 119847, ГСП-3, Москва, Г-21, Зубовский бульвар, 17.

Русская редакция *Международного журнала "Museum"*

---

<i>От редакции</i>	3	
--------------------	---	--

---

<i>Досье: Музей одного художника</i>	4	Поэзия музея <i>Селби Уиттингем</i>
	9	Поиски своего лица: Музей Мане-Каца <i>Ноа Таршиш</i>
	14	«Увидеть океан в капле воды»: Мемориальный музей Михая Зичи <i>Иштван Чичери-Ронаи</i>
	21	Возвращение легенды: Музей Фриды Кало <i>Долорес Ольмеда Патиньо</i>
	25	Корзина, полная цветов: Галерея Марианны Норт в Кью-Гардензе <i>Маите Ру</i>
	31	Вдохновение мастерской <i>Имке К. Валентьен</i>

---

<i>Из нового опыта</i>	36	Виртуальные ткани: автоматизация коллекции текстиля в Метрополитен-музее <i>Сьюзи Менкес</i>
------------------------	----	---

---

<i>Событие</i>	38	Государственная Третьяковская галерея вновь открывает свои двери: некоторые итоги реконструкции <i>Витольд Петюшенко</i>
----------------	----	--

---

<i>Управление</i>	43	Совет шотландских музеев: образец поддержки музеев <i>Тимоти Амброз</i>
-------------------	----	--

---

<i>ИКОМ</i>	47	ИКОМ в пятьдесят лет <i>Патрик Дж. Бойлан</i>
	51	ИКОМ и борьба с незаконной торговлей культурными ценностями <i>Элизабет де Порт</i>

---

<i>Рубрики</i>	59	Форум мнений
	60	Новые технологии
	62	Профессиональные новости

---



## УКРАДЕНО

*В сентябре 1982 года из музея в Таллине, Эстония, похищен Портрет Петра I Иохана Хайнриха Ведыкинда (1700 год, холст, масло) — погрудное изображение усатого мужчины в парике и латах с голубой лентой через правое плечо и горностаевой мантией — на левом. Картина отреставрирована в 1983—1984 годах. (Reference 2-2/741/ ART93/487E Interpol Tallinn)*

*Photo by courtesy of the ICPO-Interpol General Secretariat, Lyon (France)*

Хотя первые музеи, посвященные одному художнику, появились более 150 лет назад, они очень редко становились предметом музееведческого исследования. Этот тип музея, в основе которого лежит ренессансное представление о художнике, возник в эпоху романтизма и получил распространение по мере развития и расширения самого понятия «музей». Такие учреждения воздают должное различным художникам — и знаменитому, и малоизвестному, и эмигранту, и местному уроженцу, — увековечивая их память и знакомя посетителей с местом, где они родились, домом, коллекцией, памятниками, но прежде всего с их собственными произведениями. Возникшие как европейский феномен, музеи художника получили распространение повсюду в мире. Они могут быть небольшими и уединенными, привлекающими публику из числа знатоков, либо — подобно Музею Ван Гога в Амстердаме или Музею Пикассо в Париже — крупными художественными центрами, ежегодно принимающими более полумиллиона человек. Несмотря на бесконечное разнообразие подобных учреждений, они характеризуются рядом определенных признаков (свойственных им в той или иной степени), совокупность которых позволяет отнести их к данному типу музеев: так, в них представлены работы только одного художника, произведения других мастеров обычно отсутствуют; их мало заботят различного рода перемены и рост музея. Не будучи стеснены никакими канонами, такой музей руководствуется в своей деятельности им самим выработанными правилами, что позволяет ему установить неосознанную связь с жизнью и личностью художника, *творчеству* которого он посвящен.

Д-р Селби Уиттинхем, составитель недавно вышедшего в свет справочника музеев мира, посвященных одному художнику (*World Directory of Artist's Museums*), включил в него 614 музеев из 39 стран. Стало очевидно, что этот феномен достоин изучения, и мы обратились к д-ру Уиттинхему за советом. Трудно переоценить ту помощь, которую он оказал нам, внимательно изучив множество различных вариантов концепции музея художника, с тем чтобы материалы, включенные в данный номер, были интересными и разнообразными. Мы пришли к следующему выводу: люди могут по-разному представлять себе, каким должен быть музей этого типа, но ясно, что музей художника — это прежде всего дань уважения его памяти, соответствующий контекст и неповторимое решение.

Теперь о другом: в ноябре 1996 года Международному совету музеев (ИКОМ) исполнилось 50 лет. Можно сказать, что ЮНЕСКО и ИКОМ создавались вместе, поскольку учредительное собрание ИКОМ состоялось в Лувре как раз перед первой Генеральной конференцией ЮНЕСКО, освятившей принципы взаимной поддержки и сотрудничества, которые характеризуют отношения ЮНЕСКО и ИКОМ. В том, что ЮНЕСКО сделала огромный вклад в создание, развитие и спасение многих музеев мира, в борьбу с незаконной торговлей культурными ценностями, в повышение профессиональной подготовки музейных работников и установление контактов между ними, есть и заслуга ИКОМ, ее энергичного и надежного партнера в этой работе. Итак... с золотым юбилеем, ИКОМ!

М.Л.

# Поэзия музея

Селби Уиттингхем  
(Selby Whittingham)

*Музеи, посвященные одному художнику, способны создать необходимый фон и контекст, которых так часто бывают лишены более крупные всеохватывающие музеи. По мнению Селби Уиттингхема, порой в них ощущается некая «мистическая связь» с художником, которая помогает «прикоснуться к самой сути искусства». Автор статьи — редактор журнала J.M.W. Turner, R.A., ставящего своей целью подчеркивать значение Тернера в истории искусства, пропагандировать идеи Джона Рескина и оказывать поддержку Комитету по созданию галереи Тернера. Он является также составителем справочника о существующих в мире музеях, посвященных одному художнику (World Directory of Artist's Museums).*

Идея создания музея, посвященного одному художнику, восходит к тому времени, когда в 1612—1638 годах Каза Буонаротти во Флоренции была расписана сценами из жизни Микеланджело. Эта идея получила дальнейшее развитие в 1839—1848 годах, когда в Копенгагене был построен Музей Торвальдсена. В первом случае по инициативе внучатого племянника Микеланджело увековечивалась память о художнике в доме, принадлежавшем его семье; второй музей сложился на основе государственного хранилища произведений скульптора, привезенных на его родину из мастерской, находившейся за границей.

Как свидетельствуют статьи данного номера, музеи, посвященные одному художнику, отличаются большим разнообразием. Это объясняется как обстоятельствами их появления на свет, так и различием индивидуальностей художников, которым они посвящены, — таких, как Марианна Норт, Михай Зичи, Фрида Кало и Мане-Кац. Кроме того, особый круг интересов каждого из художников — искусство, ботаника, гражданские права и т. п. — неизбежно накладывает на музеи свой отпечаток.

Музеи, о которых идет речь, составили альтернативу привычной концепции художественного музея, где художники объединены по школам, внутри которых один порождает другого, подобно потомкам Ноя или библейским праотцам. Однако подобная генеалогия — совсем не то, что интересует большинство рядовых посетителей. Не интересует их также подробный рассказ о становлении современного художника, черпавшего свое вдохновение из множества источников, относящихся к разным эпохам.

Порой можно услышать мнение, что музей, посвященный одному художнику, вырывает его из контекста, создаваемого показом произведений его ближайших предшественников или современников. Однако это неверно, и не только потому, что подобное прямолинейное представление о художественном развитии несостоя-

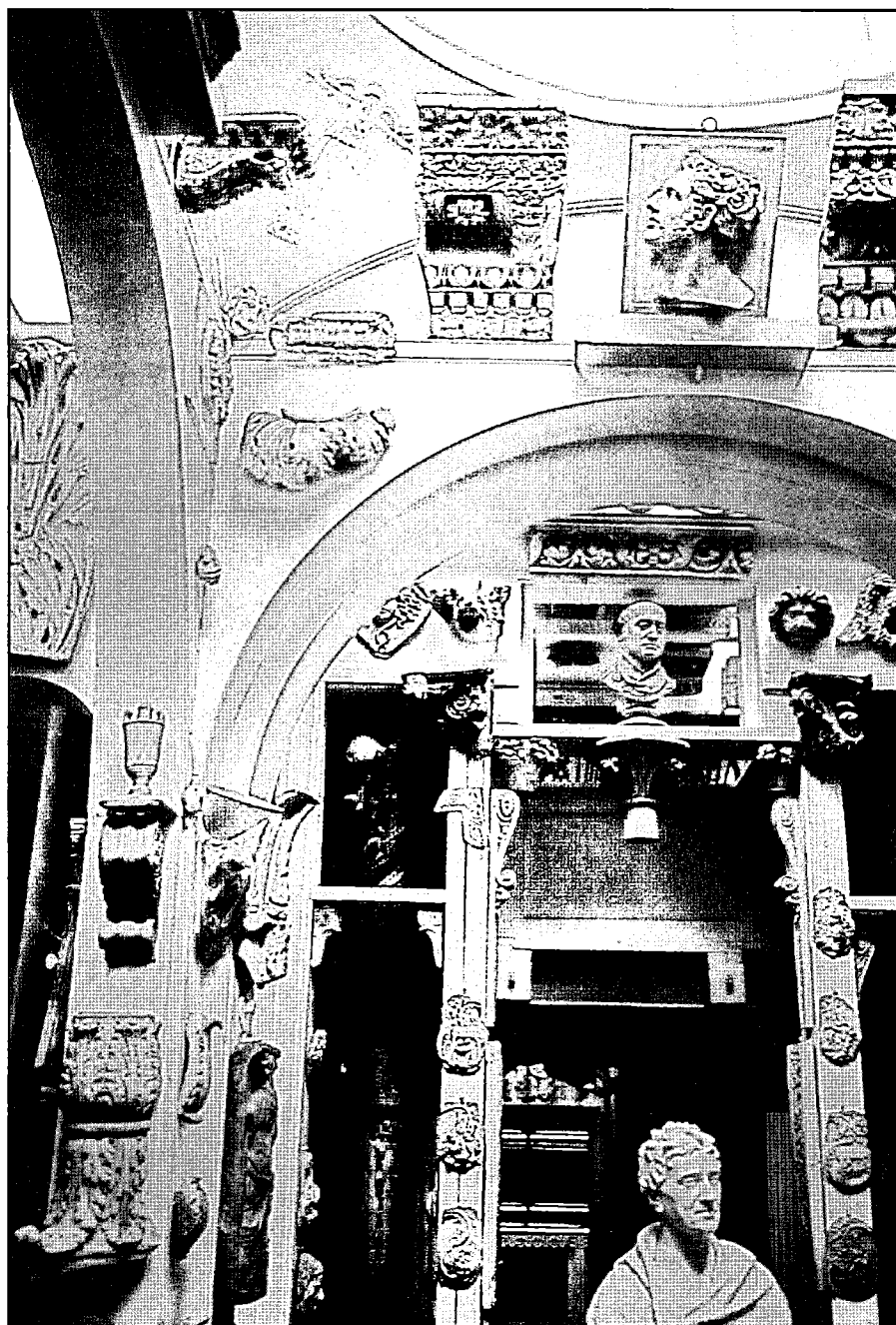
тельно, но и по той причине, что многие музеи одного художника выставляют также произведения близких к нему мастеров. А это гораздо важнее для создания соответствующего контекста, чем показ творчества современников художника, чьи взгляды могли не совпадать с его видением мира. В действительности же именно художественные музеи склонны вырывать произведения искусства из контекста — того окружения, которое вдохновило художника на их создание или для которого они были предназначены, — и помещать их в некое безликое пространство.

Полное или почти полное ограничение экспозиции творчеством одного художника в его собственном музее позволяет дать более верное представление о жизни мастера и окружающей его атмосфере, чем в художественном музее традиционного типа. При этом, если нет возможности воссоздать современный художнику контекст, вполне допустимо ограничиться близким к нему вариантом. Постоянной проблемой для историков культуры являются такие ее представители, как Уильям Блейк или Джейн Остин, на первый взгляд выпадающие из своей эпохи. При дальнейшем изучении у них обнаруживаются определенные точки соприкосновения с какой-то ее частью, что требует выбора при ее показе. Однако этого не может позволить себе музей традиционного типа, разносторонность которого скорее скрывает, чем выявляет взаимосвязи.

Еще большего можно добиться в мастерской или доме художника, где ощущается мистическая связь с жившим там мастером, позволяющая прикоснуться к самой сути искусства. Раньше люди сказали бы, что это — поэзия искусства или архитектуры. Одним из таких людей был сэр Джон Соун, продемонстрировавший на примере своего музея, что может также существовать поэзия музея.

## Обретение магии искусства

Во времена Соуна во главе музеев всегда стояли художники, а не исто-



рики, как сейчас. Конфликт между двумя их подходами показал Ян Дженкинз в своей работе, посвященной залам скульптуры Британского музея<sup>1</sup>. Будучи хранителем, он принял сторону историков, хотя ему пришлось согласиться с тем, что их цель — показать уходящую в глубь веков связующую цепь искусства — неосуществима. Во многих музеях создается впечатление, что ими управляют авторы каталогов, превзошедшие самих себя и потерявшие представление о магии искусства. В своей книге *Pleasure of Ruins* Роза Маколи говорит о «вечной трагедии археологии, состоящей в том, что красота приносится в жертву знанию», и о главной опасности для искусства — переводе его на словесный и информационный языки. Даже в средние века искусство рассматривалось как что-то большее, чем средство обучения.

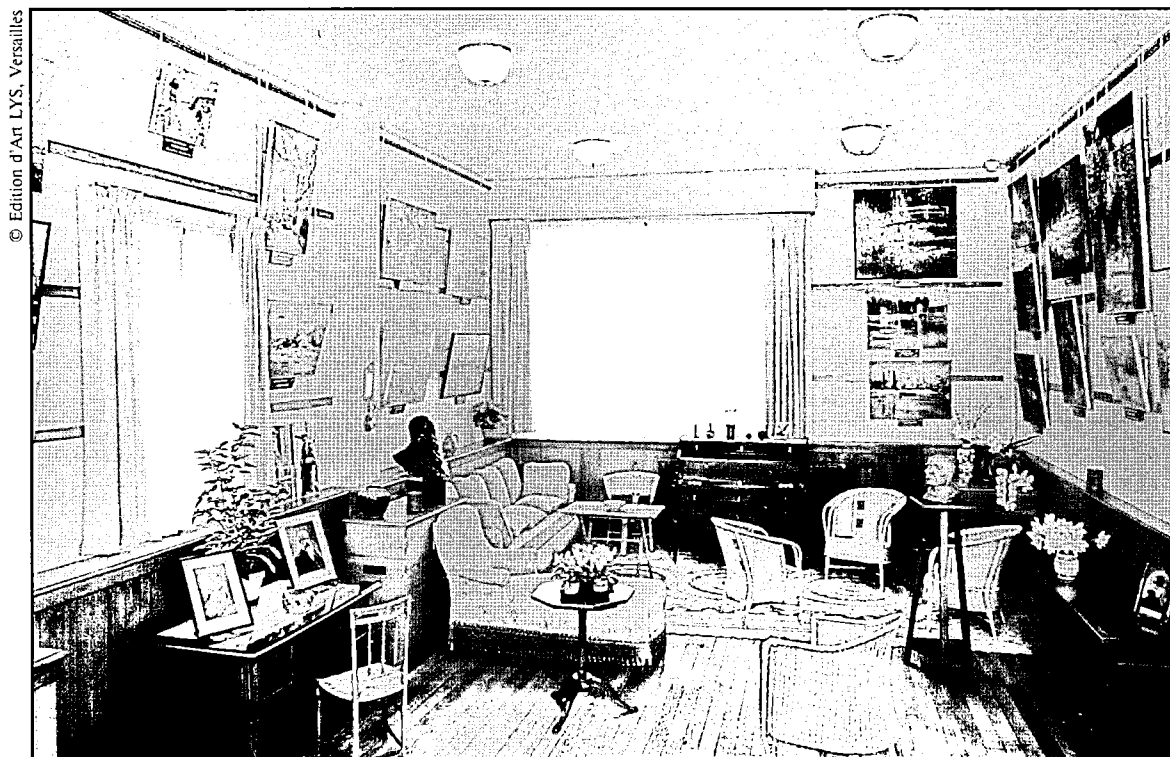
В музее, посвященном одному художнику, мы знакомимся с его окружением (возможно, включая и природу); кроме того, если в нем представлена значительная часть произведений мастера, он выполняет гораздо большую задачу, чем содействие научному изучению его творчества. В 1869 году, впервые посетив Венецию, Генри Джеймс отмечал: «Первое, что вас поражает... это то, что вы гораздо меньше видите живопись, чем живописцев. Поскольку огромное множество работ создали несколько человек, каждый из них производит на вас исключительно сильное впечатление»<sup>2</sup>.

Вот почему так популярны персональные выставки. Их смысл состоит не столько в том, чтобы собрать вместе произведения одного художника, показывая существующую между ними связь, сколько в том, чтобы передать суть его художественной концепции, которая обретает особую силу, если она не разбавлена идеями других художников. В 1843 году Джон Рескин сказал, что сила искусства Тернера «не может... быть осознана в полной мере, пока течение времени не погасит окружающие его малые огни, оставив гореть его одного»<sup>3</sup>. Уже давно принято не включать в экспо-

зиции копии и второстепенные вещи, отчасти потому, что они могут негативно повлиять на оценку произведений более высокого качества. Конечно, историки склонны считать все потенциально связанным, но в конце концов и они придут к необходимости отбора.

Там, где постоянно находится большое количество произведений одного художника, появляется искушение освободиться от некоторых из них, поскольку существует уверенность в том, что это не принесет никакого вреда и, возможно, даже окажется полезным. В Музее Мане-Каца этого не стали делать из прагматических соображений. Но другие поддались искушению, о чем свидетельствуют примеры с Тернером и С. Дали.

*Интерьер Музея сэра Джона Соуна, Лондон, продемонстрировавшего, «что может также существовать поэзия музея».*



*«Многие считали, что дом Клода Моне в Живерни пострадал от реставрации, а также от замены подлинных картин копиями». Гостиная-ателье в Музее Моне, Живерни.*

Раздел наследства Тернера и передача ряда основных произведений Дали из его музея в Фигерасе в Барселону и Мадрид вызвали бурные протесты, правда не изменившие ровным счетом ничего. Это лишь отдельные случаи проявления той борьбы, которая всегда происходит там, где сталкиваются интересы малых специализированных музеев и больших музеев традиционного типа. Но, вероятно, прошли те времена, когда музеи стремились стать всеобъемлющими. Например, Лувр ограничивает сферу своих интересов, да и другие музеи на практике оказываются в большей степени специализированными, чем может показаться на первый взгляд. Во Франкфурте-на-Майне принята концепция создания специализированных музеев вместо одного музея традиционного типа. Конечно, когда какое-либо крупное учреждение использует свою силу, чтобы забрать все себе, независимо от желаний дарителя или публики, это оказывает деморализующее воздействие на малые специализированные музеи.

Что касается музеев одного художника, то выдвигается тот аргумент, что они являются безжизненными учреждениями и не пользуются популярностью, а потому их надо не поддерживать или даже следует закрывать. Создается порочный круг: поскольку таким музеям выделяется меньше средств — как финансовых, так и другого вида, — они меньше привлека-

ют публику, что в свою очередь становится основанием для того, чтобы в дальнейшем сокращать оказываемую им помощь. Тем не менее Музей Дали в Фигерасе привлекает больше посетителей, чем Музей Прадо в Мадриде. Если учесть при этом разницу в их размерах, то можно сказать, что и ряд других музеев, посвященных одному художнику, пользуются большей поддержкой публики, чем некоторые художественные музеи традиционного типа.

#### **Борьба за признание**

В последнее десятилетие музеи одного художника приобрели большую известность и, возможно, признание. В 1987 году в Музее Орсе открылась экспозиция, образцом для которой послужил Музей Гюстава Мора. Три года спустя в Швеции прошла первая из серии скандинавских конференций, посвященных музеям одного художника; конференции, состоявшиеся в том же году в Париже, а в 1995-м — в Болонье, расширили круг участников, охватив музеи одного художника других стран. На них были выдвинуты предложения о создании ассоциации этих музеев и публикации списка всех имеющихся в мире музеев, посвященных одному художнику, хотя подобный список придется часто обновлять, поскольку постоянно создается много новых музеев такого типа.

Тем временем менее известные му-



зеи продолжают борьбу за выживание. Многие из них существуют за счет скудной и продолжающей сокращаться помощи, поступающей из частных источников. Их возможности привлекать посетителей и извлекать из этого какие-то доходы весьма ограничены. Если они находятся в крупном культурном центре и посвящены не очень известным художникам, как, например, музеи Роя Адзака или Анри Бушара в Париже, им приходится конкурировать с множеством больших музеев. Что касается музеев, расположенных в отдаленных уголках, то они должны стать привлекательными для публики, чтобы быть упомянутыми в путеводителе Мишлена если не в числе достопримечательностей, которые «стоит посетить», то хотя бы среди тех, куда «стоит заехать». Но чаще всего путеводители даже не упоминают их.

В 1995 году Галерея Грехема Сазерленда в Пикту-Касл, Южный Уэльс, основанная самим художником в том месте, которое вдохновило его на создание многих пейзажей, была закрыта по той причине, что в течение года в ней побывало меньше 20 тыс. человек — такая минимальная цифра посещаемости была установлена для нее Национальным музеем Уэльса (галерея являлась его филиалом). Учитывая ее размеры, удаленность от центра и краткость туристического сезона, большинство наблюдателей сочло эту цифру завышенной. Кроме того, Сазерленд не был уэльсцем (удивительно, как много таких музеев посвящено эмигрантам или людям, склонным к странствиям) и не мог рассчитывать на поддержку местных жителей. Однако сам он весьма убедительно объяснил, почему его произведения выигрывали, будучи представлены именно в этом месте, столь непохожем, например, на лондонскую Галерею Тейт<sup>5</sup>. Вполне возможно, что Галерея Сазерленда вновь откроется еще где-либо в том же регионе, но ее создание не будет направлять рука самого художника, поскольку его уже нет в живых.

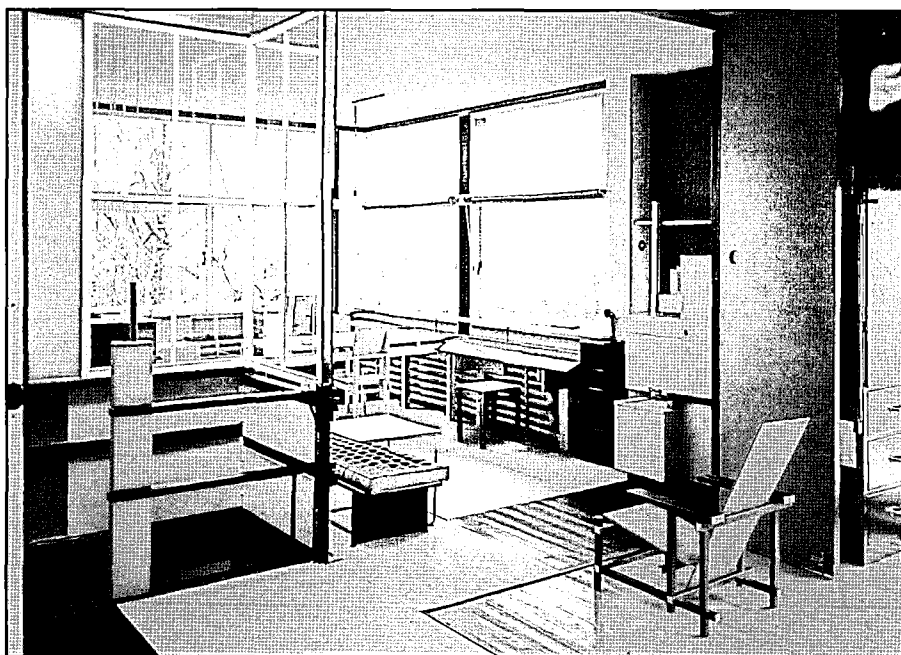
Некоторые музеи были сознательно организованы в отдаленных местах,

так как существует точка зрения, что посетители более высоко оценят музей, если им придется приложить усилия, чтобы добраться до него. Такова была идея Марианны Норт, хотя ее музей составляет часть более крупного культурного комплекса Кью-Гарденз. Той же мыслью руководствовались создатели Музея Тулуза-Лотрека в Альби. Как выразился Генри Мур, имея в виду Каза Буонаротти, большое число посетителей — это еще не все. В действительности посещаемость может стать проблемой, когда дело касается очень маленьких музеев.

Имке Валентьен пишет о трудностях, связанных с приспособлением здания под музей, и опасности того, что при этом будут утрачены достоинства самого здания. Многие считали, что дом Клода Моне в Живерни пострадал от реставрации, а также от замены подлинных картин копиями. Подобная замена в доме Джеймса Энсора в Остенде привела к тому, что исчезло то магическое воздействие, которое он оказывал на посетителей раньше, при жизни художника.

Дом художника можно отнести к ряду других домов-музеев, но у него

*«Существуют собрания, созданные коллекционерами, страстно любящими какого-то определенного художника». Интерьер Дома Ритвелд-Шрёдера в Утрехте, созданного по проекту архитектора и дизайнера по интерьерам Геррита Ритвелда для Труус Шрёдер-Шредер, 1924 год.*



есть большое отличие от домов писателей, музыкантов, государственных деятелей. Дом, посвященный художнику — или, возможно, его семье, — рассказывает о человеке, результатом деятельности которого являются материальные предметы, а не слова, звуки или действия. В музее художника должны демонстрироваться созданные им предметы, а не только вещи, представляющие биографический интерес. Однако соединить произведения искусства, здание (возможно, построенное по проекту художника) и публику довольно сложно.

Между тем в музее, изначально задуманном как музей художника, следует создать атмосферу, характерную именно для данного мастера, для чего необходимо использовать особенности здания, дизайн или соответствующую концепцию. Задача упрощается, если художник жив и может руководить работами, как, например, было с Сальвадором Дали, создававшим свой музей в Фигерасе необычными методами, сочетавшимися с целями обычного музея.

Мы говорили о двух основных типах музеев, посвященных художнику: это либо его дом, либо специально построенный музей, но есть еще и другие. Так, существуют собрания, созданные коллекционерами, страстно любящими какого-то определенного художника. К этому типу музеев можно также отнести часовни или другие строения, в которых тема представленных произведений с самого начала значила больше, чем личность выполнившего их художника, и которые стали музеями — по наименованию или по сути. К числу таких музеев относится, например, Галерея Марианны Норт.

Чтобы улучшить положение дел с музеями, посвященными одному художнику, необходимо проанализировать общую картину и найти пути преодоления трудностей, а также потенциальные возможности дальнейшего развития — там, где это желательно. Однако очень не хотелось бы, чтобы появились подражания уже существующим музеям, потому что главное, к

чему следует стремиться, — уникальность и совершенство.

Возможно, как полагает Кеннет Хадсон, будущее за такими небольшими специализированными учреждениями. Конечно, их создатели могут руководствоваться разными принципами — например, не столько концепцией художника, сколько вкусами коллекционера. Говоря о коллекции Самьюэла Роджерса, миссис Джеймсон с похвалой отзываясь о том, как сотрудники избавились от «холодной и педантичной» формальной музейной системы. «Это высочайшее проявление точного и глубокого понимания искусства и хорошего вкуса: отобрать небольшое количество картин, созданных в разное время, отличающихся по стилю и эмоциональному строю; поместить их в одном зале; развесить их таким образом, чтобы не оскорбить глаз непродуманным соседством, не нарушить мысль ненужными ассоциациями»<sup>6</sup>.

Показ произведений искусства — это тоже искусство (но не наука). И это искусство необходимо постоянно развивать. Им, как и любым другим умением, овладевают путем изучения образцов и не начинают с готовой концепции и теории. Посещать музеи одного художника довольно трудно из-за их разбросанности, но они, без сомнения, стоят этого. ■

### Примечания

1. Ian Jenkins, *Archaeologists and Aesthetes in the Sculpture Gallery of the British Museum 1800—1939*, London, British Museum, 1992.
2. I. L. Skrupskelis et al. (eds.), *The Correspondence of William James, I, William and Henry 1861—1884*, Charlottesville, Va., 1992.
3. John Ruskin, "Art Criticism", *Artist and Amateur's Magazine*, January 1844.
4. Selby Whittingham, *World Directory of Artist's Museums*, Paris, Institut de Recherche sur le Musée Monographique, 1995.
5. Rosalind Thuillier, *Graham Sutherland Inspirations*, Guildford, Lutterworth Press, 1982.
6. A. Jameson, *Companion to the Most Celebrated Private Galleries of Art in London*, London, 1844.

# Поиски своего лица: Музей Мане-Каца

Ноа Таршшис  
(Noa Tarshish)

*Что нужно сделать для того, чтобы музей художника с хранящейся в нем коллекцией его произведений не превратился в статичный памятник его творчеству? Этот вопрос встал перед Музеем Мане-Каца в Хайфе (Израиль) около двадцати лет назад, когда он приступил к осуществлению своей программы, направленной на активное участие музея в художественной жизни страны. Используя завещанное художником имущество в качестве источника для изучения той художественной среды, в которой он жил и работал, музей сумел заинтересовать публику и обеспечить постоянный приток посетителей. Автор настоящей статьи является директором этого музея.*

В 1958 году, когда муниципалитеты израильских городов охотно приглашали художников и писателей поселиться у них, чтобы оживить местную культурную жизнь, администрация города Хайфы обратилась к проживавшему в Париже известному французско-еврейскому художнику Мане-Кацу, предложив ему дом на горе Кармель, откуда открывался прекрасный вид на город и залив. Согласно условиям контракта, заключенного между художником и муниципальным управлением Хайфы, Мане-Кац в обмен на дом завещал свое имущество городу, в свою очередь обязавшемуся содержать дом и прилегающую к нему территорию как музей, а в случае смерти художника присвоить ему его имя. После заключения контракта Мане-Кац то жил в своем парижском доме-мастерской, то занимался переоборудованием нового дома на горе Кармель. В 1962 году художник внезапно умер. Таким образом, в отличие от парижского дома художника, его жилище в Хайфе не несло на себе печать присутствия своего владельца. Мане-Кац не принимал участия в его проектировании и не оставил никаких распоряжений практического или эстетического характера, которые могли бы помочь тем, кто брал на себя заботы о доме-музее. Если бы художник согласился принять в дар от муниципалитета Рамат-Гана ветряную мельницу, чтобы приспособить ее под жилье и мастерскую, история дома-мастерской Мане-Каца в Израиле — а позднее и музея его имени — могла быть иной, поскольку он собирался расписать стены здания в Рамат-Гане. Никто из немногих родственников Мане-Каца, переехавших в то время в Израиль и продолжавших там жить, не принимал участия в судьбе его имущества и не проявлял никакого интереса к его творчеству.

В 1977 году дом Мане-Каца на горе Кармель получил официальный статус музея, управлявшегося учрежденной муниципалитетом Хайфы некоммерческой ассоциацией. Финансирование музея осуществляется главным образом за счет средств, специально выделяемых для этой цели из город-

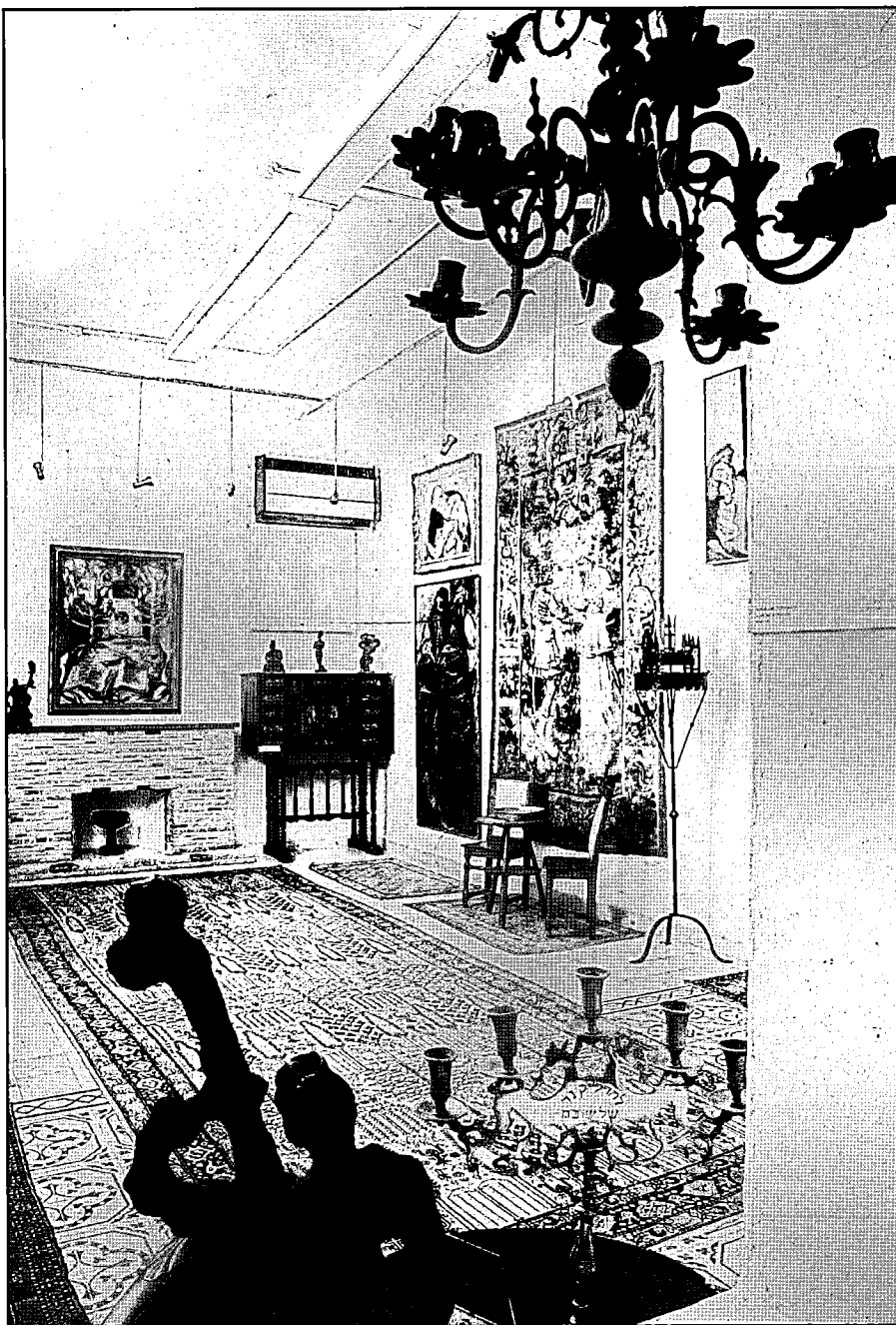
ского бюджета. Ассоциация несет ответственность за текущую работу музея, за консервацию и каталогизацию имущества Мане-Каца; она также принимает участие в решении всех вопросов, касающихся авторских прав художника, равно как расширения и совершенствования экспозиции и пополнения коллекции.

С самых первых дней работы музея надлежало определить принципы его политики. Можно ли продавать что-либо из коллекции для получения средств на новое оборудование или повышение качественного уровня коллекции? Должны ли новые приобретения состоять только из произведений самого художника? Как защищать его авторские права? И каким образом, обладая исключительным правом собственности на них, музей может наиболее выгодно их использовать? Что необходимо предпринять, чтобы предотвратить продажу подделок произведений художника? Должен ли музей выставлять только произведения самого художника и предметы из его частной коллекции или же периодически устраивать и временные выставки, скомплектованные из предметов, не принадлежащих музею?

Такие проблемы предстояло решать на первых этапах работы по организации музея. Правда, у музея имелось одно важное преимущество, которого, как правило, лишены учреждения подобного рода: какие бы ни были приняты решения, они не требовали одобрения самого художника и его семьи, никакие контракты не связывали музей с художником или владельцами здания, где он жил и работал.

## Экзотическое здание в удивительном пейзаже

Здание музея, расположенное на уступе горы Кармель, представляет собой постройку столетней давности, не примечательную ни с точки зрения истории, ни в архитектурном отношении. Планировка дома характерна для арабских жилых строений этого региона: центральный зал площадью около 60 м<sup>2</sup>, а по сторонам от него



Вид главного зала со стороны балкона.

два зала поменьше, около 30 м<sup>2</sup> каждый. Вдоль всех трех помещений проходит длинный узкий коридор (70 м<sup>2</sup>). Первоначально он служил балконом, откуда открывался такой вид на море и город, что захватывало дух. Однако художник велел наглухо закрыть его стеной и проделать в ней большие окна, с тем чтобы по-прежнему использовать естественный свет для освещения всего здания. В доме множество разного рода проемов, дверей и окон, украшенных декоративными решетками в восточном стиле. Отсут-

ствие хранилища для коллекции, рабочих кабинетов для сотрудников музея и туалета для посетителей — вот лишь малая часть тех проблем технического характера, с которыми пришлось столкнуться с самого начала; некоторые из них еще предстоит решить.

За время существования музея здание подверглось ряду перестроек и изменений: окна были заложены, проемы расширены, так чтобы обеспечить свободный проход из одного зала в другой, на задней террасе построили столь необходимое хранилище и все здание максимально приспособили к нуждам музея. Поскольку было невозможно проложить скрытую электропроводку и систему кондиционирования в толстых глинобитных стенах, пришлось сделать в помещениях наружную проводку, в какой-то степени в ущерб эстетической стороне.

Внутренняя структура здания, состоящего из четырех помещений разных размеров и форм, создает жесткие рамки для размещаемых здесь экспозиций, что часто требует от сотрудников музея новаторских решений и немалой изобретательности. Большим неудобством для музея является отсутствие экспозиционного зала традиционного типа, который можно было бы разгородить щитами, хотя в таком зале трудно было бы, возможно, избежать эффекта отчужденности. С другой стороны, экзотический облик здания и великолепный пейзаж, вкпе с приятным для глаза, хотя несколько необычным характером интерьера, помогает создать в музее атмосферу некоторой уединенности, что позволяет посетителям любоваться каждым экспонатом в отдельности, не перегружая их впечатлениями от целого. Правда, размеры и планировка здания не дают возможности демонстрировать одновременно больше одной экспозиции, да иногда еще — небольшой дополнительной выставки. Кроме того, индивидуальным посетителям часто мешают школьные экскурсии, так что решить проблему можно, лишь увеличив площадь музея.

### Богатая событиями жизнь, разнородная коллекция

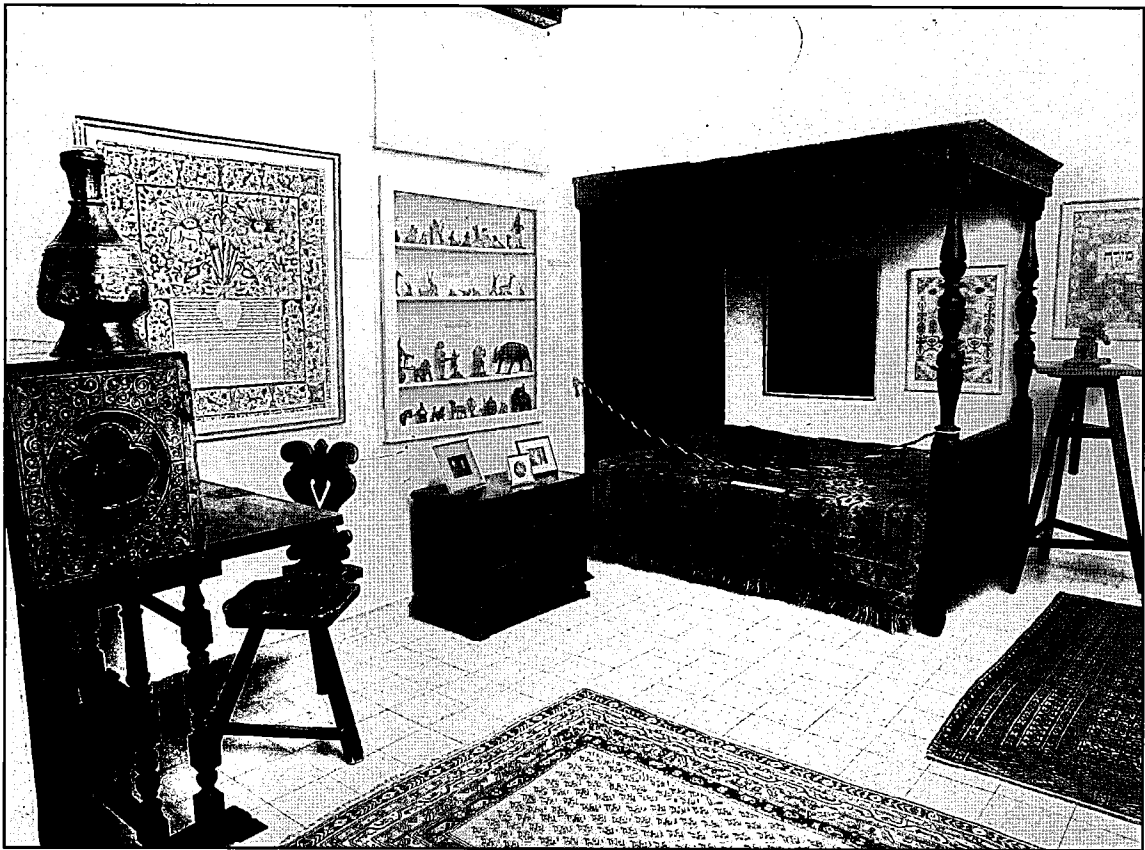
Мане-Кац родился в 1894 году в Кременчуге, на Украине, а в 1913 году в возрасте 19 лет приехал в Париж, где посещал Школу изящных искусств (ателье Ф. Кормона). Когда началась Первая мировая война, он уехал в Россию, откуда в 1921 году вернулся в Париж, где и устроился на постоянное жительство. Начиная с 1923 года он участвовал в ежегодных салонах в Париже, и почти каждый год в галереях города устраивались его персональные выставки. В 1937 году он получил золотую медаль Всемирной выставки в Париже. Когда в сентябре 1939 года началась Вторая мировая война, он вступил во французскую армию, но через год, после того как немцы оккупировали Францию, оставил военную службу и бежал в США. В Нью-Йорке, помимо живописи, он стал заниматься скульптурой. По окончании войны, в 1945 году, Мане-Кац вернулся в Париж. В 1928 году он впервые посетил Палестину, куда затем ездил почти ежегодно. Возникшее после образования государства Израиль чувство привязанности к нему вызвало у Мане-Каца желание построить там дом для себя и завещать свое искусство народу этой страны.

Коллекция музея состоит из имущества художника, большая часть которого уже после его смерти была перевезена морем из парижского дома в Хайфу. В нее входят около 450 картин и 50 скульптур — работ самого мастера, это самое большое из имеющихся собраний произведений художника. Кроме того, его личная коллекция включает примерно 700 разного рода художественных произведений. Она была получена без всяких описей и какой-либо иной документации, поэтому в ряде случаев уходят годы, прежде чем удастся установить происхождение некоторых из них. Помимо предметов, бесспорно представлявших музейный интерес, и лучших работ художника, коллекция включала и произведения невысокого качества. Совершенно отсутствовали картины раннего перио-

да, созданные в России. Однако время от времени они появлялись на художественном рынке, так что музей смог купить одну из них, датированную 1916 годом, ныне являющуюся самой ранней работой Мане-Каца в коллекции. Музей никогда не продает принадлежащих ему картин художника; мы придерживаемся этого принципа, чтобы поощрить потенциальных дарителей, у которых в противном случае могло бы появиться опасение, как бы подаренное ими не пошло на продажу. Музей получил ряд даров, но из предлагаемого нам мы принимаем только произведения, способные улучшить качество коллекции и сделать ее более полной. К счастью, довольно большое число произведений Мане-Каца были приобретены коллекционерами Израиля, и в случае необходимости музей может попросить их для временного экспонирования. Проведенные музеем исследования помогли установить полезные контакты не только внутри страны, но и за ее пределами. За консультацией к нашим специалистам часто обращаются как отдельные лица, так и учреждения. Музей — единственное профессиональное учреждение, посвященное сохранению и изучению произведений Мане-Каца. В этом качестве мы провели одну очень важную акцию: устроили показ множества подделок произведений Мане-Каца, не допустив, таким образом, их появления на художественном рынке и сумев уберечь от серьезной ошибки потенциальных покупателей.

В коллекции Мане-Каца не было произведений других художников, поэтому не существует никаких прямых свидетельств о его личных вкусах в живописи, и нам трудно установить, какие влияния испытывал он в своем творчестве. Личная коллекция Мане-Каца состояла из различных предметов старины и произведений прикладного искусства, некогда наполнявших дом художника в Париже, что делало его, по словам одного французского художника, похожим на «волшебный замок». Это старинная мебель, восточные ковры, фигурки — образцы народно-

© Yakir Geshon, Ein Hod, Israel



Спальня.

го искусства родной Украины, дальневосточная бронза, медная утварь, гобелены, предметы христианского культа. Но это еще не все. У него была богатая и обширная коллекция предметов, связанных с иудейской религией и обычаями: древние лампы для Хануки, иллюстрированные брачные контракты, амулеты, коробочки с выдвигаемыми ящичками для специй, светильники для священной субботы, ткани с орнаментом — такие, как занавесы для ковчега. Трудно определить, какими критериями руководствовался художник в своих приобретениях, возможно, это декоративные качества предметов и его пристрастие к материалам, из которых они были изготовлены (ткань, дерево, медь и т. д.), разнообразие цвета и фактуры.

#### Жизнеспособность музея и интерес к нему публики

В настоящее время в Музее Мане-Каца развернута экспозиция *Художник как коллекционер*. Она занимает четыре зала и включает примерно 220 экспонатов, что составляет шестую часть музейного собрания. Произведения художника демонстрируются вместе с предметами из его личной коллекции. При разработке плана и дизайна экспозиции за основу был

взят дом Мане-Каца в Париже, и здесь нам очень пригодились альбомы фотографий из собрания художника. Экспозиция подводит итог двадцатилетней работы этого небольшого, но уникального учреждения, причем значительная часть времени прошла в поисках музея своего лица, хотя его характер предопределен той целью, для которой он изначально создавался: сохранять и показывать произведения одного художника. Могли ли мы ограничиться лишь ролью хранителей коллекции, пусть даже богатой и уникальной? При решении общей проблемы нас также волновали такие вопросы, как жизнеспособность музея, его вклад в художественную культуру Израиля, повышение интереса к музею посетителей и его место среди других учреждений подобного типа. Это противоречило представлению о музее как о статичном памятнике творчеству художника, рассчитанном на одноразовое посещение, вполне достаточное для выполнения им своей функции.

Мане-Кац занимал важное место в группе еврейских художников, принадлежавших к Парижской школе. Художник известен прежде всего среди коллекционеров еврейского искусства и специалистов по искусству того

© Yakir Gershon, Ein Hod, Israel



периода и круга, к которым он относится, но он не принадлежал к числу выдающихся представителей искусства и культуры, и мы не могли рассчитывать на всеобщий интерес к нему. Самым простым для нас и наиболее экономичным было бы ограничиться тем, чтобы как можно лучше экспонировать принадлежащую музею коллекцию. Конечно, нашлись бы люди, считающие, что в этом и заключается единственная функция музея, носящего имя художника. Однако опыт экспозиции, развернутой в музее в настоящее время, свидетельствует, что внимание публики было привлечено деятельностью музея в последние годы, когда он показал ряд выставок (как полученных из других учреждений и посвященных современной художнику эпохе и его творчеству, так и скомплектованных из его личной коллекции) и активно сотрудничал с другими домами-музеями художников. Что касается последнего, то нас особенно интересовали еврейские художники Парижской школы, среди которых жил и работал Мане-Кац. Эта область оказалась совершенно не изученной израильскими музеями. Первая выставка нового цикла, состоявшаяся в 1990 году, называлась *Реувен Рубин в Музее Мане-Каца и Мане-Кац в доме*

*Рубина*. Эта выставка, организованная на условиях обмена между двумя музеями художников, прошла с большим успехом. Участие и поддержке Израильского музея в Иерусалиме мы обязаны успехом других наиболее значительных выставок, в том числе выставок рисунков Марка Шагала и произведений израильской художницы Анны Тичо. Израильский музей — ведущий музей страны, и нет никаких сомнений, что сотрудничество с ним найдет продолжение в осуществлении еще более крупных проектов. Некоторые выставки сопровождались каталогами, решение о публикации которых в каждом случае определялось масштабом выставки и ее документальной ценностью. Что касается демонстрируемой в настоящее время экспозиции, то она выиграла бы, если бы мы могли одновременно с предметами из нашего собрания выставлять произведения, полученные для временного показа из других учреждений. В настоящее время муниципалитет Хайфы и некоммерческая ассоциация, осуществляющая управление музеем, работают над планами расширения помещений, чтобы музей мог устраивать выставки и в то же время проводить различные общедоступные образовательные программы. ■

*Общий вид главного зала со стороны входа*

# «Увидеть океан в капле воды»: Мемориальный музей Михая Зичи

Иштван Чичери-Ронаи  
(István Csicsery-Rónay)

*История жизни венгерского художника Михая Зичи, равно как и история музея, носящего его имя, явились отражением бурного времени, тревог, враждебности, интриг и в конечном счете — триумфа неподкупной честности творчества. Автор настоящей статьи — правнук Михая Зичи, в 1990 году вернувшийся в родную Венгрию после 40 лет эмиграции, проведенных им в США. Иштван Чичери-Ронаи — писатель, удостоенный ряда премий, и издатель, а также председатель правления Фонда Михая Зичи.*

Зала — небольшой городок на юго-западе Венгрии; благодаря одному из своих уроженцев, Михая Зичи, и его мемориальному музею, он оказался связанным с такими разными и далекими странами и городами, как Грузия и Шотландия, Париж и Санкт-Петербург. Подобно Ференцу Листу, другому венгру, жившему в прошлом столетии, этот живописец и самый крупный венгерский рисовальщик XIX века несомненно являлся романтиком, будучи в одно и то же время и патриотом, и гражданином мира. Лист и Зичи с глубоким уважением относились друг к другу. Лист был преподавателем дочери Зичи — Со́ни — в Будапештской Академии музыки. Художник в знак благодарности подарил ему прекрасный рисунок, названный им *Музыка, сопровождающая нас от колыбели до могилы*, в свою очередь вдохновивший композитора на создание одноименного и, как оказалось, последнего в его творчестве оркестрового сочинения.

В музеях России — Эрмитаже, Третьяковской галерее и даже в художественных музеях небольших провинциальных городов — хранятся тысячи рисунков Зичи; много их находится в Тбилиси, где Зичи почитается грузинами как национальный художник, а также в замках английской королевской семьи в Виндзоре, Балморале и Сэндрингеме. Однако самая крупная коллекция его живописных произведений принадлежит музею в Зале.

Несмотря на то что Зичи был придворным художником четырех русских царей (Николая I, Александра II, Александра III, Николая II), он не оставлял мечты о Париже. Когда преследование либералов стало угрожать его будущему, он покинул царский двор и приехал в Париж. Однако шестилетнее пребывание во французской столице разочаровало его. Третья республика оказалась, с его точки зрения, слишком консервативной, даже реакционной.

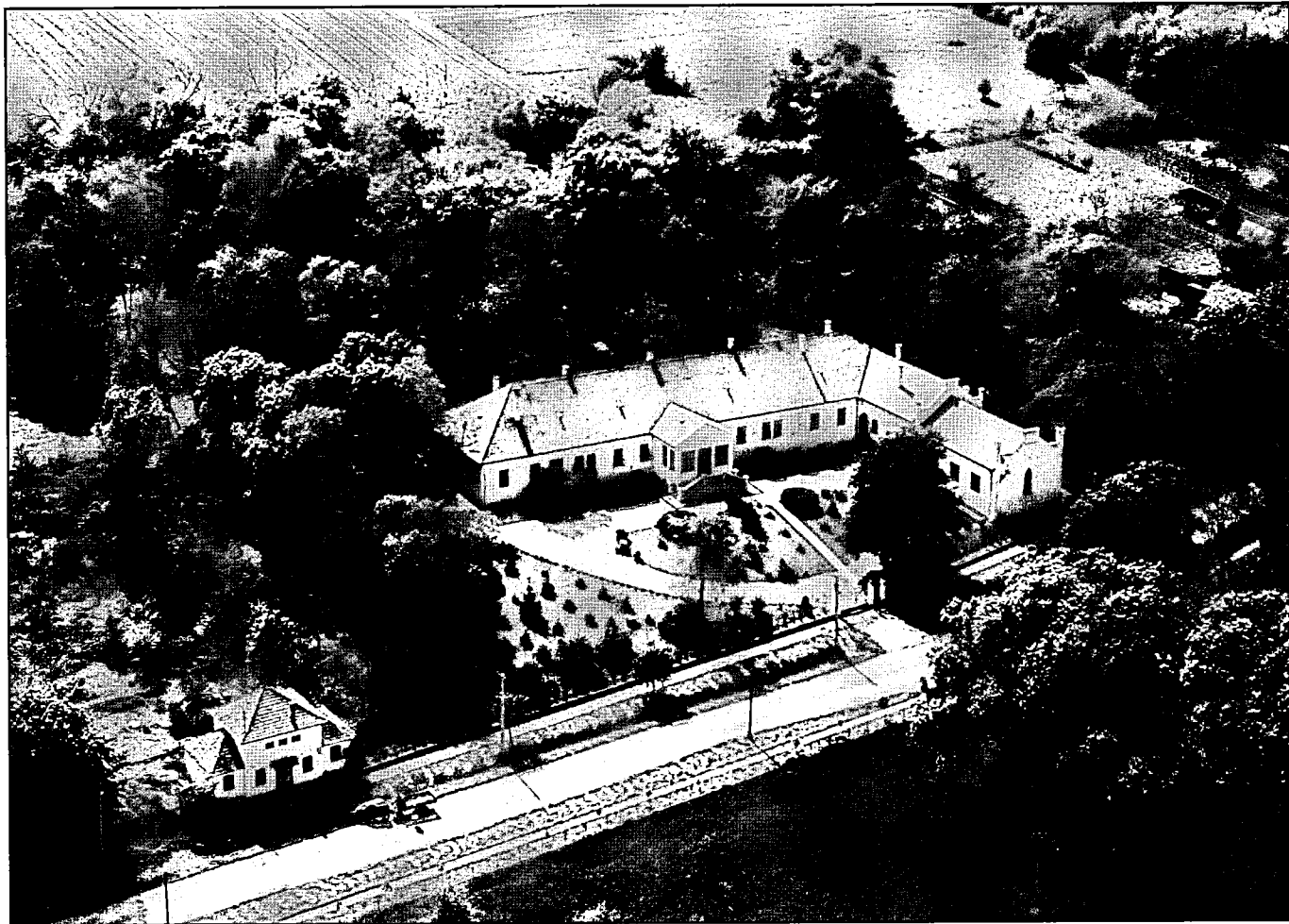
Тем не менее именно в Париже Зичи создал свой шедевр — картину *Триумф демона разрушения*. Художник

написал ее за несколько месяцев, собираясь показать на Всемирной выставке 1878 года. Но картина вызвала в Париже один из самых крупных скандалов, связанных с искусством, предвзято скандал, разразившийся в 1913 году в связи с премьерой *Весны священной* Стравинского.

На полотне изображен юноша, искашаемый отвратительным персонажем, олицетворяющим зло — он соединяет в себе черты Мефистофеля Гете, Люцифера Мадача и лермонтовского Демона, — и дьяволом в женском облике; они убеждают его отправиться на войну, бросив свою жену и дитя. Остальная часть картины изобилует уже далеко не символическими сценами насилия, убийства и военными эпизодами, связанными с событиями того времени. Справа, на груди человеческих черепов, в полном облачении восседает папа (незадолго до этого, при его понтификате, был канонизирован великий инквизитор). Стоящий в глубине немецкий кайзер торжествует победу над своим поверженным врагом — корчащимся на земле Наполеоном III. В левом нижнем углу изображен русский царь. Высоко подняв православный крест, он ведет своих солдат на бой с турками, на очередную массовую резню. Несмотря на невероятное обилие фигур, художник сумел добиться удивительного единства композиции. В основе ее — почти правильный треугольник, на вершине которого помещена фигура демона, словно руководящего, даже как бы дирижирующего этой адской сценой насилия. Единственное утешающее начало в этой круговерти ужаса — фигура Христа, появляющаяся в сиянии света справа на заднем плане.

Разумеется, источником вдохновения для Зичи здесь послужил Делакруа, однако он пошел дальше автора *Свободы на баррикадах*. В картине Зичи присутствует свойственный барокко пафос, контрасты света и тени свидетельствуют о влиянии Караваджо, тогда как темно-желтые и красные тона напоминают Тернера. Интересно, что Готье (к тому времени уже





© Archive of the Csicsery-Rónay family

умерший), говоря о ранних полотнах Зичи, подчеркивал его близость к Гоге — как в идейном отношении, так и в манере исполнения.

Как и следовало ожидать, показ на Всемирной выставке картины, открыто осуждавшей политику правящих сил, вызвал яростные нападки на художника. Французские хозяева выставки опасались реакции иностранных держав, ведь многие из узнаваемых на картине лиц могли посетить ее. Вмешалось посольство Австро-Венгрии — в лице одного из своих дипломатов, графа Эдмунда Зичи! Французы пошли даже на то, что вообще запретили выставлять картины своих художников на военные темы. В конце концов Зичи пришлось забрать свою картину, которую он выставлял частным образом. Большинство французских художников того времени дали ей высокую оценку, а Александр Дюма-сын сказал о ней следующее: «Картина выражает идеи, которые каждый разделяет, но не облекает в слова; это история нашего столетия, со всеми его противоречиями, безднами и небесами».

#### Истинный романтик

Родившийся в 1827 году в Зале, Михай Зичи, потомок старинного, но не очень знатного рода, был обуреваем патриотическими и либеральными идеями (теми, что в 1848 году привели представителей его класса к отказу от привилегий и созданию, правда ненадолго, первой демократической системы в восточной части Центральной Европы). Его семья владела поместьем средней руки, которое было заложено, в отличие от латифундии, принадлежавшей другой ветви семьи, графам Зичи. Порой отношения между двумя семьями носили откровенно враждебный характер: графы Зичи получили свой титул, служа Габсбургам, тогда как основная линия фамилии унаследовала образованность французского Просвещения. И действительно, в музее Залы хранится примерно четыре тысячи книг, собранных главным образом дедом художника (также носившим имя Михай). Большинство из них относится к XVIII веку; они воспитали в художнике

*Дом, в котором родился Михай Зичи, ныне Мемориальный музей Михая Зичи. Вид сверху.*

стремление к свободе во всех ее проявлениях.

Несмотря на то что талант Зичи проявился очень рано — о чем свидетельствует экспонирующийся в настоящее время в музее автопортрет, созданный им в тринадцатилетнем возрасте, — его семья хотела, чтобы он стал юристом и поступил на государственную службу. Он смирился с этим, но одновременно начал учиться живописи, сначала в Пеште, а затем в Вене, где его учителем был известный мастер австрийского бидермейера Ф. Вальдмюллер.

В конце 1847 года судьба Зичи круто переменялась: он получил приглашение брата царя Николая I стать преподавателем рисования его дочери. Он переехал в Санкт-Петербург, где прожил 41 год в качестве придворного художника четырех русских царей. Его положение известного иностранного мастера (он никогда не отказывался от своего венгерского гражданства) позволяло сохранять определенную независимость, на что он не мог рассчитывать даже в либеральной Венгрии, какой она стала после австро-венгерского соглашения 1867 года: критики консервативного и клерикального толка нападали на художника за идеи, которые казались им чересчур современными.

Всю свою жизнь Зичи сохранял ностальгическую привязанность к родному городу. Он неоднократно приезжал в Залу, а в 1880 году даже собрался было остаться там навсегда. Однако враждебный прием, оказанный ему в Венгрии официальными культурными кругами, заставил его вновь отправиться в скитания по свету, чтобы, пользуясь независимым положением за границей, служить культуре как других народов, так и горячо любимой им Венгрии. После длительного и плодотворного в творческом отношении путешествия по Кавказу Зичи вернулся к русскому двору. В конце концов враждебность, с которой ему приходилось сталкиваться, и дворцовые интриги привели к тому, что его всеохватывающая любовь к жизни сменилась горькой

покорностью судьбе. В последние годы он уже не приезжал в Залу, хотя там оставалась обожаемая им семья: жена, дети, брат. Он умер в 1906 году. У него было много друзей, в их числе — Виктор Гюго, Александр Дюма-сын, принц Уэльский (впоследствии король Эдуард VII), Теофиль Готье, деятели грузинского национального возрождения и другие. Грузия, Франция, Россия — каждая из этих стран могла считаться его второй родиной.

Убежденность Зичи, уверенность в том, что он должен реализовать свои идеи как в жизни, так и в искусстве, нашли отражение в высказываниях художника.

За всю мою долгую жизнь я ни разу не отказался от своих взглядов и убеждений, не молчал тогда, когда считал необходимым высказать свое мнение.

Искусство — не роскошь, а такое же средство воспитания, как книги, и, подобно книгам, оно должно со всей свойственной ему силой убеждения служить прогрессивным идеалам своего времени.

Русские цари давали мне возможность пользоваться относительной независимостью. И теперь у меня нет никакого желания подставлять свою не научившуюся гнуть шею под ярмо разных мелких сатрапов.

Пусть моя картина пролетит над миром, словно крик боли и ужаса. [О своей картине *Триумф демона разрушения*.]

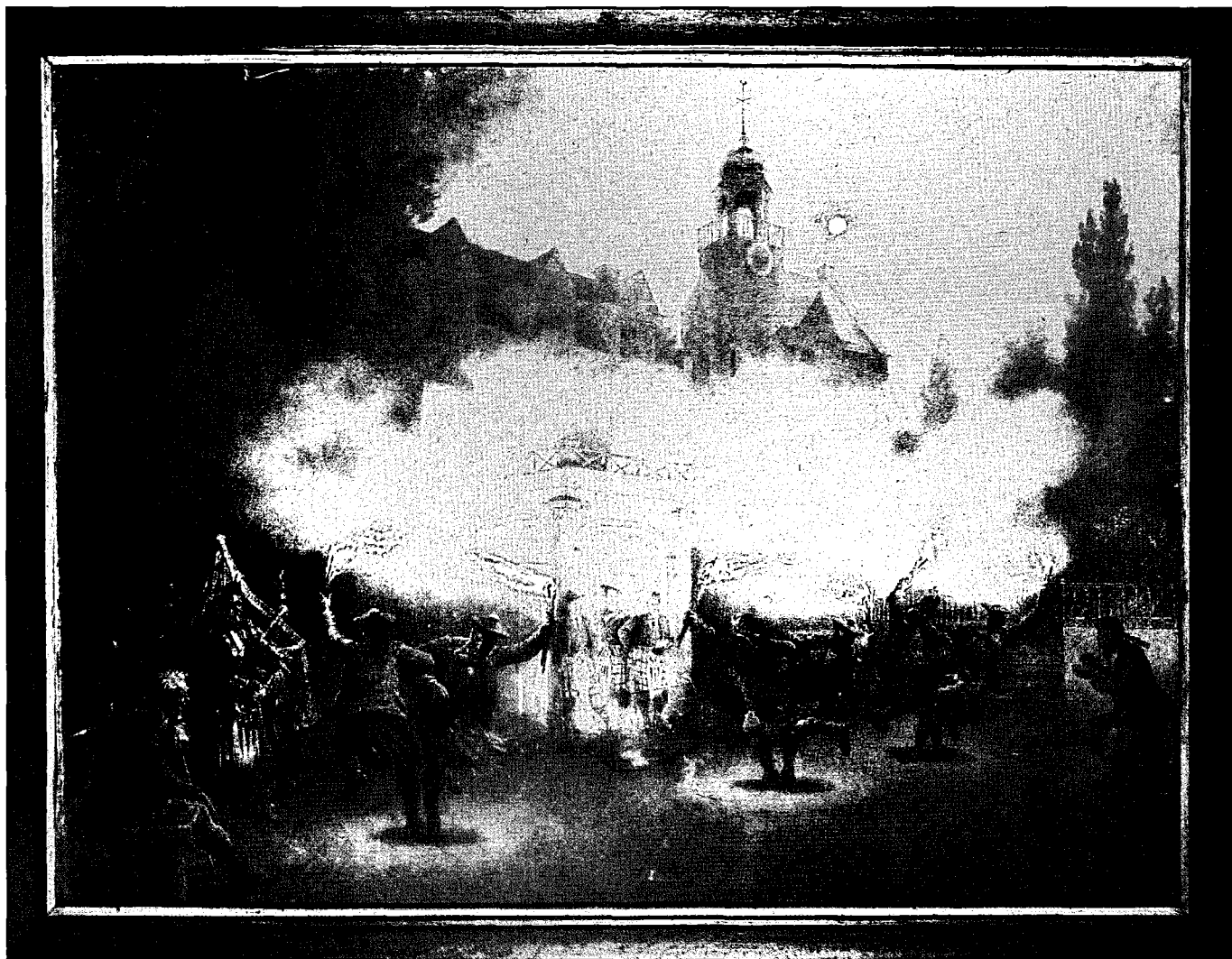
Зичи выступал против любого вида насилия: войн, разрушительных революций, террористических актов, расового, религиозного и этнического преследования и даже против смертной казни. Он проповедовал соблюдение прав человека, уважение личности, национальной самобытности и человеческого достоинства.

Осознание всего этого побудило меня, его правнука, вернуться после долгого изгнания домой, в освобожден-

денную в 1990 году Венгрию, чтобы можно было по справедливости оценить Зичи и представить его как европейского провозвестника передовой идеи нашего времени — идеи прав человека. Национальная художественная галерея в Будапеште согласилась передать музею в Зале для постоянного экспонирования картины *Триумф демона разрушения* и *Еврейские мученики*. Вместе с его полотном *Аутодафе*, также выставленным в музее, они являются ярким свидетельством истинного значения Зичи в утверждении идеи прав человека.

На протяжении всей своей жизни Зичи проявлял особое внимание к правам женщин и их положению в обществе. В его искусстве идея любви — как физической, так и духовной — освобождается от вековых предрассудков. Созданные им женские портреты и этюды обнаженных являются настоящим гимном во славу женственности. Один из его великолепных офортов, на котором изображена прекрасная обнаженная женщина, экспонируется в музее Залы. Рисунки Зичи, запечатлевшие любовный акт, — это утверждение полноты чувственной любви и признание самого мастера в привержен-

*Михай Зичи, Шотландский танец с факелами.*



© Archive of the Csicsery-Rónay family



Икона из Грузии, так называемая черная Богоматерь.

ности вечно человеческому началу. О его отношении к любви свидетельствуют следующие слова: «Я не считаю постыдным то, что приносит величайшую радость на земле и дарит жизнь... Скандальной может быть не тема, а то, как она преподносится. В искусстве одинаково трудно показать и девственную непорочность Мадонны, и физическую близость любовников».

Но в творчестве Зичи нередко встречается и тема материнства. Он часто изображает мать, защищающую свое дитя. В картине *Триумф демона разрушения* художник придал женщине с ребенком черты своей матери, которую горячо любил.

### Создание музея

У истоков создания музея стоял сам Михай Зичи. Перед тем как приехать в Залу в 1880 году, он попросил брата переделать в мастерскую оранжерею, находящуюся на территории их поместья. Он прислал сюда из Парижа свою художественную коллекцию и мебель. Находясь в Зале, Зичи написал картину *Современная сирена, или Нана*. Созданная под впечатлением романа Эмиля Золя, она, однако, далека от того, чтобы быть простой иллюстрацией к нему; в этом произведении проявляется такое же, как у Золя, отношение к социальному злу. Совершенная по композиции и отличающаяся богатством колористического решения картина превосходит большинство ранних работ Зичи.

После смерти художника в Венгрию были привезены из Санкт-Петербурга многие из его личных вещей. Еще одна часть собрания музея — главным образом репродукции и литографии — это коллекция, принадлежавшая моим родителям, подполковнику Иштвану Чичери-Ронаи и его жене Марии-Александре Зичи, внучке и наследнице художника. В 1927 году они основали частный музей Михая Зичи. В 1929 году на фасаде музея появился барельеф с портретом Зичи работы скульптора Ференца Сидло — дар административной территории (медье) Шомодь.

В 1944 году, когда район, где находился музей, стал местом военных действий между отступавшей немецкой и наступающей советской армиями, многое было похищено или разрушено поселившимися в доме беженцами. В то время я находился в Будапеште, но при первой же возможности, пережив длившуюся 51 день осаду столицы, поспешил в Залу. «Поспешить» для того времени означало потратить на 150 километров пути целых пять дней! Я добирался сюда на крыше вагона, затем прятался в русских составах, перевозивших технику, а то делал пешком круг километров в двадцать, чтобы избежать облавы и отправки в Сибирь. Добравшись наконец до административно-

го центра медье Шомодь, я увидел на железнодорожной станции группу офицеров Советской Армии, пребывавших в крайней растерянности. Известие о смерти Рузвельта поразило их как громом: они были убеждены, что война между Советским Союзом и США неизбежна.

На следующий день я прибыл в Залу, где узнал, что советский комендант соседнего городка Таба забрал большую часть имущества музея и перевез его на собственную квартиру. Приехав в Таб, я показал ему выданное мне письменное распоряжение за подписью маршала Ворошилова, возглавлявшего Контрольную комиссию союзников в Венгрии, согласно которому советские власти должны оказывать мне всяческую помощь. Через несколько дней почти все было возвращено.

Однако через несколько лет, уже в 1947 году, я был арестован коммунистами, пришедшими к власти в Венгрии с помощью Советского Союза, и отпущен лишь после восьмимесячного пребывания в тюрьме. И тогда я понял, что у меня нет иного выхода, кроме как эмигрировать. С тех пор задача сохранения коллекции музея целиком легла на плечи моей матери.

В 1949 году, после того как меня снова, на этот раз заочно, приговорили к тюремному заключению, музей подвергся нападению бандитов из «политической полиции» и партийных секретарей, в результате в то время можно было видеть, как в письма, написанные рукой Зичи, деревенские школьники заворачивали свои завтраки. Моя мать обратилась за помощью в Национальный центр музеев, и его представитель, художник Ласло Беньи, занялся спасением разграбленного музея; он вернул большую часть похищенного и восстановил экспозицию (в 1991 году за эту смелую и эффективную деятельность он был удостоен высокой государственной награды).

В 1977—1979 годах по постановлению Ассамблеи медье Шомодь здание музея было отремонтировано, а нахо-

дящиеся в нем памятники искусства — отреставрированы Музеем Риппл-Ронаи в Капошваре. В 1979 году Мемориальный музей Михая Зичи вновь открылся для публики. Моя мать, остававшаяся на посту его директора вплоть до самой своей смерти в 1986 году, заботилась прежде всего о том, чтобы обеспечить будущее музея, и добилась того, что его имущество было юридически оформлено как частная коллекция, принадлежащая семье художника, но управляемая государством в лице Музея Риппл-Ронаи. В 1992 году президент Венгрии Арпад Гёнци в торжественной обстановке, в присутствии представителей разных стран, в том числе Франции и России, открыл заново восстановленный музей. Он сказал: «Творчество Зичи — так же, как и его жизнь, — можно сравнить с огромной аркой... Оно вбирает в себя все искусство его эпохи, и оно совершенно уникально, его ни с чем нельзя сравнить. Какая это радость — видеть столь полную экспозицию на территории медье Шомодь... Она привлечет внимание всех, кто захочет увидеть океан в капле воды; в Зале они смогут увидеть весь мир».

Не стану перечислять экспонаты всех восьми залов музея, а остановлюсь лишь на наиболее примечательных из них (кроме уже упомянутых). Среди картин необходимо назвать превосходное полотно *Шотландский танец с факелами*. В зале, посвященном семье Зичи, выставлена очень красивая акварель, изображающая мать жены художника. Из рисунков экспонируются лишь очень немногие, но один из залов посвящен представленным в репродукциях знаменитым иллюстрациям Зичи к *Фаусту* Гёте, *Трагедии человека* Имре Мадача и *Балладам* Яноша Араня. Целый зал отведен под документы, связанные с жизнью Зичи и его современников, а также с историей музея.

Поскольку Зичи и сам был коллекционером, в музее хранятся собранные им образцы старинного оружия, индийская мебель эбенового дерева, костюм сибирского шамана и другие экзотические предметы, в том числе



Картина Михая Зичи Триумф демона разрушения, экспонируемая в Большом зале.

коллекция огромных трубок. Удивительное впечатление производит Грузинский зал, с его привезенным из одного грузинского дома расписным потолком, инкрустированными креслами и сундуками и очень редкой иконой — грузинской черной Богоматерью. Здесь же демонстрируются фотографии всех 34 иллюстраций Зичи к эпической поэме Шота Руставели *Витязь в тигровой шкуре*, присланные в

дар музею из Грузии. И все-таки самым замечательным экспонатом музея является занимающее центральное место в главном его зале огромное полотно *Триумф демона разрушения*.

Недавно в Зале был образован Фонд Михая Зичи, призванный развивать музей и сохранять наследие художника таким образом, чтобы оно оставалось достоянием всего мира. ■

# Возвращение легенды: Музей Фриды Кало

Долорес Ольмеда Патиньо  
(Dolores Olmedo Patio)

*Открытая заново в семидесятые годы художница Фрида Кало, являющаяся одной из важнейших фигур в искусстве XX века, с поразительной смелостью и силой воображения воплотила в своем творчестве особенности женской психологии. Она работала, несмотря на невыразимые страдания, причиняемые ей физическим увечьем. Дом, где родилась Фрида Кало, превращен в музей, посвященный художнице. О ее жизни, отданной искусству и политической борьбе, рассказывает директор музея.*

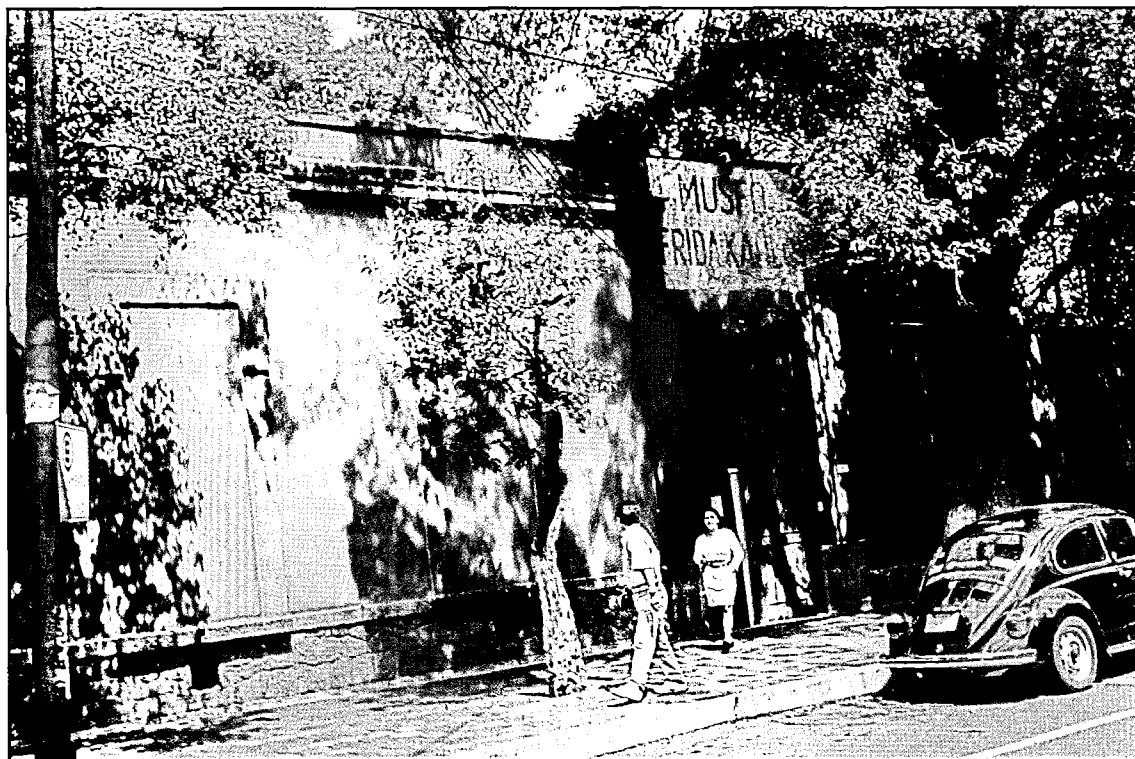
В августе 1955 года художник Диего Ривера создал в Мексиканском банке трастовый фонд, с тем чтобы после его смерти принадлежавшая ему собственность была передана мексиканскому народу. Он оставил фонду все свое движимое и недвижимое имущество, произведения искусства и другие предметы в целях создания двух музеев: Музея Диего Риверы (Анауакальи) и Музея Фриды Кало. Таким образом, завещание художника включало и дом его жены Фриды Кало в Койоакане. Ныне это музей, носящий ее имя. Он открылся 12 июля 1958 года. В доме площадью 2 тыс. м<sup>2</sup> разместилась ценная коллекция мексиканского народного искусства, включающая ex-voto, картины и рисунки неизвестных мастеров. Здесь же экспонируется подлинный дневник Фриды Кало с ее собственными иллюстрациями, а также планы и наброски Диего Риверы, связанные с созданием его настенных росписей, и часть его картин.

Еще задолго до смерти Фриды суп-

руги часто говорили о превращении ее дома в музей. За время своей совместной жизни они неоднократно его перестраивали, а в 1946 году пристроили новые помещения, при этом сам Ривера разработал проект новых помещений и осуществлял наблюдения за работами. Он стремился создать уединенное жилище, которое отвечало бы повседневным потребностям и вкусам супругов. Осматривая Музей Фриды Кало — вечный памятник большому художнику, — посетители начинают ценить в ней и уникального мастера, позволившего впервые в истории мексиканского искусства осуществить новую концепцию экспозиционного пространства.

Сделав столь щедрый дар, Диего Ривера увековечил память женщины — своей третьей жены, разделившей с ним 25 лет жизни, — выдающейся личности, необыкновенной и замечательной художницы, которой он так восхищался и которую так любил.

Фотография представлена автором



Музей Фриды Кало.



«Большое впечатление производит экспозиция построенной в 1946 году мастерской. Здесь представлены кисти, тюбики краски, палитра и мольберт...»

Но помимо всех своих важнейших произведений (дар, не имеющий себе равных), помимо коллекций и дома Фриды, Диего включил в завещание и собственное собрание памятников древних индейских культур, существовавших на территории Мексики, и Музей Диего Риверы (Анауакальи) в Сан-Пабло-Тепетлапа, где, по словам Фриды, «благодаря его творческому подходу, а также финансовой изобретательности, а точнее говоря, благодаря его замечательному таланту и тому, что он заработал своей живописью, он смог оставить своей стране, Мексике, самую чудесную сокровищницу прекрасного из когда-либо существовавших»<sup>1</sup>. В соответствии с желанием Риверы оба музея носят их имена.

Творчество Фриды было очень многогранным, хотя ей было суждено родиться, жить, работать и умереть в одном и том же доме. Поженившись, они с Диего проводили здесь большую часть их жизни. Фрида была для него одновременно другом и советчиком, женой и ребенком, светом, утешением и радостью в течение длительного периода жизни художника, приехавшего сюда из Гуанахуато. Память о Фриде неразрывно связана с памятью о Диего. Повсюду в доме — в каждом укромном уголке, в саду, на картинах, в каких-то деталях — сохраняются свидетельства, рассказывающие об их непростой семейной жизни.

Фрида Кало родилась 6 июля 1907 года в Федеральном округе Койоакан. Ее мать — мексиканка, отец — не-

мец, выходец из Австро-Венгрии. Фрида училась в педагогическом лицее и заканчивала Национальную подготовительную школу, собираясь стать врачом, но учеба была прервана из-за несчастного случая, резко изменившего ее жизнь и судьбу. Семнадцатого сентября 1925 года машина, в которой ехала Фрида, столкнулась с трамваем. Она получила множество тяжелейших травм: перелом позвоночника, ключицы, ребер и таза, одиннадцать переломов левой ноги, высохшей после перенесенного в детстве полиомиелита, и необратимый вывих левого плеча; кроме того, была раздроблена правая стопа.

#### Самоучка, получившая всемирное признание

Фрида стойко и мужественно преодолевала физические страдания, на которые ее обрек несчастный случай. Жизнь стала для нее постоянным ощущением страшной боли. Прикованная к постели из-за двойного перелома позвоночника, Фрида тем не менее освоила технику акварели (красками ее снабжал отец, известный фотограф Гильермо Кало). Будучи самоучкой, она овладела мастерством, не получив никакой специальной подготовки и не подражая никому из художников. Только благодаря врожденным способностям она смогла стать преподавателем в Школе живописи, гравюры и рисунка в Эсмеральде. У нее учились те, чьи имена фигурируют сейчас среди лучших и наиболее значительных мастеров; тогда это были представители молодого поколения мексиканских художников, которых называли *лос фридос*. Фрида постоянно внушала им, что они должны развиваться и утверждать себя как личности — и в творчестве, и в борьбе за свои социальные и политические идеалы. Большинство учеников Фриды Кало были членами компартии Мексики. Сама она, начиная с тринадцатилетнего возраста, была ее преданной и убежденной активисткой.

Огромный талант Фриды, проявившийся в первых же работах, постоянно развивался, выразившись в це-



лом ряде исключительных по своему характеру произведений. Фрида Кало — единственная художница, сумевшая передать средствами изобразительного искусства не только свои чувства, но и особенности женского восприятия. *Mi Nacimiento* (Мое рождение) — единственное из известных нам произведений живописи, где бы с таким реализмом изображался акт природы, давший картине название. Художница всегда была точна в передаче переживаний, эмоций, мыслей, волнений и даже внутреннего физического состояния человека.

Состоялись три персональные выставки Фриды Кало: в Мехико, Нью-Йорке и Париже. На последней выставке Лувр приобрел один из ее наиболее известных автопортретов. В Мексике она получила Национальную премию в области живописи. Ее произведения есть во многих частных коллекциях Мексики, Европы и США. Она была настоящей легендой, возможно, потому, что необыкновенно яркое творчество позволило ей менее чем за десятилетний период занять свое место на художественном рынке в качестве самой высокооплачиваемой художницы XX столетия. Кроме того, сама ее личность была настолько значительна, что она стала знаменосцем международного женского движения.

Фрида Кало умерла 13 июля 1954 года, когда Национальный институт изящных искусств готовился отметить ее творческую деятельность, организовав большую ретроспективную выставку, на которой предполагалось показать как можно больше ее произведений из музеев и частных коллекций не только Мексики, но и других стран американского континента.

Войдя в Музей Фриды Кало, сразу же погружаешься в наполняющую все здание атмосферу народного мексиканского искусства. Вас манит сад, где величественные старые деревья создают приятную прохладу, а в их тени скрывается пирамида, специально построенная Диего Риверой, чтобы разместить там часть его коллекции предметов доиспанского перио-



Фотография предоставлена автором

*Автопортрет Фриды Кало, написанный в 1932 году.*

да, — все это чем-то напоминает картины Анри Руссо.

Маршрут осмотра музея включает также мастерскую Фриды, где впоследствии работал и Ривера. В настоящее время в первом зале выставлены картины Фриды из собрания музея. Здесь прежде всего обращает на себя внимание жертвенный очаг, созданный по проекту Риверы, где в качестве декора использованы предметы доиспанского периода, относящиеся к культурам западной части Мексики, главным образом штатов Наярит, Халиско и Колима. Творчество Кало со всей очевидностью свидетельствует о том, какое большое влияние оказала на нее народная живопись, особенно *ex-voto* и ретабло. Удивительное впечатление производит ее дневник, выставленный в центре зала; это поэтическое и художественное произведение недавно было опубликовано и имеет большой успех.

Следующий зал — комната, где родилась Фрида. Здесь в двух витринах расположились различные археологические находки — бесценный дар Диего Риверы. В двух других витринах экспонируются костюмы из разных частей Мексики и золотые украшения, принадлежавшие Фриде. Рядом — четыре страницы ее дневника, представленные копиями, и один из двойных автопортретов *Las dos Fridas*, а также письма и поздравления, которыми обменивались Диего и Фрида, — рукописные свидетельства их любви и нежности друг к другу. В третьем зале разместились

Фотографии предоставлена автором



Любимая кухня Фриды Кало, уставленная кувшинами, кастрюлями и другой кухонной посудой.

небольшая, но очень интересная коллекция кубистических произведений и ряд портретов работы Диего, а также написанный им в 1956 году, спустя два года после смерти Фриды, и посвященный ей пейзаж *La Quebrada* (Ушелье). В четвертом зале находятся произведения художников Мексики и зарубежных мастеров — таких, как Хосе Мария Веласко, Хосе Клементе Ороско, Хоакин Клозель, Пауль Клее и Ив Танги. Витрины пятого зала заполнены женскими фигурками позднего доклассического периода — это так называемые “красавицы” из штата Тлатилко, — а также образцами культур, развивавшихся на западе Мексики.

Но больше всего атмосфера мексиканской народной жизни, которую так любила Фрида, ощущается на кухне. Здесь повсюду кувшины, кастрюли и другая посуда, и на всех них — имена любящих супругов. В своем прежнем виде сохранилась и столовая, обставленная, как это принято в мексиканских домах, кроме типовой мебели, предметами, созданными руками неизвестных мастеров. Внимание привлекают натюрморты и несколько композиций, изображающих Иуду, выполненных в необычной технике из картона. Их автор — народная художница Донья Кармен Кабальеро, мастерством которой так восхищался Диего Ривера.

За столовой находится также сохранившая свое первоначальное убранство гардеробная комната Диего Ри-

веры. Над кроватью — портрет Фриды работы Николаса Мэррея. Этой комнатой завершается осмотр старой части дома, принадлежавшей родителям Фриды.

В той части дома, которую построил Ривера, включая лестничную клетку, экспонируется великолепная, собранная Фридой коллекция ех-вото, до сих пор являющаяся одной из крупнейших и наиболее представительных коллекций этих предметов. Кроме них, здесь находятся произведения неизвестных художников XVIII—XIX веков.

Большое впечатление производит экспозиция построенной в 1946 году мастерской. Здесь представлены кисти, тюбики краски, палитра и мольберт, специально созданный для Фриды, — дар Нельсона Рокфеллера, а также инвалидное кресло — им она пользовалась последние два года своей жизни. Далее находятся еще две небольшие комнаты; в одной из них стоит кровать, к которой она была прикована многие годы. Эта комната выходит в сад, где выставлены предметы, относящиеся к доиспанской эпохе.

К услугам посетителей Музея Фриды Кало имеются кафетерий и книжный магазин, где можно побеседовать и обменяться впечатлениями об увиденном в музее. ■

#### Примечание

1. Catálogo del Museo Frida Kahlo, Mexico City, 1968.

# Корзина, полная цветов: Галерея Марианны Норт в Кью-Гардензе

Maume Py  
(Maïté Roux)

*Музей, где каждая деталь тщательно продумана и рассчитана самим художником, где картины составляют неразрывное целое с их окружением и где, как это ни поразительно, отсутствует что-либо, напоминающее о современной музеологии, — такова галерея Марианны Норт, расположенная во всемирно известном английском Королевском ботаническом саду. Галерея — не просто музей, она сама — музейный экспонат. Это уникальное творение художницы, воплотившей в ней свое представление о том, как следует показывать ее творения и сохранять их для последующих поколений. Автор — независимый журналист, проживающий недалеко от Парижа.*

Все началось, казалось бы, с незначительного эпизода, имевшего место 11 августа 1879 года на станции Шрусбери, когда одна пассажирка опоздала на поезд. Чтобы не тратить понапрасну время в ожидании следующего поезда, она решила написать письмо сэру Джозефу Хукеру, тогдашнему директору Королевского ботанического сада в Кью (Ричмонд). Конечно, письмо могло быть написано и при каких-либо других обстоятельствах, потому что то, о чем шла речь, уже давно не давало ей покоя и было связано с ее самым заветным желанием: найти помещение для своих картин. По ее мнению, идеальным местом для показа картин, которые она привозила из путешествий, был Кью-Гарденз. Этой удивительной и бесстрашной художницей, жившей в викторианскую эпоху и воспевавшей в своем творчестве мир растений, была Марианна Норт (1830—1890) — женщина, опередившая свое время, смелая нонконформистка, оказавшая влияние на совре-

менное ей общество. В письме сэру Джозефу Хукеру мисс Норт не только предлагала построить за свой счет галерею в Кью-Гардензе, но и высказывала соображения по поводу создания для посетителей определенных удобств и комфорта, заботясь о том, чтобы они могли получить «чашку чая или кофе с печеньем... по сходной цене»<sup>1</sup>.

Художница была готова оплатить все расходы по созданию галереи, составлявшие в то время около двух тысяч фунтов стерлингов. Сэр Джозеф Хукер одобрил ее предложение, за исключением... чая и бисквитов (в то время в Кью-Гардензе не полагалось продавать съестное, и ей пришлось отказаться от этой мысли, правда, с большой неохотой). Можно было приступить к строительству. Проектирование галереи поручили Джеймсу Фергюссону (1808—1886), талантливому историку архитектуры и другу Марианны Норт. Участок она выбрала сама. Ее идея заключалась в том,

© Reproduced with the authorization of the Royal Botanic Gardens, Kew



*Цветы и плоды мангостана и сингапурская обезьяна.*

чтобы построить галерею в отдалении от главного входа, где она не бросалась бы в глаза и где ее мог бы обнаружить лишь очень внимательный посетитель. Более того, ей хотелось, чтобы это был укромный уголок, тихая гавань, предназначенная для людей, прогуливавшихся по саду после посещения оранжерей. Только истинные любители природы и знатоки могли бы отыскать дорогу в укрытие, нашедшее приют в теплице. И сегодня эта драгоценная шкатулка, напоминающая греческий храм, в верандах которого есть нечто восточное, представляет собой спокойное, уединенное пристанище, затерявшееся среди других достопримечательностей Кью.

Этот необыкновенный сад, раскинувшийся на берегу Темзы в западном предместье Лондона, Ричмонде, графство Суррей, пользуется широкой известностью во всем мире. Когда-то здесь находилась резиденция короля Георга III (1760—1820) и его матери, принцессы Августы, основательницы Королевского ботанического сада, которому в 1759 году она подарила часть своих владений. Большинство построек Кью-Гарденза той эпохи, в том числе Пагода и Оранжерея, были созданы по проекту сэра Уильяма Чеймберза.

После смерти принцессы Августы ее сын расширил свои владения и прибавил к территории Кью-Гарденза Ричмондский сад, унаследованный им от его деда Георга II. Ботанический сад приобрел известность еще при сэре Джозефе Банксе, но первым официально назначенным директором стал его преемник, сэр Уильям Хукер, занявший этот пост в 1841 году. По его личной инициативе здесь появились Музей прикладной ботаники (1847, 1857), Библиотека и Гербариум (1852), а в 1876 году на территории сада открылась Лаборатория Джодрелла, которую возглавил его сын, сэр Джозеф Хукер. Королевская семья способствовала расширению Ботанического сада, особенно в XIX веке, когда она отказалась от большей части своих владений на его территории. Вот что пишет об этом Ла-

ура Понсонби, возглавлявшая отдел образования в Кью, интересная писательница и знаток биографии Марианны Норт:

Кью-Гарденз — известнейший ботанический сад не только в Англии, но и во всем мире... Он начал создаваться членами королевской семьи в XVIII веке; в 1840 году он был передан государству и сегодня представляет собой прекрасную коллекцию растений как в открытом грунте, так и в теплицах.

Сегодня в Ботаническом саду насчитывается около сорока тысяч различных видов растений, собранных здесь в научных и образовательных целях. Сад известен своей деятельностью по охране растений и семенного фонда, сохранению флоры в естественных условиях и, что особенно важно, — своими исследованиями, осуществляемыми на основе гербария, насчитывающего шесть миллионов образцов. Ботанический сад участвует также в образовательной работе, направленной на то, чтобы будущие поколения смогли научиться бережному отношению к миру растений и защите природной среды нашей планеты.

#### «Дверь, открытая в мир»

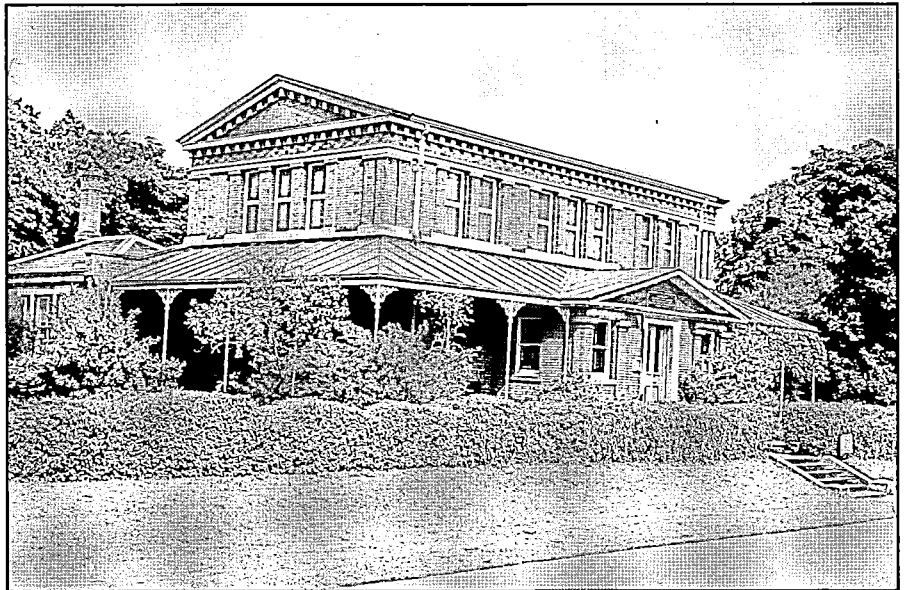
Однако тогда, в августе 1879 года, все это было так далеко от Марианны Норт, поглощенной мыслями о своей галерее! Вообще-то ее мечта основать собственный музей зародилась летом 1877 года, когда бразильская императорская чета оказала художнице высочайшую честь, нанеся ей частный визит. Император и императрица приходили посмотреть ее картины, которые она выставляла у себя в квартире на улице Виктории. Спустя два года, в 1879 году, состоялась ее выставка на улице Кондуит, где в течение двух месяцев широкой публике демонстрировались рисунки и наброски, сделанные в Индии. Эти столь важные для нее события и заставили художницу задуматься о постоянном «пантеоне» для своих картин. Мечта стала реальностью. Сэр Джозеф Хукер одобрил идею и помог

осуществить проект. На проектирование галереи ей понадобился год — время, прошедшее между ее возвращением из Австралии и отъездом в Южную Африку: до этого Африка оставалась единственным континентом, не получившим отражения в ее работах.

В ту пору ее «маленький музей» состоял всего из одного зала. Нижние части его стен, служившие фоном для картин, были обшиты деревом экзотических пород (всего 246 пород), образцы которых она привозила из своих многочисленных поездок в память о тех местах, где ей довелось побывать; они стали символическими вехами ее наполненной событиями жизни. Все — начиная с планировки галереи до ее оформления гирляндами и фризами растительного орнамента — несло на себе печать личности художницы. Ее присутствие воспринималось как приглашение к путешествию, как дверь, открытая в мир, к его природным богатствам.

Состоявшееся 7 июня 1882 года открытие галереи привлекло внимание не только художников и образованной публики, но также ученых и известных ботаников. Газета *Таймс* поместила похвальный отзыв, отметив, что в галерее «почти невозможным образом соединились достоинства страстного путешественника и тонкого художника». В *Гарднерз кроикл* говорилось об искусном и ярком исполнении картин — произведениях «истинного художника, которому удалось показать природу такой, какая она есть», но отмечалось, что в оформлении галереи вызывал сомнения несколько «тяжеловатый классический орнамент, проходящий под карнизом, и... мрачноватость... блестящих черных рам».

На момент открытия галереи в ней находилось всего 627 картин. В 1883 году, после возвращения Марианны Норт из Южной Африки, появился еще один зал. В 1885 году коллекция насчитывала уже 848 работ, из них шестнадцать больших полотен были позднее сняты. Вот что говорит Лау-



© Reproduced with the authorization of the Royal Botanic Gardens, Kew

ра Понсонби: «Это неудачные работы, они очень темные по цвету, возможно, живопись на холсте ей не слишком удавалась». Сегодня общее число представленных в галерее картин, написанных маслом, составляет внушительную цифру: 832 произведения, созданных за тринадцать лет путешествий по всему миру. В 1892 году некоторые из пожухших картин были заново покрыты лаком, залы отремонтированы. Большие ремонтные и восстановительные работы проведены здесь в связи со столетием со дня открытия Галереи Марианны Норт (обновление помещений, реставрация картин и т. п.).

#### Здесь остановилось время

Писатель и художник Уилфрид Блант (1901—1988) писал: «Галерея Марианны Норт — не столько музей, сколько музейный экспонат: это нечто столь же удивительное, необычное, «старинное» и ценное, как Мемориал Альберта или же погребальная часовня Уотсов в Комптоне, и ее никогда, *никогда* не следует трогать»<sup>2</sup>.

«Музей» и в самом деле никогда с момента своего основания не подвергался сколько-нибудь существенным

*Галерея Марианны Норт напоминает греческий храм, в верандах которого есть нечто восточное, — «спокойное, уединенное пристанище, затерявшееся среди других достопримечательностей Кью».*



*Цветы, растущие на горе Тэйбл-Маунтин, мыс Доброй Надежды.*

изменениям. Он вовсе не похож на современный музей, для которого характерно обилие аудиовизуальной техники. Здесь нет ничего в этом роде: ни фильмов, рассказывающих о жизни художника, ни видеокассет, ни звуковых или световых эффектов. Все просто и мило и совсем не отвечает критериям, считающимся сегодня обязательными для музеев. Здесь время замерло в почтительном молчании перед ушедшей эпохой.

Галерею действительно стоит посетить. Сначала человек чувствует себя ошеломленным: все кажется слишком хаотичным, словно в перегруженной изображением головоломке, в которой мало свободного пространства. И все же вот он, конечный результат, — и ты останавливаешься, затаив дыхание. Это вызывающий благоговение монументальный собор из растений — гимн в честь вселенной. Можно себе представить, как кропотливо, методом проб и ошибок, пройдя через многие сомнения и колебания, художница отбирала работы, чтобы затем соединить их в общую картину, которую Уилфрид Блант назвал «гигантским альбомом почтовых марок на ботаническую тему».

Весь этот головокружительный калей-

доскоп вовлекает посетителя в красочный мир экзотических пейзажей, растений, цветов, птиц и насекомых. Флора тех стран, где побывала Марианна Норт, показана здесь во всей полноте. Жизнь растений предстает на ее картинах торжествующей, выплескивающейся через край, захватывающей пространство. Это истинное пиршество для глаз, то обрушивающееся на вас буйством цвета, сильно и ярко, то поражающее точностью и правдивостью изображения. А порой дает о себе знать наивный стиль, с его почти научной скрупулезностью в деталях.

Вот что пишет об этом Лаура Понсонби:

Ее стиль живописи трудно анализировать. Строго говоря, она не является художником-флористом, ее нельзя назвать и художником цветов... Ко всему ею изображаемому она подходит с точки зрения ботаники... И в этом плане она настолько овладела возможностями живописи, что ботаники из Гербарииума — одного из научных учреждений в Кью, где проводится идентификация растений, — утверждают, что на ее картинах растения поддаются идентификации,

настолько верно она передает их характер.

Всего в своих произведениях Марианна Норт запечатлела тысячу видов растений. Она скрупулезно изучала, исследовала растения и проникала в тайны их жизни. Используя средства живописи, она создала широкую картину жизни растительного мира тех стран, где ей довелось побывать. Она путешествовала по свету, выполняя, как она считала, свое предназначение: «изображать растения в их родном окружении».

#### Любовь к природе

Эта женщина, которая вела столь необычную жизнь, начала путешествовать в 1871 году, когда ей было сорок лет. С 1871 по 1885 год она побывала

не менее чем в шестнадцати странах. Она посетила США и Канаду, Ямайку и Бразилию, затем Японию, Сингапур и Тенерифе. За ними последовали Саравак, Ява, Цейлон (ныне Шри-Ланка) и Индия, Австралия, Новая Зеландия, Южная Африка и Сейшельские острова. Свое последнее путешествие она совершила в Чили. Ее творчество помогало науке, раскрывая тайны многих растений, о которых раньше ботаники и растениеводы почти ничего не знали. Благодаря ее деятельности были открыты четыре растения, до того неизвестные науке. На основе ее рисунков было описано одно из них — растение, произрастающее на Борнео и названное в ее честь *Crinum northianum*.

Поворотным пунктом в жизни Марианны Норт стало ее путешествие ▶



*Старое лодочное укрытие среди зарослей на берегу реки, Саравак.*

на Ямайку, где она провела пять месяцев; именно здесь она начала создавать свои картины с изображением тропических растений, которые были предметом ее страстного увлечения. «Наконец-то я в Вест-Индии! Скоро Рождество!» — писала она. Это была необходимая и долгожданная остановка, давшая ей возможность совершенствовать свое искусство. Она работала без устали, дни напролет, не переставая восхищаться красотой идилической природы. Под открытым небом, не считаясь с непогодой и отсутствием элементарных удобств, художница продолжала упорно и терпеливо писать свои картины, изображая растения в родном для них окружении. Она любовалась природой и прилежно изучала ее. Возвращаясь домой, она каждый раз привозила новый цикл картин для своей галереи. После путешествия на Ямайку художница провела дома, в Англии, всего два месяца, после чего снова уехала, на этот раз в Бразилию, где пробыла почти целый год, создав за это время около ста картин, часть которых была включена в ее коллекцию.

В 1875 году Марианна Норт отправилась в Японию, а затем в Сингапур, Тенерифе и Калифорнию, на обратном пути побывала на Борнео и Яве, а после — на Цейлоне (1876). Через полгода она поехала в Индию, где прожила пятнадцать месяцев и создала более двухсот картин. Многие из них оказались в ее галерее в Кью-Гардензе, причем некоторые дополнили

гирлянды «священных растений». В июне 1883 года она вернулась из Африки, но к октябрю была уже на Сейшелах. В следующем году, в ноябре, Марианна Норт уехала в Чили, а по возвращении в 1885 году домой некоторое время занималась размещением новых работ в пристройке к галерее. Художница выполнила свою задачу. Все страны, где она побывала, теперь были представлены в памятном альбоме, имя которому — Галерея Марианны Норт.

Творчество Марианны Норт имело неоспоримую ценность для ботаники и научных исследований своего времени. Но не это было ее главной целью. Гораздо более важным делом она считала создание галереи, где люди могли бы удовлетворить стремление к знаниям и тягу ко всему новому и экзотическому, что в свою очередь принесло бы известность ее картинам. Галерея была ни на что на свете не похожим, уникальным местом, творением одной женщины, «корзиной, полной цветов», такой яркой, словно хотели бросить вызов самой Матери-природе. ■

#### Примечания

1. Laura Ponsonby, *Marianne North at Kew Gardens*, Webb & Bower, in association with the Royal Botanic Gardens, Kew, 1990.
2. Ibid.



# Вдохновение мастерской

Имке К. Валентьен  
(Imke K. Valentien)

*Превращенный в музей дом художника сам становится экспонатом, при этом, как считает Имке Валентьен, возникает целый комплекс вопросов, касающихся подлинности, нейтрального подхода и показа публике пространства, имеющего личный характер. Автор статьи работал в музеях Штутгарта, Дюссельдорфа и Парижа. В настоящее время он является независимым искусствоведам-консультантом музеев и галерей Дюссельдорфа. Автор главы The Museum as Image of the Artist в одном из трудов, готовящихся к изданию в Италии.*

«Так вот где жил и работал этот художник». Подобная мысль часто определяет характер осмотра посетителем дома, где мастер жил и творил, и, по правде говоря, именно она приводит человека в такой музей. Однако многие музеи, созданные в домах художников, подчас претерпевают такие изменения, что становятся совершенно другим пространством, приобретающим, следовательно, и новый смысл. Хотя подобное обновление обычно проводится с самыми лучшими намерениями и большой осторожностью, хранители этих музеев неизбежно навязывают посетителю свою интерпретацию места, диктуя ему, таким образом, определенное понимание данного пространства. Поскольку сама концепция превращения в музей жилища или мастерской предполагает, что, в какой-то степени сохраняя атмосферу дома, старые стены и меблировка помогают составить представление и о художнике, заранее предлагаемая посетителю интерпретация пространства является не чем иным, как искусной манипуляцией чужим восприятием. Ведь желание посетителя почувствовать «вдохновение мастерской» связано с убеждением, что сохраненная в ней подлинная обстановка, в которой творил художник, способна приблизить к пониманию его личности и творчества.

Проблема, вынесенная в название данной статьи, таким образом, и состоит в том, как следует представлять дом или мастерскую художника посетителю, приходящему сюда с познавательными целями, чтобы не переоценить и в то же время не умаить значения места, связанного с художником, для его творчества. Иными словами, какие специфические проблемы, имеющие отношение к экспозиции, предметам, пространству, идентификации, стоят перед такого типа музеями, как они влияют на складывающееся у посетителей представление о художнике и каким образом хранитель может помочь наиболее адекватному пониманию и восприятию музея, не навязывая при этом единственной его трактовки. Следует отметить, однако, что, по-

скольку такие музеи несут на себе определенный отпечаток личности художника (а это, несомненно, является их самой сильной стороной), беспристрастное и всеобъемлющее обсуждение данного вопроса невозможно. Поэтому мы коснемся лишь некоторых наиболее часто встречающихся или спорных моментов, чтобы выяснить, какой тип анализа приемлем, а какой — нет. Цель данной статьи состоит не в критике сложившейся практики, а в том, чтобы познакомиться с некоторыми общими для многих музеев, посвященных одному художнику, особенностями.

Превращенные в музей жилище или мастерская художника — столь же частое явление, как и подобные учреждения, увековечивающие память композитора или писателя. Однако, в отличие от музыки или литературы, специфической чертой визуальных искусств является неповторимость художественного произведения (уточним, что речь идет о материальных предметах, не предназначенных для многочисленных воспроизведений), что дает повод говорить об их бессмертии. Этот вопрос встает и в связи с современной экспозиционной практикой художественных музеев традиционного типа, где произведения выставлены в окружении, лишенном каких-либо указаний на эпоху или исторический период. К минимуму сведены даже такие знаки времени, как износ и загрязненность: предметы надежно защищаются от всякого воздействия внешней среды. В результате произведение искусства, экспонируемое в таком нейтральном пространстве, кажется неподвластным времени. Западная концепция бессмертия искусства возникла несколько веков назад, получив наибольшее развитие с приходом ньютоновской эры. Вместе с ростом в XIX—XX веках интереса к вопросам авторства понятие бессмертия произведения искусства все чаще стало переноситься и на его создателя, чем и можно объяснить такое внимание к жизни и творчеству художника.

Многие музеи, посвященные одному художнику, при выборе подхода ▶



*Интерьер виллы Атма в Кракове — дома композитора Кароля Шимановского.*

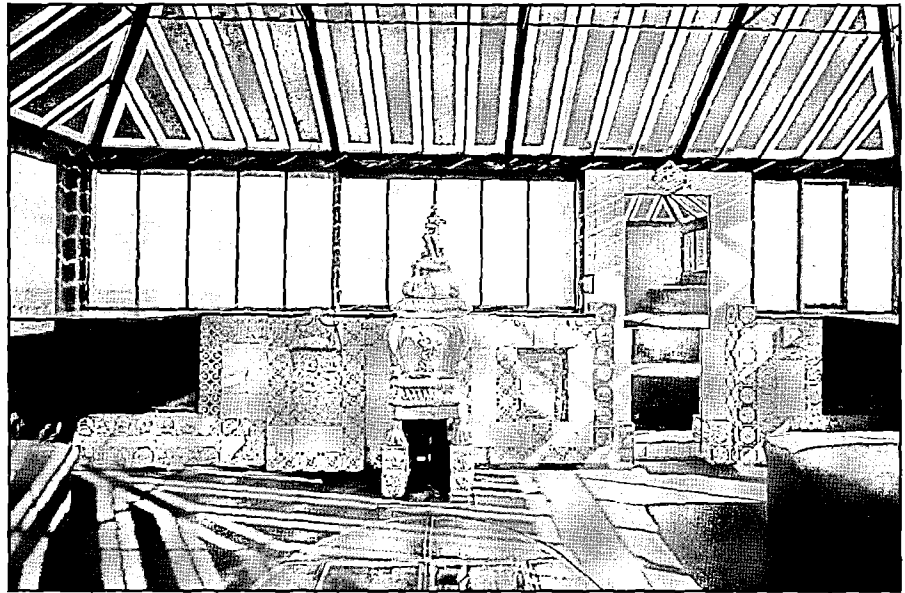
принимают во внимание тот факт, что стремление художника увековечить себя, открыв доступ в свой дом или мастерскую, совпадает с интересом, проявляемым к нему широкой публикой. Сохранившиеся в неизменном или почти неизменном виде интерьеры как бы помогают ощутить незримое присутствие в них художника.

К тому же, в силу широко распространенного представления о том, что художник — это гений, люди склонны наделять мистическим смыслом и место, связанное с его творчеством, с его загадочной аурой, в которой словно витает дух гения. Такое представление распространяется и поддерживается музеями художника — как самим

их существованием, так и характером экспозиций. Инструменты, модели, использовавшиеся художником во время работы над своими произведениями, выставлены таким образом, чтобы создать впечатление, будто он только что вышел. Рабочая блуза — характерный для художника домашний предмет, — оставленная где-нибудь в углу или небрежно брошенная на мольберт, становится символом вечного присутствия мастера, его неподвластности времени, его бессмертия.

#### Подлинность или нейтральность?

Говоря о музее художника, необходимо помнить, что главное в нем — это подлинность места, которое само по себе становится экспонатом. Именно в этом его отличие от обычного художественного музея или даже коллекции одного художника, если она размещена в специально построенном для нее помещении, и в его нейтральном пространстве и художник, и созданные им произведения воспринимаются как нечто вечно существующее<sup>1</sup>. Увидеть же произведения художника в том самом пространстве, где они создавались, среди его рабочих инструментов и моделей, — совсем иное: вы можете представить себе, как работал мастер — именно здесь и пользуясь именно данными инструментами. Однако это действительно может привести либо к лучшему пониманию творчества художника и его произведений, процесса работы над ними, а иногда даже и источника его вдохновения, либо к созданию некоего мистического ореола вокруг исключительной личности, к возникновению ощущения его превосходства и в результате — к безудержному преклонению перед художником и его творчеством. Поскольку такой подход расходится с современным представлением о значении личности художника и не может стать целью музея, музеи художника, сохраняющие жилые помещения, должны по крайней мере предложить публике какие-нибудь материалы, пусть даже небольшую брошюру, где разъяснились бы, например, принципы показа и комплек-



© Musées de la Ville de Paris

тования коллекции и приводились сведения об историческом и стилистическом контексте, в котором формировалась личность художника.

*Кабинет Виктора Гюго,  
Отвиль-Хаус, Гернси.*

Характер музея художника, равно как и музея поэта или писателя, в большей степени определяется личностью творца, чем его профессией, и это подтверждается тем фактом, что аура пространства вместе с находящимися в нем предметами более убедительна, чем предоставляемая посетителю информация. Поэтому музей, как памятное место, несет в себе определенное содержание, даже если в нем отсутствуют подлинные произведения. Но сохранение в нетронутом виде жилых помещений вместе с личными вещами художника — сложная проблема как в отношении самого места, так и предметов.

Во-первых, превращение памятного места из частного жилища в доступное для публики учреждение в определенном смысле противоречит концепции личного пространства. Показывать жилище точно в том виде, какой оно имело при жизни художника, и в то же время сделать его доступным для публики, обеспечивая при этом безопасность, сохранность и соблюдая противопожарные правила, — просто невозможно. Поэтому многие музеи решают эту проблему, сочетая помещения, сохраняющиеся в «нетронутом» виде, с современными экспозиционными зонами. Подобное решение означает, что музеем являются все помещения, но часть пространства предназначается для того, чтобы при желании посетители могли получить объяснения и информацию, что помогает устранить мистический ореол, присущий памятным местам.



Парковая скульптура, 1960 год, бронза. Музей и скульптурный парк Барбары Хепуорт, Сент-Ив.

Во-вторых, экспонируемые в таком музее предметы приобретают некую посредническую функцию. Вместе с окружающим их пространством они становятся частью истории, рассказывая о тех, кто когда-то здесь жил. Такой рассказ, однако, зачастую предполагает определенное культурное взаимопонимание и общность основных социальных ценностей. Предметы перестают быть просто предметами и становятся показателями вкуса, культурного уровня, склада ума и, в конечном счете, — присутствия художника. Наделение их ролью посредника граничит с фетишизацией, поскольку такое значение не было присуще им изначально, и свидетельствует о том, что предметы наполняются новым содержанием, выходящим за пределы обычной сферы их существования. Наконец, поскольку предметы живут дольше, чем их хозяин, они не только рассказывают о прошлом, но и становятся посредниками между прошлым и настоящим, связующим звеном между жизнью и смертью.

### Искусство и природа

Источником вдохновения многих художников, работают ли они в городе или в деревне, становится окружающая их среда. Поэтому некоторые музеи художника предусматривают участие сельского или городского пейзажа в процессе восприятия при посещении музея, включая его в экспозицию. Мастерская Сезанна в Эксан-Провансе, Франция, расположена у подножия горы Сен-Виктуар, изображенной на многих картинах Поля Сезанна. Для творчества Августа Макке большое значение имел городской пейзаж, и из его дома в Бонне, Германия (ныне в нем находится музей), открываются виды, встречающиеся в его произведениях. Другие подобные примеры — Дом Габриеле Мюнгер в Мурнау, Бавария, где она писала пейзажи, работая вместе с Василием Кандинским, или Музей Барбары Хепуорт в Сент-Ив (юго-западная Англия), природа которого была для скульптора мощным источником вдохновения.

Если окружающий пейзаж оказывает влияние на творчество художника или является для него источником вдохновения, а природа находит отражение в его важнейших произведениях, то параллели, которые мы начинаем проводить между искусством и природой, заставляют видеть в нем проявление божественного начала<sup>2</sup>. Отчасти это происходит потому, что в своих оценках искусства мы исходим из оценок, применяемых в отношении природы<sup>3</sup>, отчасти же потому, что преклонение перед художником как творцом делает такое сравнение возможным. Когда художник обращается к окружающей природе и отражает ее в своем творчестве, это обогащает историю и географию любого места. Однако при создании музея изменяется и статус его окружения. Пейзаж, рассматриваемый как катализатор творчества художника, теперь уже не просто часть природы, он вписывается в культурное пространство музея. Поэтому включение окружающей природы в экспозицию часто является неизбежным фактором, связанным с местоположением музея. При этом

он может использовать ее либо только для того, чтобы углубить понимание творчества художника, либо в более широком плане — для того, чтобы рассказать о других особенностях памятного места, относящихся к иным сферам культуры. Тогда связь творчества художника с его окружением становится частью истории данного места и может быть представлена в более широком контексте.

Существуют различные концепции музея художника: от статичного учреждения, где прошлое демонстрируется как некое *temenno tog*, до такого, где оно является средством, позволяющим понять, какое место художник и его произведения занимают в настоящем, какое влияние они оказывают на современную эпоху. И в том, и другом случае музей служит интересам, основанным на расхожих представлениях об искусстве и сохранении культуры. Существующие в этой области стереотипы (такие, как потребность в каком-либо музее и связанной с ним деятельности: организации доступа посетителей, экспозиции, систематизации памятников и т. д.) зависят от распространенных в обществе идеологических и политических взглядов, и музею приходится отвечать на его запросы, проявляя ту же энергию, с какой проводится отбор материала для экспозиции.

Поскольку само существование музея художника создает предпосылки для высокой оценки и увековечения его творчества, это учреждение обязано предоставить посетителю право выбора того или иного подхода. Хранители должны знать возможности показа превращенного в музей жилища художника и не ограничиваться одним-единственным вариантом его трактовки. Как не бывает двух похожих друг на друга музеев, так не существует и какого-то правила в выборе нужного подхода. Посетителю могут быть интересны разные решения, от чисто дидактической экспозиции, сопровождающейся экспликациями, где даются разъяснения, касающиеся исторического, географического и художественного контекста, до сохранения памятного места в

почти неизменном виде. Сказанное не означает, что возможно некое идеальное решение, состоящее в соединении этих двух подходов. Но не следует и оставлять посетителя одного в поисках разгадки сложной и запутанной картины, которую порой представляют собой подобные экспозиции. Музей обязан дать возможность выбора посетителю, приходящему в музей, чтобы почувствовать вдохновение мастерской. ■

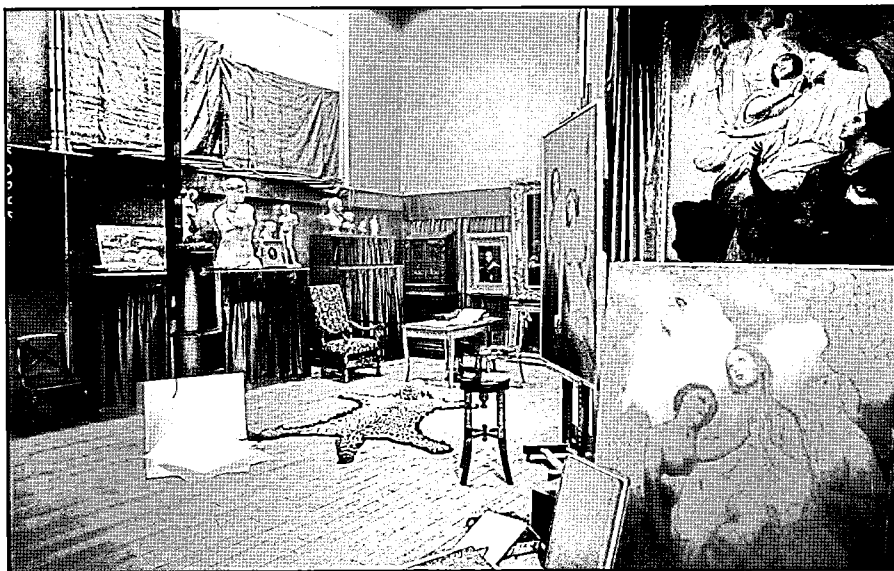
### Примечания

1. See Thomas McEilley's "Introduction" to Brian O'Doherty, *Inside the White Cube*, pp. 9–11, Santa Monica/San Francisco, Lapis Press, 1986.

2. Сравнение творчества художника с актом божественного творения — одна из главных тем в истории искусства. Она нашла отражение как в обиходном языке, так и в терминологии, принятой в художественной среде. — Ernst Kris and Otto Kurtz, *Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist*, pp. 4–5, 58–9, New Haven/London, Yale University Press, 1979.

3. Salim Kemal and Ivan Gaskell (eds.), *Landscape, Natural Beauty and the Arts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 4–5; see also Donald W. Crawford, "Comparing Natural and Artistic Beauty", *ibid.*, pp. 183–98, 194–5.

*Мастерская Ари Шеффера в Музее романтизма, Париж.*



# Виртуальные ткани: автоматизация коллекции текстиля в Метрополитен-музее

Сьюзи Менкес  
(*Suzu Menkes*)

*Созданный недавно современный центр изучения и консервации текстиля в Метрополитен-музее в Нью-Йорке позволяет по-новому взглянуть на его сокровища. Автор статьи — редактор отдела моды газеты Интернэшнл геральд трибьюн.*

Красный бархат переливается золотом вышивки. Вы протягиваете руку, чтобы погладить ткань, созданную в Индии во времена Могольской империи, — но ваши пальцы неожиданно ощущают гладкую поверхность экрана компьютера. Виртуальная реальность пришла на помощь исследователям текстиля. В сентябре 1995 года в Париже Филиппе де Монтебелло, директор нью-йоркского Метрополитен-музея подробно рассказал о компьютерном центре изучения и консервации текстиля, которому предстоит разработать обращенный в XXI век проект исследований в области текстиля.

В Центре текстиля Антонио Ратти, названном так в честь его главного спонсора — итальянской компании тканей, — впервые будет собрана воедино принадлежащая Метрополитен-музею замечательная коллекция, насчитывающая 36 тыс. образцов текстиля, среди которых не только древние археологические фрагменты, средневековые шпалеры, роскошный бархат эпохи Ренессанса, китайские халаты, изысканные французские кружева, но и скромные килты американских меннонитов.

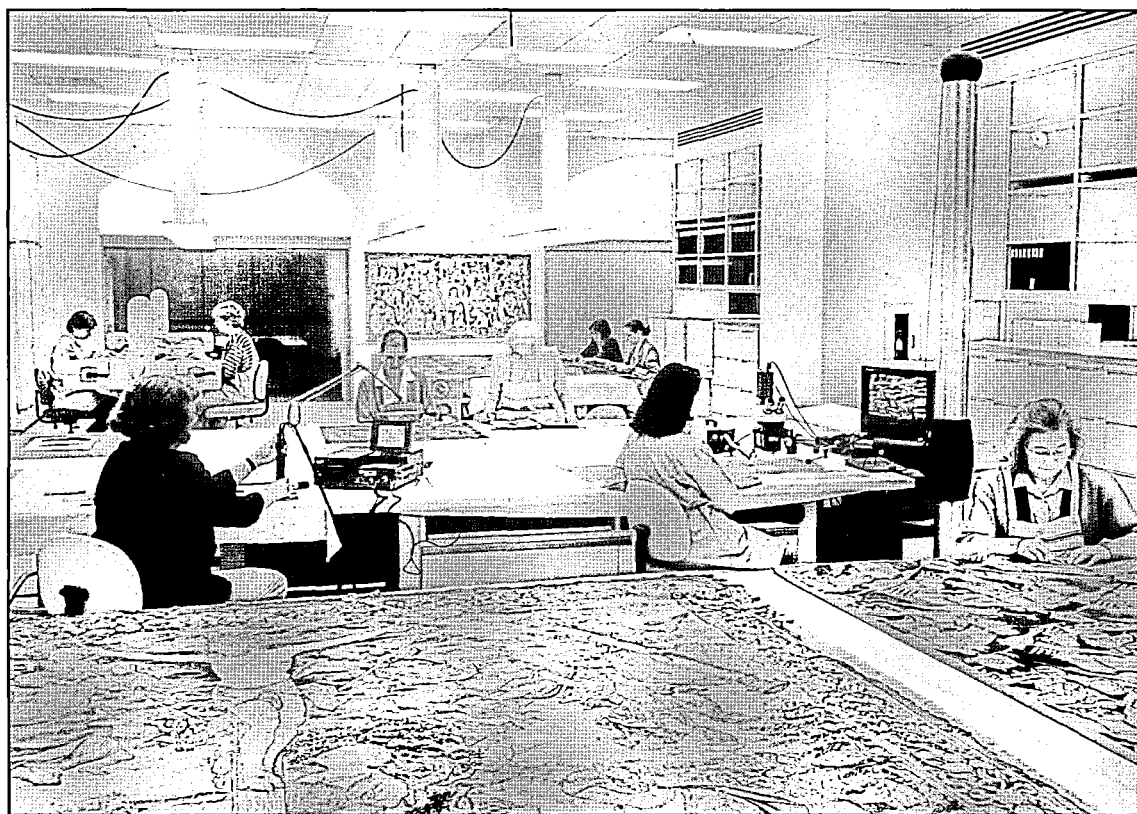
В результате пятилетней работы и благодаря предоставленной компанией Ратти субсидии в 5 млн долларов в декабре 1995 года был открыт центр текстиля, занимающий помещения площадью 2250 м<sup>2</sup>. Его открытие означает не только настоящий переворот в существующей системе изучения, консервации и хранения текстиля, но и то, что ученые всего мира получают возможность познакомиться с принадлежащей Метрополитен-музею коллекцией текстиля. В новом тысячелетии введенная в компьютер изобразительная и документальная информация может стать доступной заинтересованным в ней учреждениям любой страны.

«Это, — говорит Монтебелло, — первый подобный центр. Он станет самым крупным и передовым в техническом отношении центром текстиля в мире. Если раньше фрагменты тканей и предметы из них были раз-

бросаны по разным отделам музея, что создавало трудности в их изучении, то теперь они будут храниться в одном месте». Оборудованные по последнему слову техники зоны хранения и консервации сообщаются с зоной научных исследований, где находятся ультрасовременные лаборатории для сухой и мокрой чистки тканей (в ваннах с очищенной водой) и где работают пятнадцать консерваторов. Благодаря возможности проводить сложные анализы красителей, а также определять степень насыщенности и прочности окраски изучение тканей станет настоящей наукой.

Зоны хранения также оборудованы по последнему слову техники; четыре самостоятельные системы предназначены для того, чтобы исключить воздействие на ткани каких бы то ни было факторов, способных причинить им вред. Помещения оклеены бескислотной бумагой; открытые полки сделаны из алюминия; ткани хранятся в рамах в подвешенном состоянии, а ковры и шпалеры в скатанном виде помещены в цилиндрические контейнеры.

Центр, общая стоимость которого составила 10 млн долларов, расположен на первом этаже музея. На его проектирование ушло пять лет. Этот свой подарок восьмидесятилетний Антонио Ратти сделал по случаю 50-летнего юбилея его компании, находящейся в Италии (близ Комо) и являющейся крупнейшим производителем набивных шелковых и натуральных тканей с ежегодной суммой продаж в 300 млн долларов. «Когда я вижу свое имя на этой стене, я испытываю чувство гордости, которое предстоит испытать и моему отцу, когда он тоже увидит там свое имя», — сказала Донателла, дочь Ратти, присутствовавшая на проводившемся в Париже мероприятии по случаю создания центра. Она рассказала, что грант поступил от Фонда Антонио Ратти, учрежденного в 1985 году с целью создания каталога коллекции текстиля, собиравшейся ее отцом на протяжении тридцати лет, а также для поддержки исследований и научной работы в области консервации произведений искусства.



© Antonio Ratti Textile Center, Metropolitan Museum of Art

*Лаборатория консервации: специалисты по консервации за работой.*

Коллекция текстиля Метрополитен-музея — самая крупная в мире, наряду с коллекцией лондонского Музея Виктории и Альберта, хотя она отличается от последней своей концепцией, поскольку, как говорит Монтебелло, «находится в ведении специалистов по текстилю, а не по искусству».

Во всех отделах Метрополитен-музея — американского, египетского, исламского, средневекового или современного искусства — имеются образцы текстиля, которые наряду с другими входящими в собрание предметами рассматриваются как часть целой культуры. Многие из таких образцов останутся на своих местах, но будут каталогизированы, сфотографированы и введены в память компьютера. «Это очень здорово, потому что позволит рассматривать всю коллекцию как единое целое, несмотря на существование барьеров между отделами», — говорит Том Кэмпбелл, главный хранитель центра хранения и исследования.

Метрополитен-музей также делает возможным доступ к коллекции, большая часть которой, в соответ-

ствии с требованиями консервации, никогда не экспонировались и никогда не будут экспонироваться. Теперь восемь-десять специалистов (или проявляющих особый интерес посетителей) в любое время могут получить доступ к компьютерным данным. После того как они изучат соответствующую информацию и изобразительные материалы, им могут быть предоставлены для практического ознакомления несколько наиболее характерных образцов. Однако такой подход имеет как свои сильные, так и уязвимые стороны.

Кателл ле Бурхис, бывший хранитель отдела костюма в Метрополитен-музее, живущая теперь в Париже, относит к числу главных врагов текстиля свет, пыль, кислоты, а также любое его перемещение. Однако она уверена, что никакие самые совершенные компьютерные системы не в состоянии передать глубину и сияние красок, дать возможность оценить особенности и ощутить фактуру старинных тканей. «Но текстиль хрупок, как бумага, — возражает Монтебелло, — его пересохшие нити легко рвутся. Совсем несложно экспонировать, например, бронзовые статуэтки:

их можно выставить на кофейном столике. А как показывать ткани?»

Аналогичные аргументы приводятся, когда речь идет как о консервации, так и о показе старинной одежды. Старинные костюмы все реже и реже можно увидеть в экспозиции, они недоступны для посторонних, и музеи очень неохотно показывают их кому бы то ни было. «Необходимо учитывать обе проблемы: доступ к коллекциям, с одной стороны, и их сохранение — с другой, — говорит Кэмпбелл. — Это будет центр исследований и распространения информации. Благодаря ему текстиль предстанет совершенно в новом свете. Центр откроет людям возможность интерактивного участия в его деятельности, познакомит их с нашими лекциями, не подвергая ткани никакой опасности. Но, конечно, ничто не может заменить возможности непосредственного контакта с произведением искусства».

#### Примечание

Впервые статья была опубликована в газете *International Herald Tribune* от 26 сентября 1995 года. — *Прим. ред.*

# Государственная Третьяковская галерея вновь открывает свои двери: некоторые итоги реконструкции

Витольд Петюшенко

*В третьем номере журнала Museum за 1992 год была опубликована беседа с Генеральным директором Государственной Третьяковской галереи Юрием Королевым (1929—1992) и архитектором Геннадием Астафьевым, посвященная реконструкции этого национального музея России. Она состоялась в августе 1990 года. Тогда, когда шаг за шагом уже было осуществлено многое из намеченного общей стратегией реконструкции, казалось, что до ее завершения осталось немного времени. И никому не дано было знать, что в значительной мере по независящим от архитекторов-проектировщиков, строителей и, разумеется, коллектива галереи причинам на это потребуется еще несколько лет, а главному инициатору и «двигателю» реконструкции музея Юрию Королеву не суждено дожить до ее окончания. О результатах реконструкции галереи рассказывает Витольд Петюшенко, заслуженный работник культуры Российской Федерации. Он занимает должность ученого секретаря Государственной Третьяковской галереи. Автор многочисленных статей в различных энциклопедических изданиях, а также в альбомах и сборниках по вопросам русского и советского искусства.*

Для публики галерея открылась 7 апреля 1995 года. В средствах массовой информации появилось немало сообщений об открытии галереи 4 сентября 1994 года. Но это было не открытие, а своего рода торжественный акт передачи галереи от строителей музейным работникам в праздник Дня города, состоявшийся по просьбе правительства Москвы (накануне и в этот день состоялись первые массовые экскурсии). Ироничные, мягко выражаясь, комментарии в печати были оправданны — недавняя традиция отмечать праздники сдачей крупных объектов в современной России сохраняет силу. Вынужденные пойти на это — так как от городских властей зависит достаточно много в жизни галереи, — ее сотрудники тем не менее знали: над вводом здания в полномасштабную эксплуатацию и над экспозицией надо еще поработать, что и было сделано осенью 1994 — зимой 1995 года.

Теперь время подвести некоторые итоги. Что же из задуманного выполнено? Несомненно одно — избранная стратегия реконструкции себя оправдала. Построенный первым в 1982—1985 годах Депозитарий Третьяковской галереи позволил не только полностью сохранить собрание музея на протяжении почти всех 10 лет реконструкции главного здания, но и обеспечил условия для реставрации в первую очередь всего экспозиционного фонда. Здесь же и в тот же период удалось без повреждений (коллеги-музейщики знают, как это трудно!) сохранить уникальную коллекцию музейных рам XVIII—начала XX века. Десятилетний опыт эксплуатации Депозитария и многочисленные отзывы зарубежных коллег подтверждают, что он является одним из наиболее удачных решений этих весьма специфических по назначению и типу зданий.

Возведенный затем в 1986—1988 годах так называемый Инженерный корпус с его тепловым, энергетическим, климатическим и прочим инженерным оборудованием стал технической базой для реконструкции всей галереи. Многофункциональное по

характеру, это здание коренным образом улучшило условия для проведения многих видов научно-исследовательской и научно-популяризаторской работы галереи, которую прежде крайне затрудняло и ограничивало отсутствие конференц-зала и лекционного зала, помещений для Детской студии. Число значительных научных конференций и симпозиумов, в том числе международных, проведенных в конференц-зале Инженерного корпуса в последние годы, измеряется уже десятками; в лекционном зале читается 40 циклов лекций; большой популярностью пользуется хорошо оборудованная Детская студия, где, в частности, ведется экспериментальная работа по эстетическому воспитанию с детьми младшего возраста. В сравнительно небольших (если исходить из масштаба и задач галереи) выставочных залах Инженерного корпуса с успехом прошли различные выставки, главной из которых следует считать *Шедевры Третьяковской галереи*, на протяжении ряда лет в какой-то степени заменявшую «большую» постоянную экспозицию. Важно отметить, что многолетнее функционирование Депозитария, а затем и Инженерного корпуса позволило накопить необходимый опыт работникам инженерно-эксплуатационных служб (особенно это касается систем климата и охранно-пожарной сигнализации), подготовив их к проведению несравненно более сложных работ в основном экспозиционном здании.

Следующим был введен в эксплуатацию административный корпус (1993): перестройка и надстройка второго этажа этого здания, примыкающего к галерее и переданного ей в конце 1928 года, позволили предоставить значительно более комфортные, чем прежде, рабочие комнаты научным, научно-вспомогательным отделам и службам галереи. Ранее из тесных и неудобных помещений в отдельные здания, расположенные в соседнем с галереей переулке, были переведены Отдел рукописей и Научная библиотека галереи. Каждое из этих зданий, являющихся памятниками архитектуры XVIII—первой трети XIX века, за-



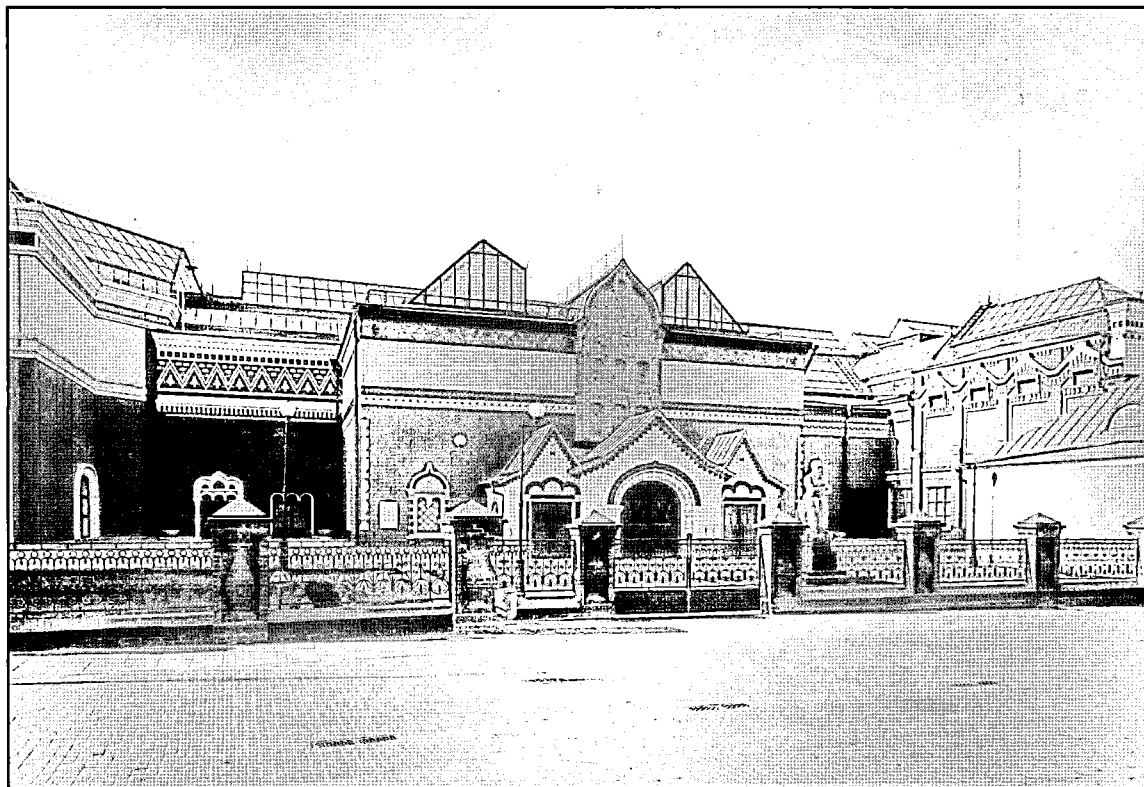


Фото: Государственная Третьяковская галерея

служивает отдельного разговора. К сожалению, как показали прошедшие годы, качество их реставрации не отвечает необходимым требованиям, поэтому уже в конце 1997—начале 1998 года Отдел рукописей был переведен в реставрированное здание первой трети XIX века по Лаврушинскому переулку, ранее предназначавшееся для фондов и временных выставок Отдела графики XVIII — начала XX века.

И наконец, о главном, то есть о старом, историческом здании Третьяковской галереи. Не повторяя в подробностях Ю.К. Королева и архитектора Г.В. Астафьева, коротко можно сказать следующее: в 1985—1994 годах осуществлены его реставрация, реконструкция и полное инженерно-техническое переоборудование, которые в первую очередь обеспечивают необходимые условия для сохранности и улучшения экспонирования произведений. Это достигается прежде всего путем использования автоматизированных систем поддержания заданных климатических параметров и уровня освещенности, сочетающего естественный свет, поступающий через остекленные крыши-фонари (есть и управляемые автоматикой светозащитные жалюзи), и искусственный. Кроме того, по существу заново созданы отвечающие современным требо-

ваниям по оснащению и отделке подземный вестибюль с гардеробом, кафе-рестораном (в последнем эффективно использованы старинные сводчатые подвальные помещения), книжными киосками и служебными помещениями различного назначения.

Естественно, главное здание, как и весь комплекс, оборудовано сложной «многослойной» системой охранно-пожарной сигнализации на основе новейшей электроники.

#### Творческая интерпретация прошлого

Теперь, когда реконструкция завершена, важно еще раз подчеркнуть, что она проведена с максимально бережным отношением к основным частям старого здания, являющимся своеобразными памятниками истории и культуры. Сохранена исторически сложившаяся анфиладная планировка экспозиционных залов, а застройка внутренних дворов, находившихся в центральной части здания, дала так нужный прирост экспозиционных площадей. При столь значительной, охватывающей все здание в целом реконструкции, естественно, неизбежными были изменения конфигурации некоторых залов, числа и размеров дверных проемов, что в ряде случаев оказало за-

Центральная часть ансамбля зданий Государственной Третьяковской галереи. Главный фасад.

метное влияние на экспозицию, сразу отмечая возможность традиционных решений. В интерьерах проработана расколеровка стен, в отделке дверных порталов и самих дверей использованы ценные породы дерева, строгие карнизы для повески картин заменили архаичные штанги. И наконец, архитекторам — авторам проекта реконструкции удалось добиться масштабного и стилистического (избежав стилизации!) единства всего комплекса старых и новых построек, тактично вписавшегося в историческую среду старого городского района. Та его часть, которая находится вокруг Третьяковской галереи, уже сейчас получила новый облик. Архитектурной доминантой является воссозданная колокольня примыкающей к галерее церкви Святого Николая в Толмачах (XVII—первая треть XIX века). Проведена реставрация церкви в целом, после которой она стала в основном такой, какой была при своем постоянном прихожанине — основателе галереи П.М. Третьякове. Об этом храме стоит сказать особо, как об удачном решении сложного вопроса взаимоотношений музеев и церкви в современной России. Он получил от Московской патриархии статус домовою церкви Третьяковской галереи. На

практике это означает следующее. В храме для церковной общины галереи и других верующих проводятся установленные богослужения. Но составив единое целое со всем музейным комплексом, он получил тот же температурно-влажностный режим, охранно-пожарную сигнализацию и защиту, что и основные его элементы. Это позволило поместить в храме ценные иконы из собрания галереи, сделав их и вне службы доступными для всех посетителей галереи. Для обеспечения их лучшей сохранности в церкви, имеющей статус храма-музея, возможно — при необходимости — введение ограничений на число одновременно находящихся в нем людей, на количество свечей и т.д.

В самом Лаврушинском переулке снесены ветхие, малоценные строения, он стал пешеходной зоной, что, в частности, подчеркивается отсутствием тротуаров и цветным мощением. К открытию галереи от Лаврушинского переуллка был сооружен пешеходный мост через Обводной канал, ведущий к скверу, где установлен памятник великому русскому художнику И.Е. Репину. Это позволяет теперь вывести туристический автотранспорт за пределы музейной территории и устроить стоянку у сквера на Болотной площади.

Как же отразилась реконструкция галереи на экспозиции? Здесь прежде всего надо иметь в виду принятую концепцию развития Третьяковской галереи. Она рассматривает ее как единый музейный организм, единую экспозицию на двух основных экспозиционных территориях — в здании в Лаврушинском переулке (экспозиция искусства от XI до начала XX века) и в здании на Крымском валу (искусство XX века). Такой подход дает возможность представить в одном музее в лучших произведениях всю историю отечественного русского искусства от древнейшего периода до современного. Кроме того, перенос экспозиций советского и современного периода в другое здание, в условиях относительно небольшого прироста экспозиционных площадей после реконструкции,

Инженерный корпус.

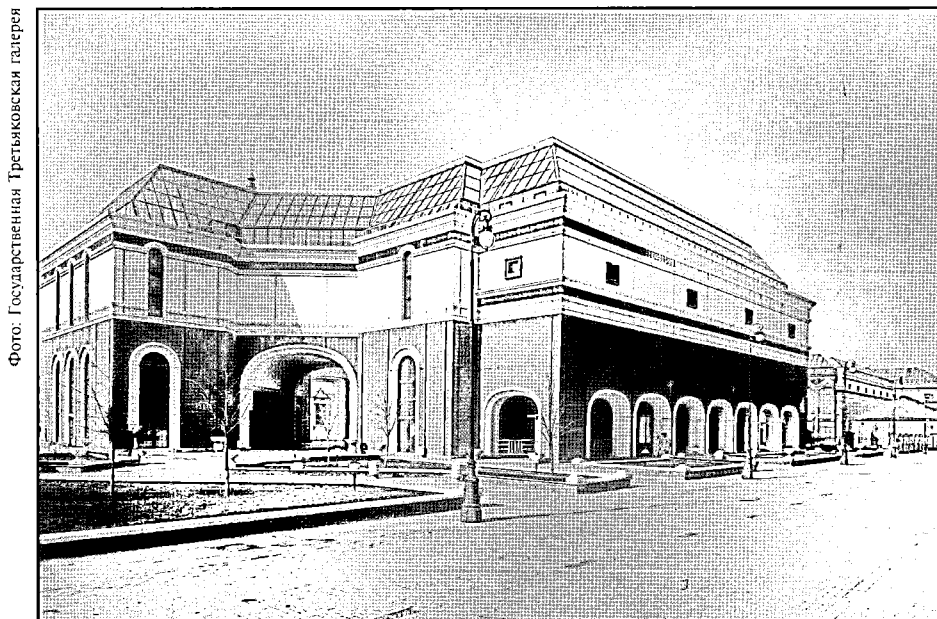


Фото: Государственная Третьяковская галерея

позволил более широко показать собрание классического периода. Этого, к сожалению, не знают, не поняли или не захотели понять некоторые авторы первых откликов на открытие галереи после реконструкции, появившихся в европейской печати, которым показалось, что некоторые «неугодные» художники «сосланы» в здание на Крымском валу.

Новая постоянная музейная экспозиция является наиболее объективной (в соответствии с реальной историей развития русского искусства) и полной за все годы существования галереи. Экспозиция, как и ранее, сохраняет историко-хронологический и монографический принцип расположения материала. Однако, как и в старой галерее, наблюдается отступление от этого принципа в отношении древнерусского искусства: экспозиция начинается на втором этаже с искусства рубежа XVII—XVIII веков и завершается искусством конца XIX—начала XX века и древнерусского периода. Ответ на логичный вопрос, почему экспозиция не начинается с древнерусского искусства, весьма прост. В галерее есть несколько картин, которые в силу своих больших размеров не могут быть экспонированы на первом этаже с его относительно невысокими потолками. Создавать для них в ходе реконструкции большие залы на первом этаже значило бы отказаться от принципа сохранения исторического здания. В первую очередь это касается грандиозной картины А.А. Иванова *Явление Христа народу* (1837—1857; 540 × 750) и панно М.А. Врубеля *Принцесса Грёза* (1896; 750 × 1400). По этой же причине вновь сооруженный огромный зал для панно *Принцесса Грёза* (которое ранее не могло быть экспонировано в первую очередь ввиду отсутствия в галерее зала, способного вместить картину таких размеров) и других произведений Врубеля оказался в «кармане» среди экспозиции искусства второй половины XIX века. Если же говорить об экспозиции в целом, то в ней сочетается стремление, с одной стороны, сохранить «узнаваемость» старого музея, а с другой — совсем иначе представить не-

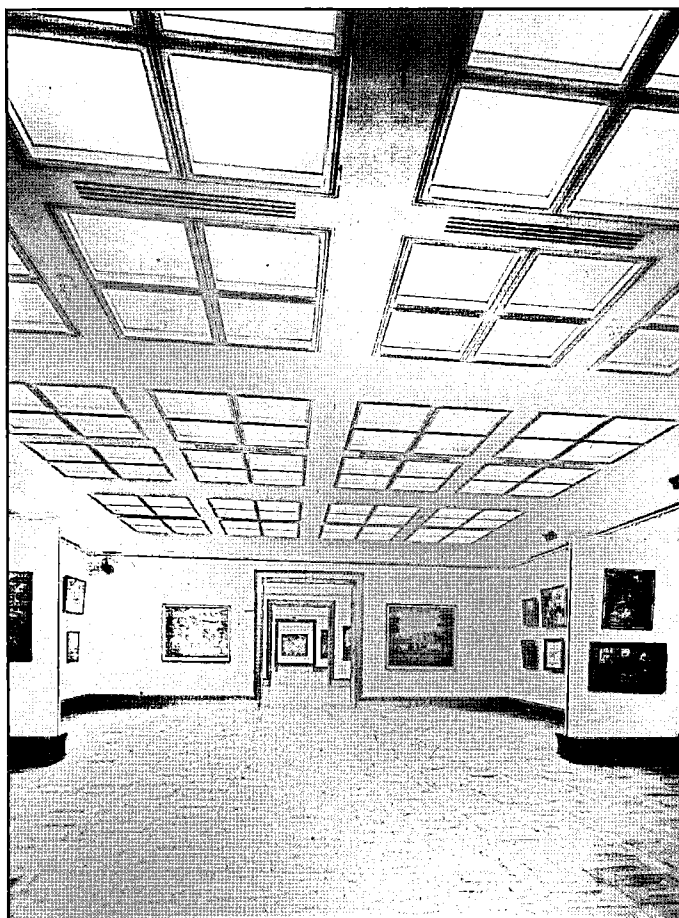


Фото: Государственная Третьяковская галерея

которые ее разделы. Узнаваемость наиболее характерна для залов XVIII—второй половины XIX века, хотя и здесь немало изменений: новый большой зал А.А. Иванова (старый, обветшавший разобран), эффектно раскрытый на перспективу с удачным освещением главного полотна *Явление Христа народу*, и отдельным залом для многочисленных этюдов к картине; отдельные монографические залы произведений К.П. Брюллова, В.Г. Перова и других мастеров. В экспозицию этих разделов введено немало ранее не экспонировавшихся картин, обогащающих общую палитру художественных процессов, происходивших в русском искусстве этого периода. Последнее в наибольшей степени относится и к разделу искусства конца XIX—начала XX века, представленного широко и разнообразно, с отсутствовавшей ранее полнотой. Здесь прежде всего надо сказать об уже упоминавшемся зале М.А. Врубеля: работа над экспозицией зала еще не завершена, но и в нынешнем

*Анфилада залов экспозиции живописи конца XIX—начала XX века.*

виде он производит сильное впечатление, показывая разные грани творчества художника — станковую и монументально-декоративную живопись. Произведения других крупнейших мастеров этого времени (В.Э. Борисова-Мусатова, В.А. Серова, К.А. Коровина) даны в монографических залах или сгруппированы по крупнейшим художественным объединениям и стилистическим направлениям первых десятилетий XX века — от *Мира искусства* и *Союза русских художников* до авангарда.

#### Расширение экспозиций

Полностью изменилась экспозиция древнерусского искусства — вместо прежних двух теперь она занимает семь залов. Это позволило более чем вдвое увеличить число представленных произведений и перейти к однорядной повеске, использовать дизайнерские решения, удобные в хранительном и эффектные в экспозиционном плане. Целый зал теперь посвящен искусству XVII века, введены также произведения, сохраняющие иконописную традицию в XVIII веке. Более подробно, чем ранее, представлена иконопись различных художественных центров, например Твери, Византийского и Балканского круга. Хорошим дополнением к экспозиции этого раздела скоро станут соседние залы, где будет впервые показана небольшая, но интересная по составу, принадлежащая галерее коллекция прикладного искусства из драгоценных металлов — оклады икон и книг, богослужебные сосуды и т.п. Скульптура теперь экспонируется как традиционно, вместе с живописью, так и в отдельных залах скульптуры. В отдельные залы выведена экспозиция работ ряда крупных мастеров, чье творчество представлено в собрании галереи достаточно полными монографическими коллекциями, — Ф.И. Шубина, С.Т. Коненкова и других. Существующей сейчас экспозицией скульптурных залов галерея полностью не удовлетворена и не считает ее

окончательной — экспозиционерам предстоит еще немалая работа. Новой чертой галереи является наличие залов графики XVIII—начала XX века. Ранее старая графика экспонировалась эпизодически, на выставках. Теперь в шести графических залах только с искусственным освещением, созданных на первом этаже за счет застройки дворов, каждые четыре месяца проводятся сменные экспозиции и выставки, разнообразно представляющие богатейшее графическое собрание галереи.

Решены ли все проблемы галереи с завершением реконструкции главного здания? Отнюдь нет. Проблем много: нужны экспозиционные и выставочные залы, отвечающие качеству и масштабу выставок, ежегодно устраиваемых галереей, помещения для работы с детьми и производственно-технического назначения и т.д. Пятого апреля 1995 года, в день официального открытия музея, рядом с галереей со стороны набережной Обводного канала была заложена ее вторая очередь. Предстоит уточнить, каким функциям этого здания следует отдать предпочтение. Независимо от его назначения, строительство второй очереди галереи будет иметь важное градостроительное значение — музейный комплекс выйдет на набережную Обводного канала и раскроется на город. В ближайшее время должен быть введен в эксплуатацию расположенный рядом с галереей открытый запасник древнерусского искусства, находящийся в памятнике архитектуры, доме конца XVII—XVIII века. Это позволит шире показывать собрание галереи. Ей передано в данном районе несколько зданий, часть которых также относится к памятникам истории и архитектуры, — их предстоит освоить для нужд галереи. Вокруг комплекса Третьяковской галереи, по существу, формируется культурно-исторический центр. Предложений по его развитию немало. Каким он будет — покажет время. ■

# Совет шотландских музеев: образец поддержки музеев

Тимоти Амброс  
(Timothy Ambrose)

*Деятельность Совета шотландских музеев часто приводится как пример беззаветного служения музейному сообществу. Тимоти Амброс, руководитель совета в период с 1986 по 1994 год, оглядываясь назад, рассказывает о десяти годах его динамичного развития и работы. В настоящее время он является старшим научным сотрудником, занимающимся изучением европейских музеев, кафедры политики в области искусства и управления учреждениями культуры Университета Сити (Лондон) и председателем британского комитета ИКОМ. Автор многочисленных публикаций по проблемам управления музеями.*

Четыреста шотландских музеев ежегодно посещает около 10 млн человек. Основным каналом, через который осуществляется их поддержка центральным правительством, является Совет шотландских музеев. Это — одна из десяти подобных организаций, действующих в Великобритании, где в Шотландии, Уэльсе и Северной Ирландии существует три национальных совета, а в Англии — семь региональных. Совет шотландских музеев, созданный в 1964 году, представляет собой независимое благотворительное общество, деятельность которого ограничена взятыми им на себя обязательствами. Его задача состоит в том, чтобы улучшить обеспечение музеев и галерей Шотландии путем представления их интересов и содействия им, а также оказания членам совета широкого объема услуг, включая финансовую помощь. Совет состоит из более чем 200 организаций-членов, которые управляют значительным большинством шотландских музеев, в том числе местных властей, фондов музеев, посвященных различным видам вооруженных сил, университетов, независимых музеев, имеющих статус благотворительных учреждений, и исторических зданий.

Совет финансируется главным образом министром по делам Шотландии, причем значительная часть его работы осуществляется на пожертвования деловых кругов и фондов, предоставляющих гранты, а также на доходы от членских взносов и на поступления от платы за обучение, проведение консервационных работ и консультационные услуги. Годовой бюджет совета составляет 1,1 млн фунтов стерлингов, 65—70 процентов которого покрывается за счет взносов центрального правительства. Члены совета определяют его политику и избирают председателя и совет директоров, которые должны осуществлять повседневный контроль за его работой. Двадцать пять человек постоянного персонала размещаются в Эдинбурге.

Начиная с 1984 года совет значительно расширил свои обязанности и

сферу деятельности, в которой нашли отражение изменения, произошедшие в экономике, политике, профессиональной занятости и культурной жизни Шотландии. Совет получил международное признание, став образцом для других организаций, оказывающих поддержку музеям; все чаще зарубежные коллеги обращаются к его представителям за информацией и советом. Далее мы расскажем об основных сферах деятельности Совета шотландских музеев.

## Планирование и консервация

С 1982 года на местные власти Шотландии законом возложена обязанность заниматься обеспечением учреждений культуры, включая музеи, и культурной деятельности. На тот момент менее 40 процентов органов местного самоуправления имели в своем составе музейные службы, укомплектованные работниками соответствующих профессий. Совет путем принятия смешанных мер по популяризации поставленных перед ними задач, составлению рекомендаций и выделению субсидий вмешался в дело и за десятилетний период сумел оказать содействие в создании новых служб и выполнении около 20 проектов по планированию развития, а также в проведении оценочных исследований для 56 окружных и островных советов. Сегодня более 90 процентов местных органов власти могут похвастаться наличием в их составе профессионально укомплектованных музейных служб.

Политика совета по оказанию адресной помощи местным властям способствовала увеличению их вклада в музеи. Профессиональные услуги, предоставляемые советом, позволили усовершенствовать работу по сохранению коллекций и повысить политическое понимание значимости музеев. Совет поощряет музеи к составлению планов перспективного развития путем организации консультативных совещаний, проведения оценочных исследований и субсидирования услуг консультантов, обеспечения подготовки и выпуска публикаций; он

отвечает за оценку проектов планирования в качестве предварительного условия удовлетворения заявок на получение субсидий.

Консервация также входит в число основных забот совета. В 1985 году, при поддержке Программы грантов Гетти Фонда Дж. Поля Гетти, он предпринял двухгодичное исследование по изучению консервационных потребностей шотландских музеев. Результаты этого исследования, опубликованные в 1989 году под названием *Консервационное обследование музейных коллекций в Шотландии*, легли в основу разработки национальной программы в области консервации и способствовали началу осуществления в 1991 году программы совета «Инициатива в области консервации: будущее — в интересах прошлого Шотландии». Партнерское сотрудничество между государственным и частным секторами преследует цель содействовать защите наследия Шотландии путем предоставления субсидий музеям и обеспечения доступа к информации, организации консультирования и подготовки в целях осуществления проектов в области профилактической консервации и проведения работ по коррективной консервации. Деловыми кругами и благотворительными организациями была собрана сумма в 525 тыс. фунтов стерлингов для обеспечения дополнительного финансирования в поддержку собственных программ совета по выделению грантов.

Второе исследование, *Оценка консервационных потребностей музейных коллекций в Шотландии* (1993), было посвящено оценке результатов обследования 141 памятника, включенного в первое исследование, и определению произошедших сдвигов к лучшему и выявлению областей, по-прежнему требующих самого пристального внимания. Содержащиеся в нем рекомендации служат основой для деятельности консервационной службы совета, которая осуществляет консультирование, организует подготовку и составляет отчеты по результатам консервационных обследований, а также предоставляет дополнительные

услуги по консервации текстиля, бумаги и древностей. Поскольку большинство музеев не имеют штатных консерваторов, совет обеспечивает выделение им основных ресурсов для проведения консервации.

#### Сбор средств, маркетинг и информация

Входящая в состав совета служба перспективного развития при содействии группы по вопросам развития, в которую включены представители деловых и промышленных кругов, собрала деньги с помощью частных и благотворительных источников и накопила, с момента ее создания в 1986 году, более 1 млн фунтов стерлингов, предназначенных для проведения специальных программ, предоставления основных услуг и выделения грантов. Хотя она не занимается сбором средств для частных музеев, эта служба консультирует их по вопросам создания новых механизмов финансирования и оказывает им содействие в сборе от 25 тыс. до 500 тыс. фунтов стерлингов ежегодно.

Совет также рекомендует музеям учитывать интересы новых категорий посетителей. Обследования национального рынка, проведенные в 1985—1986 и 1991—1992 годах, показали, что музеи пользуются значительной поддержкой примерно 90 процентов населения. Эти данные стали решающим фактором в получении новых средств от государственных органов и частного сектора и убедительным аргументом для музеев, говорящим о полезности рыночных исследований. Дополнительное исследование, проведенное в сотрудничестве с другими культурными и туристическими учреждениями, выявило новые возможности того, как музеи могут улучшить обслуживание туристов и удовлетворить потребности рынков, предоставляющих услуги в сфере досуга. Двухгодичная исследовательская программа, осуществленная в 1987—1988 годах при содействии Университета Стратклайда, позволила выявить важные соображения об отношении музеев к маркетингу и способствовала

назначению специалиста, призванного оказывать им помощь в составлении планов сбыта, а также совету — в продаже его собственных услуг.

Задача обеспечения музеев информацией в целях удовлетворения их потребностей возложена на информационный центр совета. Созданный в 1982 году, центр располагает примерно 3 тыс. книг по музеологии, более чем 200 журналами, многочисленными брошюрами, посвященными музеям Великобритании и зарубежным музеям, вырезками из газет, каталогами поставщиков, фотографиями и другими предметами, имеющими отношение к организациям, связанным с наследием. Собственные публикации совета представляют собой еще один источник ценной профессиональной информации. Он выпускает следующие издания: *Scottish Museum News* (выходит два раза в год); *Museum Abstracts*, собрание аннотаций, ежемесячно составляемое на основе обширной автоматизированной базы данных, приобрести которое можно по подписке, оформленной как в стране, так и за рубежом; *Tak Tent*, ежемесячный обзор новостей; *Bibliographies*, предметные библиографии, составленные на основе материалов центра; *Factsheets/Information sheets*, специально написанные брошюры о различных аспектах музейной работы. Информация о престолениях, совершаемых в музеях, распространяется через сеть криминальных сводок, созданную десятью районными советами музеев Великобритании; данная сеть действует как система раннего предупреждения в отношении особых типов угрожаемых коллекций, уведомляя хранителей об украденных предметах и способствуя большему осознанию необходимости создания в музеях эффективной службы обеспечения безопасности.

#### Профессиональная подготовка и исследовательская деятельность

Программа подготовки, ежегодно осуществляемая советом, охватывает около 500 участников. Она обеспечи-

вает проведение в среднем 25 краткосрочных курсов по таким проблемам, как управление музеями, потребительские услуги и управление коллекциями и консервация, а также организацию двухдневных совещаний по темам, представляющим интерес для музейного сообщества. Ход выполнения программы контролируется координатором и помощником по вопросам подготовки, которые также разрабатывают план последующих мероприятий в области подготовки для их проведения с другими учреждениями культуры и университетами. Все эти инициативы преследуют общую цель повысить качество и объем музеевской подготовки и увеличить численность квалифицированного музейного персонала.

Еще одна важная служба совета отвечает за проведение исследовательской работы. За прошедшие десять лет она осуществила национальные программы по изучению коллекций, включая документирование различных типов музейных коллекций Шотландии. Данные собираются путем анкетирования и выезда на места, после чего они подвергаются сравнительному анализу. На их основе составляется автоматизированная база данных, которая затем пересылается в национальную базу данных коллекций, контролируемую Национальными музеями Шотландии. О результатах выполнения программ регулярно публикуются отчеты, которыми к настоящему времени охвачены естественнонаучные, университетские и зарубежные этнографические коллекции.

Эти исследовательские программы позволяют составить общее представление о положении дел в стране, что облегчает проведение сравнительного анализа и дает возможности для выработки — на основе его результатов — рекомендаций относительно приоритетов в области управления. Они также способствуют внедрению в музейную практику столь необходимых специализированных знаний, особенно если учесть, что музеи могут испытывать нехватку специалистов в определенных областях знания.

Преимущества этого очевидны: совершенствование управления коллекциями, а также более эффективное представление и интерпретация экспонатов для пользователей. Выполнение этих программ финансируется из государственных и частных источников и представляет собой прекрасный пример сотрудничества между музеями.

В центре внимания совета также находится политика в области исследований, призванная помочь привести убедительные доводы в пользу поддержки музеев. Примером этого может служить *Хартия для сферы искусств в Шотландии*, совместное мероприятие, осуществленное в 1991—1993 годах Шотландским советом искусств, Шотландским советом кинофильмов и Собранием местных властей Шотландии. В ходе проведения обширных консультаций были определены нужды деятелей и учреждений культуры, а также их поклонников и посетителей и выработаны политические принципы для культурных организаций национального, регионального и местного уровней. Совет включил в свое перспективное планирование соответствующие рекомендации, приведенные в *Хартии*, и вместе с учреждениями-партнерами осуществляет контроль за результатами их выполнения.

#### **Установление новых партнерских отношений и разработка новых программ**

Программы предоставления грантов совета помогли повысить качество обеспечения музеев Шотландии, являясь неотъемлемой частью его деятельности по предоставлению услуг. Эти гранты не предназначены для покрытия текущих расходов музеев, а направлены на выполнение особых проектов по оздоровлению положения в данной области. Начиная с 1984 года было выделено субсидий на общую сумму 3,7 млн фунтов стерлингов, а ежегодные ассигнования увеличились со 148 тыс. фунтов стерлингов в 1984—1985 годах до 514 тыс. фунтов стерлингов в 1994—1995 годах.

С 1991—1992 годов средства, поступившие от государственных и частных источников, служат дополнением к целевой субсидии, выделяемой руководством совета. Субсидии могут покрывать до 50 процентов стоимости проекта, которая может составлять 200 фунтов стерлингов и больше; проекты стоимостью свыше 20 тыс. фунтов стерлингов могут финансироваться советом частично. Уровень спроса неизменно возрастал: в 1994—1995 годах поступили заявки на общую сумму в 3,65 млн фунтов стерлингов, что приблизительно равно по величине всей сумме, предоставленной начиная с 1984 года.

Субсидии выделяются только музеям, которые были зарегистрированы на основе национальной системы регистрации музеев — осуществляемой на общественных началах программы. Она направлена на обеспечение соответствия музеев минимальным нормам и была введена в действие в Шотландии в 1990 году. Почти все прошедшие аттестацию музеи участвуют в этой программе, которая стала надежным гарантом соблюдения всеми музеями Великобритании необходимых стандартов в области управления.

В дополнение к его основным службам совет учредил несколько трех- и четырехлетних программ для решения специальных музейных проблем. Программы, посвященные умению проводить досуг, просветительской деятельности музеев и природной среде, содействуют тому, чтобы музеи всех типов привлекали в свои стены новых посетителей и чтобы они становились более доступными для всех слоев общества. Контроль за их выполнением осуществляется координатором, который работает в сотрудничестве с управленческим комитетом, включающим квалифицированный музейный персонал и других специалистов.

Совет поддерживает партнерские отношения с организациями всех

уровней и таким образом способствовал увеличению инвестиций в музеи. Его постоянно растущее международное признание нашло отражение в создании в 1994 году международного отделения культуры при Шотландском совете искусств и Британском совете. Отделение консультирует музеи и учреждения культуры по вопросу о возможностях для сотрудничества с европейскими и другими зарубежными партнерами, что благоприятствует распространению шотландских специальных знаний и опыта посредством развития туризма, выпуска публикаций, организации ознакомительных посещений и обменов и в то же время обогащает международный опыт музейного персонала.

Подобное сотрудничество позволило совету расширить объем предоставляемых им услуг и укрепить свою стратегическую роль в представлении интересов музеев. В 1984 году Комиссия по делам музеев и галерей дала ему следующую оценку: «Практикуемые [Советом шотландских музеев] методы и его деятельность позволяют сказать, что он в наибольшей степени соответствует идеалу регионального совета музеев». В 1994 году, когда отмечалась его тридцатая годовщина, совет мог с гордостью оглянуться на десять прошедших лет, которые были годами активного содействия развитию шотландских музеев. ■

#### Примечание

Ограниченные размеры статьи не позволяют опубликовать подробную библиографию, составленную ее автором, которую можно получить, обратившись в парижскую редакцию *Международного журнала "Museum"*. Для получения дополнительной информации о Совете шотландских музеев Вы можете связаться с его директором: Scottish Museums Council, County House, 20—22 Torpichen Street, Edinburgh EH3 8JB; telephone (131) 229 7465; fax (131) 229 2728. — Прим. ред.



# ИКОМ в пятьдесят лет

Патрик Дж. Бойлан  
(Patrick J. Boylan)

*В ноябре 1996 года Международный совет музеев (ИКОМ) торжественно отметил пятидесятилетие своего служения музейному сообществу. На протяжении полувек ИКОМ играл важную роль в бурном развитии музеев всех типов во всех уголках земного шара. Тот факт, что большинство существующих в настоящее время музеев моложе ИКОМ, свидетельствует о влиянии совета и его неизменной приверженности делу развития и популяризации музеев и получившей распространение во всем мире музейной профессии. Патрик Дж. Бойлан, вице-президент организации, является одним из трех членов Исполнительного совета, которые занимаются написанием истории ИКОМ за 50 лет. В публикуемой ниже статье он излагает некоторые личные соображения об основных аспектах развития ИКОМ и его достижениях.*

На Учредительном собрании ИКОМ, проходившем в Лувре (Париж) с 16 по 20 ноября 1946 года, лично присутствовали делегаты от 14 стран (Австралия, Бельгия, Бразилия, Великобритания, Дания, Канада, Нидерланды, Новая Зеландия, Норвегия, Соединенные Штаты Америки, Франция, Чехословакия, Швейцария, Швеция), а также от Организации Объединенных Наций, ЮНЕСКО, Международного бюро музеев, Министерства иностранных дел Франции и дипломатического представительства Швеции в Париже. Кроме того, были получены письма в поддержку создания ИКОМ, в которых говорилось о необходимости сотрудничества и заявлялось о создании национальных комитетов. Они поступили от таких стран, как Аргентина, Бразилия, Гаити, Греция, Египет, Индия, Китай, Никарагуа, Перу, Турция, Филиппины, Финляндия, Чили, Южная Африка.

На первом заседании Международного совета музеев, состоявшемся 16 ноября, его президентом был избран директор Музея науки в Буффало (США) Чонси Дж. Хэмлин. Устав и регламент были единогласно приняты 18 ноября. В течение следующих двух дней подробно обсуждались общие направления будущей деятельности. Было решено, что в своей практической работе ИКОМ будет опираться на систему национальных и международных комитетов. В связи с этим были официально учреждены семь международных комитетов, каждому из которых предстояло заниматься музеями определенного профиля, а именно: музеями науки и здравоохранения и планетариями; художественными музеями и музеями прикладного искусства; музеями естественной истории; музеями истории науки и техники; археологическими и историческими музеями и музеями — историческими памятниками и местами; этнографическими музеями (включая народное искусство и культуру), а также зоологическими садами, ботаническими садами, национальными парками и лесами и природными заповедниками. (Три из этих комитетов существуют по сей день, в значи-

тельной степени сохранив свою первоначальную форму — естественной истории (NatHist), археологии и истории (ICMAN) и этнографии (ICME), — в то время как нынешний Международный комитет по музеям науки и техники (CIMUSET) был создан в 1948 году на Генеральной конференции путем объединения комитета по музеям науки и здравоохранения и по планетариям с комитетом по музеям истории науки и техники.)

## Что такое музей: определение

Принимая во внимание историю ИКОМ и проходившие внутри организации дебаты, важно подчеркнуть, что с самого начала широкий ряд учреждений культуры и культурных объектов был признан подпадающим под определение «музей» в соответствии с целями ИКОМ (и разумеется, ЮНЕСКО). Три из семи комитетов, созданных сразу же после основания ИКОМ, отвечали за учреждения и объекты, которые — по крайней мере отчасти — не относились к числу традиционных музеев, занимающихся собиранием и хранением коллекций и располагающихся в определенном здании. ИКОМ включил в понятие «музей» — и принял в свои члены — музеи науки и здравоохранения и планетарии (изначально совершенно не похожие на музеи истории науки и техники, основанные на коллекциях), исторические памятники и места, зоологические сады, ботанические сады и многочисленные природные памятники.

В последующие десятилетия члены ИКОМ время от времени разделялись на два противоположных и непримиримых лагеря. В одном из них были те, кто, как и члены-учредители, придерживались широких взглядов на характер и роль музея в отношении физического наследия в целом. Действительно, особенно в 1970-е годы, ИКОМ, благодаря усилиям двух его директоров, Жоржа-Анри Ривьера и Юга де Варина, а также ряда ведущих членов, играл главную роль в популяризации понятия интегрированного (комплексного) музея, в сфе-

ру интересов которого входит все его природное, культурное и социальное окружение.

Среди членов ИКОМ были и остаются те, кто, в противоположность сторонникам данной точки зрения, не менее последовательно продолжает настаивать на необходимости использования термина «музей» в гораздо более узком смысле, считая, что музеями являются только учреждения, целиком или по крайней мере преимущественно основывающиеся на традиционных типах научных, исторических или художественных коллекций. В соответствии с их позицией из определения музея следует сразу исключить учреждения, деятельность которых не основывается на коллекциях, например многие музеи науки, планетарии, исторические и природные достопримечательности и памятники, а также зоологические и ботанические сады.

Таким образом, ясно проявившиеся в рамках ИКОМ в 1960-е годы (если бы только они были временными) острые разногласия по вопросу о принятии им на себя давно признанной ответственности за исторические памятники и достопримечательности, национальные парки и природные заповедники сделали фактически неизбежным создание новой международной неправительственной организации, связанной с ЮНЕСКО, — Международного совета по памятникам и достопримечательным местам (ИКОМОС). То, что ИКОМ допустил создание обстановки, способствовавшей углублению этого раскола, было, возможно, самой большой его ошибкой за первые четверть века существования. Есть основания полагать, что искусственное разделение ответственности за всемирное «физическое наследие» между музеями, которые четко определяются как учреждения, основанные на коллекциях, с одной стороны, и историческими и природными достопримечательностями и памятниками — с другой, продолжает ослаблять и подрывать позиции обоих участников этого раскола.

### Профессионализм и этика

Что касается общей политики и целей ИКОМ, то в 1946 году, на заседании, посвященном его созданию, была особо выделена одна приоритетная задача: статус и развитие музейной профессии, включая подготовку и обмен учеными и хранителями, — вопрос, который неизменно включался в программы ИКОМ и находил отражение в деятельности организации на протяжении его 50-летней истории. Следует напомнить, что музейные работники традиционно делились на две различные группы: с одной стороны, те, кого правильнее всего было бы назвать учеными-хранителями (или музеологами в традиционном смысле); эта категория обычно включает весь квалифицированный персонал музея, который выполняет почти всю специализированную работу (например, комплектование коллекций, исследования, каталогизация и документирование, выпуск печатных изданий, создание постоянных экспозиций, организация временных экспозиций и разработка просветительных программ). Помощь этим универсальным ученым-хранителям (как правило, очень немногочисленным) оказывала другая категория — недипломированный вспомогательный персонал, занимающие не престижные должности работники физического труда, которые выполняли обязанности, связанные с обеспечением безопасности музея, уборкой помещений и эксплуатацией здания.

С тех пор ситуация коренным образом изменилась, и история самого ИКОМ за последние 50 лет свидетельствует, по крайней мере отчасти, о растущей диверсификации и разделении труда в рамках музея. Первая полномочная Генеральная конференция ИКОМ, состоявшаяся в 1948 году, призвала к должному признанию и надлежащей подготовке технического персонала музеев, используя широкоупотребительный в то время термин «музеографы». Эта категория охватывала широкий ряд вспомогательного персонала, включая технических специалистов, ответственных за сохранность коллекций и со-

здание экспозиций. На следующей Генеральной конференции, проходившей в Лондоне в 1950 году, получили признание «реставраторы» как особая музеологическая профессия. Был дан толчок к изучению того, как обеспечивается профессиональная подготовка, какова квалификация работников и уровень заработной платы, а также других вопросов, касающихся условий труда. На Генеральной конференции, состоявшейся в Милане в 1953 году, было признано необходимым, чтобы музеи имели в штате специалистов с дипломом преподавателя, занимающихся просветительной работой, и был создан Комитет по вопросам музейного образования (предшественник нынешнего весьма успешно работающего и влиятельного комитета СЕСА).

Нью-йоркская Генеральная конференция 1965 года была, возможно, наиболее важной и значительной в первые годы существования ИКОМ. На ней получили признание многие музейные специальности, включая хранителей, персонал научных лабораторий, реставраторов, специалистов в области консервации, «дипломированных специалистов... из числа педагогов», отвечающих за проведение просветительных и культурных мероприятий, и «самый разнообразный технический персонал, в том числе специалистов по аудиовизуальной технике, по монтажу [экспозиций], освещению, системам кондиционирования воздуха, обеспечению безопасности, библиотекарей и документалистов и т.д.». На нью-йоркской конференции также была признана необходимость организации специальной подготовки для персонала маленьких музеев, где один или два человека, в силу обстоятельств, вынуждены выполнять работу самого широкого спектра специалистов.

Расширение номенклатуры музейных профессий продолжается и по сей день. Сам факт создания различных специализированных международных комитетов ИКОМ служит подтверждением того, что теперь он официально признает существование следующих специальностей: консервато-

ры-реставраторы и другой специальный технический персонал (Комитет по консервации); архивисты, библиотекари, специалисты по компьютерам и другие специалисты по работе с документацией (CIDOC); музейные преподаватели и другой персонал, отвечающий за просветительную работу, коммуникацию и связи с общественностью (SECA, MINOM); состоящие в штате музея научные работники и исследователи (ICOFOM и все международные комитеты по соответствующим академическим дисциплинам); музейные архитекторы, художники и переводчики (ICAMT); персонал, занимающийся экспозиционной деятельностью (ICEE, CIMAM, ICFA, ICAMT); специалисты по аудиовизуальным средствам и новым технологиям (AVICOM); персонал музейных библиотек, архивов, специалисты по работе с документацией и информацией (CIDOC, SIBMAS); принимающие участие в экспедициях археологи, экологи, геологи, этнографы, социальные историки и другие внештатные работники, ведущие полевые исследования (ICMAH, NatHist, ICME, ICR, MINOM и т.д.); административный персонал, включая лиц, ответственных за управление финансовой деятельностью, работу с кадрами, решение юридических вопросов и эксплуатацию зданий (INTERCOM); специалисты, обеспечивающие безопасность музея (ICMS); персонал, отвечающий за связи с общественностью, маркетинг и другую коммерческую деятельность (MPR, INTERCOM), и персонал, отвечающий за музееологическое обучение и подготовку кадров, включая музейных сотрудников, занимающихся преподаванием, и педагогов учебных учреждений, где изучается музееология.

Еще одной важной заботой для ИКОМ за последние четверть века является вопрос о нормах поведения как музеев, так и отдельных музейных работников. В течение многих лет ИКОМ и другие организации проводили кампании по борьбе с ширящейся незаконной торговлей украденными и полученными в результате тайных раскопок и вывезенными за рубеж произведениями искусства и дру-

гими предметами культуры. В результате этого ЮНЕСКО в 1970 году приняла международную конвенцию о незаконном ввозе, вывозе и передаче права собственности на культурные ценности. ИКОМ быстро откликнулся на это событие и в дополнение к конвенции принял в 1971 году Кодекс этических норм ИКОМ в области приобретения экспонатов. Вслед за этим была начата работа по подготовке всеобъемлющего Кодекса этики, который после широких консультаций был единогласно принят Генеральной ассамблеей, проходившей в Буэнос-Айресе в 1986 году. В кодексе изложены общие этические профессиональные нормы, соблюдение которых рассматривается как минимальное требование принадлежности к музейному сообществу.

#### Музеи в современном обществе

Важным поворотным моментом для ИКОМ стала проходившая в Гренобле и Париже в 1971 году 9-я Генеральная конференция, которая была посвящена теме «Музеи на службе человека: сегодня и завтра. Воспитательная и просветительная роль музеев» и которая изменила представление ИКОМ о самом себе. После того как четверть века в центре внимания ИКОМ находились традиционные функции музеев — комплектование, консервация, хранительская деятельность, исследования и коммуникация, — на заседаниях в Гренобле основной акцент был сделан на потенциальной роли музеев в обществе, в сфере образования и в культурной деятельности. При этом утверждалось, что основные традиционные функции музеев должны рассматриваться как «первоочередные и важнейшие в деле служения всему человечеству» и постоянно меняющемуся обществу. Заявлялось, что «традиционное представление о музее, который увековечивает ценности, имеющие отношение к культурному и природному наследию человечества, не делая акцента на всем том, что является наиболее значительным в развитии человека, а просто владеет предметами, — весьма сомнительно». Таким образом, каждый музей должен

признать, что на нем лежит обязанность служить всему социальному окружению, в рамках которого он функционирует, а не ограничиваться привычной ролью традиционного музея, который посещает публика. Кроме того, на гренобльской конференции впервые прозвучал термин *esomusée* (экомусей)<sup>1</sup>; эта встреча послужила своего рода импульсом для проведения в 1972 году в Сантьяго (Чили) семинара ЮНЕСКО, посвященного роли музеев в современной Латинской Америке, и принятия на нем декларации, считающейся сегодня отправной точкой международного движения *poivelle muséologie* (новая музеология), которое рассматривает музей главным образом как инструмент непосредственного служения обществу и социальному развитию.

Принципы кардинальной переориентации ИКОМ в вопросе о первоочередной роли музея в обществе, принятые Генеральной конференцией, проходившей в Гренобле и Париже, были использованы для проведения аналогичной и серьезной переоценки собственной роли ИКОМ и его членов на том основании, что ИКОМ «должен расширять свою способность реагировать на нужды более значительного числа членов». Конференция выявила необходимость неотложного и тщательного пересмотра структуры, устава, правил, программ и служб ИКОМ. Проведенные затем широкие консультации способствовали разработке проекта подробных рекомендаций и совершенно нового устава и свода правил, представленных на рассмотрение Генеральной конференции, которая проходила в Копенгагене в 1974 году. Это самым решительным образом изменило политику ИКОМ в отношении членства и позволило отказаться от традиционной модели неправительственной организации, предполагавшей создание маленьких национальных комитетов, которые состояли из лиц, тщательно отобранных соответствующим национальным органом. Отныне ИКОМ был совершенно открытой организацией с массовым членством, куда принимались отдельные лица и музеи. Теперь, когда были сняты все

ограничения, его членом мог стать любой получивший признание музей и любой музейный работник из числа научного и технического персонала любой страны мира (при условии сохранения действия традиционного запрета ИКОМ на принятие в его члены торговцев культурными ценностями и соблюдения каждым членом основного кодекса музейной этики).

Эти изменения в отношении состава членов, который теперь включал не ограниченное число предложенных специалистов, а формировался на широкой и открытой основе, оказывали все возрастающее влияние на работу международных комитетов ИКОМ. Ежегодные заседания этих органов во многих случаях представляют собой важные полномочные конференции в противоположность узким рабочим заседаниям прежних дней, которые готовились и проводились на пределе возможностей и сил, что порождало новые проблемы, связанные с техническим обеспечением, организацией и — не в последнюю очередь — с финансированием.

За последние примерно 20 лет, прошедших с момента принятия этих принципиальных изменений в уставе ИКОМ, он стал массовой организацией с широким международным представительством, так что теперь численность его участников значительно превосходит многие другие аналогичные неправительственные организации, представляющие интересы более многочисленных профессий (например, библиотекарей, преподавателей университетов или представителей исполнительских искусств — вот хотя бы три примера). ИКОМ, имеющий в своем составе около 12 тыс. индивидуальных членов и 106 национальных комитетов, пережил период довольно быстрого роста, что в значительной степени изменило его деятельность и, можно утверждать, самую его природу. ■

#### Примечание

1. Экомусеям был посвящен специальный номер журнала. См.: "Museum", No 148, 1985. — *Прим. ред.*

# ИКОМ и борьба с незаконной торговлей культурными ценностями

Элизабет де Порт  
(Elisabeth des Portes)

*ИКОМ, являющийся давним союзником ЮНЕСКО по борьбе с международной торговлей крадеными культурными ценностями, сумел добиться того, что стали проявлять большую бдительность музейные работники, а в последнее время — и основные заинтересованные стороны, действующие на международном рынке произведений искусства. Он предпринял многочисленные инициативы, которые направлены на противодействие этой угрозе, нависшей над сохранением культурной памяти человечества и препятствующей распространению научных знаний. О них рассказывает генеральный секретарь ИКОМ Элизабет де Порт.*

Когда организации исполняется 50 лет, то наступает время для критической оценки ее деятельности, и Международный совет музеев не является исключением из этого правила. Так, в 1996 году в самых отдаленных уголках земли было проведено множество мероприятий в ознаменование этого важного этапа в жизни организации.

ИКОМ, обязанный своим созданием усилиям небольшой группы мужчин и женщин, исповедовавших принцип доброй воли — характерная особенность крупного международного движения в послевоенный период, — сегодня насчитывает в своих рядах не менее 12 тыс. членов на пяти континентах. Двадцать пять международных комитетов ИКОМ представляют собой профессиональные форумы, где ведется обмен мнениями по различным научным дисциплинам, знание которых необходимо для руководства музеями в современных условиях.

Эти 50 лет стали свидетелями важных изменений, произошедших в музее как учреждении. Мы считаем, что наша организация внесла значительный вклад в их освещение и в работу, позволившую музеям более эффективно удовлетворять запросы своей публики и добиться успеха, который сегодня, в конце века, можно по праву назвать заслуженным. Следует отметить особую заслугу ИКОМ в некоторых достижениях музеев в этот период, таких, как повышение профессионального уровня персонала музеев и просветительной роли музея, развитие концепции наследия, участие общества в работе музея, профессиональная этика и так далее.

Организация, отметившая свое 50-летие, должна не только критически оценить свою деятельность за истекший период, но и определить трудноразрешимые проблемы и важные вопросы, которые представителям музейной профессии придется решать в будущем. Очевидно, что одной из таких проблем станет принятие ответных мер по предотвращению опасностей, во все большей степени уг-

рожающих культурным ценностям. Экономические трудности, политическая нестабильность и вооруженные конфликты породили действительно опасные ситуации, когда культурное наследие оказывается заложником и подвергается уничтожению или становится объектом процветающей незаконной торговли. В данной статье описывается как нынешнее положение дел в данной области, так и действия по мобилизации всех сил, предпринятые в последние годы ИКОМ и его партнерами с целью покончить с этим негативным явлением.

## Глобальная проблема

Анализ сложившейся ситуации показывает, что незаконная торговля культурными ценностями наносит ущерб всем странам мира. Вопреки традиционному мнению, ее жертвами становятся не только развивающиеся, но и развитые страны.

В Европе самой легкой добычей грабителей являются церкви и замки. Некоторые крупные музеи (в том числе Лувр в Париже) после ряда краж вынуждены были усилить меры безопасности. Злоумышленники все чаще навещают галереи и частные коллекции. Нестабильная ситуация, сложившаяся в странах бывшего СССР, создала благоприятные условия для получения антикварами на Западе огромного количества незаконно вывезенных предметов. Из Национальной библиотеки в Санкт-Петербурге были украдены бесценные рукописи.

Положение дел в развивающихся странах выглядит еще более удручающим. Из государств, расположенных к югу от Сахары, заезжие туристы, миссионеры и проживавшие там иностранцы на протяжении столетий вывозили этнографические предметы. Теперь эти страны становятся жертвами лиц, которые занимаются грабежом мест археологических раскопок. Последним, по-видимому, уготована судьба египетских исторических памятников. Особенно большой ущерб был нанесен памятникам, рас-

положенным в долине реки Нигер, так что ряду археологов даже удалось составить карты разграбленных участков. Так, считается, что более 70 процентов мест археологических раскопок в некоторых районах Мали были уничтожены в результате проведения незаконных работ. Аналогичная участь постигла и другие важные археологические зоны, например участки с памятниками культуры сао (Чад).

Проводятся также научные раскопки, однако успеха удастся добиться лишь при условии, что археологи сохраняют их в тайне и публикуют полученные результаты только тогда, когда работы, по их мнению, полностью завершены. В соответствии с этой процедурой в 1983 году в Нигере были проведены образцовые раскопки памятников культуры бура, в ходе которых на площади в сотни квадратных метров открыли огромный некрополь, датируемый периодом от второго до одиннадцатого века.

В странах развитого туризма объектом торговли могут становиться и другие категории наследия. Так, например, в Кении и в Объединенной Республике Танзания большим спросом у западных покупателей пользуются деревянная мебель и великолепные резные двери из районов на Восточноафриканском побережье. То же самое можно сказать и о марокканских дверях с мансард жилых домов, и о погребальных статуэтках народа сакалава в Мадагаскаре<sup>1</sup>.

Да и сами музеи, выступающие гарантами подлинности предметов, сегодня также становятся жертвами грабителей, вероятно, по причине распространения «имитаций» высочайшего качества. За 18 месяцев в период 1994—1995 годов произошли крупные кражи в трех основных музеях Нигерии — в Ифе, Джосе и Ибадане. Тридцать четыре предмета было украдено в Ифе в ноябре 1994 года и девять — в Джосе в январе 1995<sup>2</sup>. В результате имевших место двух краж подряд Ибаданский музей лишился своих коллекций, помещенных в хранилище на время проведения работ по его реконструкции.

В Латинской Америке профессиональные грабители, известные как «угонщики скота», занимаются ограблением захоронений. При этом они используют хорошо известные средства — киркомотыги и динамит. Их прежде всего интересуют предметы из терракоты, драгоценные металлы и полудрагоценные камни. Они развернули свою деятельность по всей Латинской Америке. О ее масштабах и серьезности положения в данной области можно судить по Эквадору, который в 1983 году вернул себе 9236 предметов, незаконно вывезенных из страны и находившихся у одного итальянского коллекционера.

Сегодня от грабежей страдают и музеи, особенно маленькие музеи на месте раскопок, такие, как музей Инга-Пирка, организованный на единственном в Эквадоре месте раскопок памятников культуры инков, и музеи, расположенные в средних и крупных городах: Музей Николаса Авельяданы в Тукумане (Аргентина) и Национальный музей антропологии в Мехико. Церкви по всей Латинской Америке также подвергаются систематическому разграблению: церковная утварь, религиозная скульптура и живопись пользуются большим спросом на рынке произведений искусства.

Аналогичным образом разграбление мест археологических раскопок в Азии также преследует цель удовлетворять запросы рынков произведений искусства Гонконга, Японии и, кроме того, Европы и Соединенных Штатов. Король Нородом Сианук предупредил международное сообщество об опасности сложившейся ситуации, заявив, что за последние 10 лет храмам Ангкора в Камбодже в результате грабежей был нанесен значительно больший ущерб, чем за всю историю их существования. У европейских антикваров находится такое огромное количество археологических предметов из Китая, что Интерпол даже принял решение направить в эту страну миссию.

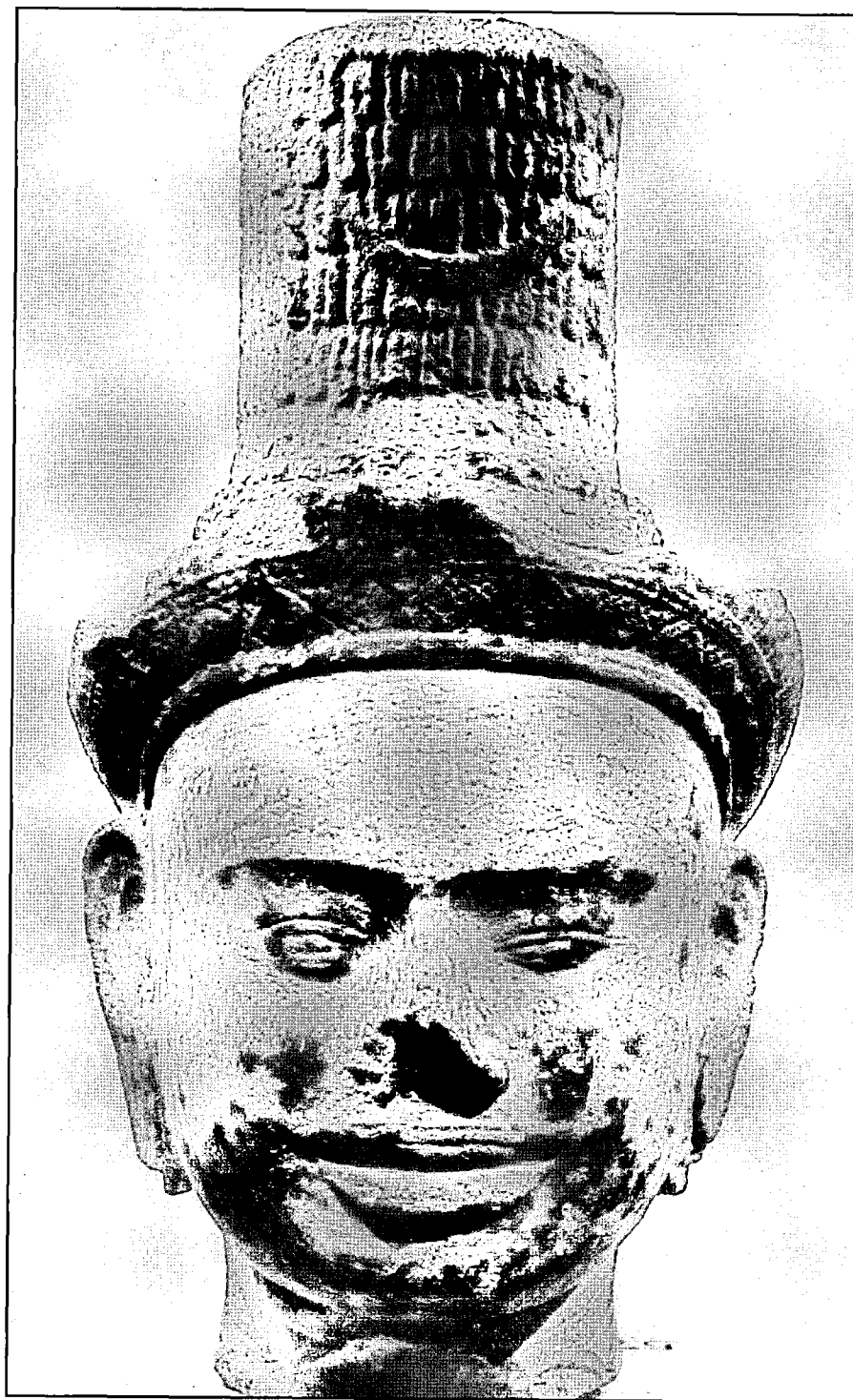
#### Научные и этические мотивы

ИКОМ наряду с ЮНЕСКО всегда ак-

тивно участвовал в борьбе с незаконной торговлей культурными ценностями, что объясняется различными причинами. Во-первых, с точки зрения науки разграбление мест археологических раскопок делает невозможным какую-либо интерпретацию похищенных предметов. Подобное изъятие предметов из их контекста не позволяет получить информацию, способную дать представление об их исторической значимости. Такая драматичная ситуация сложилась во многих странах, но она выглядит просто трагической в Африке, где имеется мало письменных архивов. Без открытий, которые дают археологические раскопки, будет утрачена память континента и воссоздание его истории станет невозможным. Результатом этого является то, что некоторые называют «культурным геноцидом».

ИКОМ также всегда стремился занимать однозначную позицию в том, что касается этики. В Кодексе профессиональной этики, принятом им в 1986 году, говорится, что «музей не должен приобретать... какой-либо предмет, пока руководство и ответственное лицо не удостоверились, что это приобретение может быть оформлено законным образом, в частности, что этот образец или предмет не был приобретен или вывезен из страны происхождения... в нарушение законов этой страны». Эти положения, касающиеся приобретения предметов, относятся и к экспозициям. От каждого человека, при его вступлении в члены ИКОМ, требуется соблюдение этого кодекса. Он переведен на 16 языков и сегодня служит для всех международным стандартом.

Кроме того, Кодекс профессиональной этики устанавливает правила взаимного уважения, на которых должны строиться отношения между музейными работниками. Они имеют первостепенную важность для международного сотрудничества, которое необходимо для борьбы с незаконной торговлей. Результатом этого стал призыв работников африканских музеев, обращенный к международному сообществу, — остановить утечку их наследия с континента, а также



призыв принца Нородома Ранарридха, прозвучавший с трибуны Организации Объединенных Наций<sup>3</sup>. В последние годы Комитет ИКОМ по этике рассмотрел несколько переданных ему дел и напомнил ряду музеев о необходимости соблюдать принципы, изложенные в кодексе. Этим объясняется позиция ИКОМ в отношении рынка произведений искусства — мы хотели бы, чтобы он также соблюдал этические принципы и принял соответствующий кодекс этики. Мы считаем, что рынок произведений искусства дополняет культуру

*Голова, отделенная от статуи Шивы и украденная из хранилища сокровищницы в Ангкоре, была не так давно приобретена Метрополитен-музеем в Нью-Йорке; после проверки, проведенной при участии ИКОМ, руководство музея установило контакт с правительством Камбоджи, которое теперь официально требует возвращения предмета.*

ную деятельность музеев, при условии, что, когда те или иные люди становятся покупателями и — как знать? — коллекционерами, они также будут содействовать сохранению и пропаганде наследия. Чтобы они и в дальнейшем имели возможность покупать и приобретать предметы, им необходимо обеспечить полную безопасность. Однако сегодня рынок произведений искусства является единственным сектором экономической жизни, где существует 90-процентный риск стать обладателем краденых ценностей.

С момента принятия Генеральной конференцией ЮНЕСКО в 1970 году Конвенции о мерах, направленных на запрещение и предупреждение незаконного ввоза, вывоза и передачи права собственности на культурные ценности, работа над подготовкой которой велась в тесном сотру-

дничестве с ИКОМ, последний настойчиво рекомендовал своим национальным комитетам убедить правительства своих стран в необходимости ратифицировать ее. Работники музеев самым непосредственным образом заинтересованы в том, чтобы международные конвенции получили одобрение со стороны политиков и законодателей их стран, поскольку они играют важную роль в данной области. Особому давлению в последнее время подвергся ряд европейских стран, большинству которых еще только предстоит ратифицировать эту конвенцию. В 1995 году министр культуры Франции заверил, что конвенция будет ратифицирована в течение ближайших месяцев; некоторые шаги в этом направлении были также сделаны Швейцарией. Все это свидетельствует о том, что даже по прошествии 25 лет все еще не поздно попытаться добиться успеха в данной области.

ИКОМ предпринял значительные усилия для придания большей гласности Закону о выполнении конвенции, принятому США, — единственной крупной страной, активно действующей на рынке произведений искусства, которая ратифицировала Конвенцию ЮНЕСКО. Этот закон позволяет странам, которые также ратифицировали конвенцию, наложить запрет на продажу на территории Соединенных Штатов предметов, относящихся к их наследию, особенно если они были обнаружены в результате незаконных раскопок. Закон, с которым недостаточно знакомы в «экспортирующих» странах (контроль за его проведением в жизнь возложен на Консультативный комитет по вопросам культурных ценностей, который располагает крайне ограниченными возможностями для содействия пропаганде этого законодательного акта), способствовал заключению соглашения всего с четырьмя латиноамериканскими странами — Сальвадором, Боливией, Перу и Гватемалой — и одной африканской страной — Мали.

К счастью, за последние несколько лет меняющееся отношение к данной проблеме и правила, установленные кодексами этики, привели к пересмот-

© Musée National d'Abidjan



Статуэтка народа бете, украденная из Национального музея Абиджана. Конфискована у аукционного дома «Друот» в Париже в декабре 1994 года и возвращена в Кот-д'Ивуар в декабре 1995 года.



ру законодательства, в которых особо оговаривается положение о представлении доказательств. Действия лиц, приобретающих культурные ценности, больше не могут рассматриваться как добросовестные (понятие добросовестности считается одним из слабых мест Конвенции ЮНЕСКО), если они не могут доказать свое «внимательное отношение», проявленное при покупке. Европейская директива 1993 года и Конвенция ЮНИДРУА 1995 года направлены на достижение этой цели и представляют собой значительный шаг вперед на этом пути. Как и в случае с Конвенцией ЮНЕСКО, ИКОМ обещал настоятельно рекомендовать национальным комитетам содействовать скорейшей ратификации Конвенции ЮНИДРУА.

#### Деятельность международных комитетов

Лица, чья профессиональная деятельность связана с сохранением наследия, несут ответственность за принятие предупредительных мер по защите культурных ценностей. Ряд международных комитетов ИКОМ служат источником распространения информации о достижениях в каждой из научных дисциплин. На четыре из них возложена более конкретная обязанность — содействовать обеспечению безопасности и сохранности коллекций.

Для обеспечения должной безопасности коллекций необходимо, чтобы весь музейный персонал прошел соответствующую подготовку. С момента создания ИКОМ в 1946 году он всегда стремился к тому, чтобы сотрудники, отвечающие за хранение и защиту наследия, получали профессиональную подготовку. Международный комитет ИКОМ по подготовке музейного персонала (ИСТОР) опубликовал программу, в которой перечислены различные типы подготовки, необходимые для эффективного руководства музеями и работы с их коллекциями. Комитет создал каталог тех мест, где можно получить такую подготовку как на национальном, так и международном уровне, и всячески распространяет эту информацию.

Каталогизация коллекций важна для обеспечения их безопасности. До сих пор многие музеи не имеют таких каталогов или имеют неполные каталоги, и лишь каталожные карточки, содержащие данные о предметах коллекции, могут служить доказательством того, что тот или иной предмет действительно принадлежит данному музею, и способствовать его идентификации. CIDOC (Международный комитет ИКОМ по документации) оказывает музеям помощь в каталогизации их коллекций. Благодаря усилиям его международных рабочих групп, которые принимают активное участие в разработке международных профессиональных стандартов, в 1978 году был составлен базовый Перечень категорий минимальных данных, или «полей», опубликованный затем ЮНЕСКО в журнале *"Museum"* в целях доведения его до сведения всех музейных профессионалов. Другие рабочие группы координируют работу над словарем и терминологией, составляя перечни определенных категорий предметов и анализируя информацию, используемую музеями для административной деятельности, при проведении исследований, организации экспозиций и консервации предметов. Подобное профессиональное сотрудничество представляется исключительно важным для обмена информацией на международном уровне, поскольку только таким путем можно создать эффективную сеть.

В дополнение к работе, связанной с документированием коллекций, ИКОМ в период с 1992 по 1995 год принимал практические меры для удовлетворения нужд ряда стран в том, что касается документации и каталогов. Результатом этого стало создание экспериментального проекта Стандартизации инвентарей музейных коллекций в Африке в рамках осуществляемой ИКОМ программы АФРИКОМ. Шесть музеев были избраны в качестве региональных центров по пропаганде проекта и организации его подготовки. Они совместно работали по единому проекту стандартизации, получали оборудование и осуществляли программу

подготовки, обязуясь также расширить рамки действия проекта, чтобы он мог охватить другие музеи их стран и субрегиона. Планируется разработать аналогичные проекты для Латинской Америки и арабских стран.

Применение в музеях мер безопасности, основанных на передовой или любой другой технологии, гарантирует эффективную защиту от краж. Международный комитет ИКОМ по музейной безопасности (ICMS) публикует международные руководства по безопасности и организует учебные курсы для руководящего персонала. Он проводит ежегодные встречи, которые дают возможность подвергнуть анализу предупредительные меры и системы безопасности, а также обменяться опытом.

Во многих странах культурное наследие не экспонируется в музеях, а хранится в общинах, которые создают его. То же самое относится и к природному наследию. Поэтому местные жители должны отдавать себе отчет в важности их наследия, с которым ассоциируется их культурная самобытность. Чтобы достичь этого, работникам музеев необходимо установить тесные связи с соответствующими общинами и наладить сотрудничество с ними. Действительно, это является одной из задач, стоящих перед Международным комитетом ИКОМ по культурно-воспитательной и образовательной работе (СЕСА), в который входят работники музеев, специализирующиеся на интерпретации и распространении информации о коллекциях среди широкой публики. Аналогичным образом защита археологических участков, уже открытых профессиональными археологами, или тех, где еще предстоит вести работу, требует активной поддержки со стороны местных жителей, которые считаются единственными способными эффективно действовать хранителями этого типа наследия.

#### Семинары для полицейских и таможенников

С тем чтобы усовершенствовать применение Конвенции 1970 года,

ЮНЕСКО и Интерпол несколько лет назад положили начало практике проведения региональных семинаров для специалистов в области сохранения наследия. Представитель ИКОМ был также приглашен принять участие в семинарах, проходивших в Таиланде в феврале 1992 года, Камбодже в июле 1992 года и в Венгрии в апреле 1993 года.

В сентябре 1993 года ИКОМ принял решение играть более активную роль в осуществлении этих инициатив и собрать средства для проведения совместных семинаров работников музеев, полиции и таможни. Это должно способствовать развитию сотрудничества на национальном уровне между представителями этих трех профессий и на региональном уровне — между ними и их коллегами из других стран. Подобное сотрудничество, предполагающее создание на местах групп, непосредственно заинтересованных в защите наследия, может в значительной степени улучшить положение в данной области.

Первый такой семинар состоялся в Африке, в Объединенной Республике Танзания, в сентябре 1993 года. Второй семинар проходил в Мали в 1994 году, а третий — в Эквадоре в 1995 году. Семинары позволили впервые собраться вместе профессионалам, раньше никогда не встречавшимся на национальном уровне, и мы возлагаем большие надежды на связи, которые они установили друг с другом.

#### Информация, предназначенная для общества

Ряд органов публикует и распространяет фотографии украденных предметов: прежде всего, это ЮНЕСКО и Интерпол, ИФАР в Соединенных Штатах, журнал *Трейс* в Великобритании, различные научные журналы, такие, как *Минерва* в Соединенных Штатах, и каталоги аукционов, например *Газетт де Друот* в Париже. Ежеквартальный бюллетень *ИКОМ ньюс*, бесплатно распространяемый среди членов ИКОМ, содержит фотографии и описания похищенных

предметов и номер досье, заведенного Интерполом на каждый из таких предметов. Благодаря информации, опубликованной в разделе «Защищая наследие» *ИКОМ ньюс*, недавно были найдены и возвращены владельцам несколько предметов японского искусства, украденных в 1989 году из Музея Тикотин в Хайфе (Израиль), и бронзовая голова человека, похищенная из Национального музея Нигерии.

Воодушевленный этими успехами, ИКОМ стремился подкрепить проводимую им деятельность публикацией серии, названной «Сто украденных предметов». Эти документы широко распространяются среди музейных работников, полицейских и таможенников, а также лиц, чьи профессиональные интересы связаны с рынком произведений искусства, работников аукционных залов и галерей. Первое издание, посвященное Анγκору, было опубликовано в сентябре 1993 года, а второе, рассказывающее о разграблении наследия Африки, — в 1994 году. Готовятся еще четыре издания, посвященные Латинской Америке, Европе, арабским странам и Азии.

Эти публикации преследуют цель одновременно информировать и предостерегать. Название серии свидетельствует о том, что выходящие в ней публикации должны привлекать внимание не только и не столько к предметам, фотографии которых появляются на их страницах, а ко всей наследию в целом.

Прежде всего они преследуют цель информировать работников музеев, первейший долг которых заключается в том, чтобы проявлять бдительность в отношении новых приобретений, а также даров, поступающих в их музеи. Мы очень быстро поняли, что предпринятые нами усилия были обоснованными, поскольку публикации достигли своей цели в музеях, где информация поставлена лучше, чем в других. Свидетельством тому является нью-йоркский Метрополитен-музей, где была обнаружена кхмерская голова после появления ее фотографии в издании *Looting in Ang-*

*kor (Разграбление памятников Ангора)*, о чем музей незамедлительно уведомил нас. Мы надеемся, что в ответ на просьбу камбоджийского правительства она будет быстро возвращена в страну ее происхождения.

Публикации этой серии предназначены также для информирования участников рынка произведений искусства. Через два месяца после выхода нашей первой публикации один парижский антиквар вернул кхмерскую статую. Позднее были официально идентифицированы два других предмета, проданных на аукционах «Сотбиз» в Лондоне и Нью-Йорке, и с тех пор Камбоджа настаивает на их



© Musée d'Art et d'Archéologie, Madagascar

*Погребальная статуя народа сакалава, украденная из захоронения сакалава в Мурундаве на Мадагаскаре. Конфискована у парижского антиквара в марте 1995 года и возвращена малагасийским властям; шесть аналогичных предметов были конфискованы в Брюсселе.*

возвращении. Несмотря на сотрудничество аукционной фирмы «Сотбиз» в этом вопросе, остается лишь сожалеть о том, что ее «эксперты» оказываются настолько неинформированными и доводят дело до того, что прославленное учреждение выставляет на торги предметы, источником происхождения которых, как всем известно, являются систематические грабежи.

К хорошим результатам привела также публикация *Looting in Africa (Разграбление памятников в Африке)*, второе издание, вышедшее в данной серии. Одна статуя с Мадагаскара была возвращена парижским антикваром, а шесть других — конфискованы в Брюсселе. Кроме того, была возвращена статуя народа бете, украденная из Национального музея в Абиджане, а статую народа банкони (Мали) конфисковали в Париже.

Символично, что, несмотря на многочисленность возвращенных предметов, быстрота, с которой это делают антиквары, свидетельствует о растущей необходимости полной ясности в этом вопросе. Самое тесное сотрудничество с Интерполом и полицией различных стран также расширяет наши возможности в установлении различных контактов.

С помощью этих публикаций нам удалось охватить самую широкую публику. Печать, радио и телевидение рассказали о наших заботах и тревогах, что позволило нам повлиять на общественное мнение, единственную силу, способную кардинально изменить сложившуюся практику. Мы ощущаем все большую поддержку со стороны самих музеев, которые стараются с помощью организуемых ими выставок привлечь внимание публики к вопросу о наследии, находящемся под угрозой исчезновения. Примером этого стала выставка *Долины реки Нигер*, проходившая в период с 1993 по 1994 год в Париже, в Лейдене (Нидерланды) и — впервые в истории экспонирования африкан-

ского искусства — в шести африканских странах, по территории которых протекает Нигер. К этой последней инициативе, по-прежнему малоизвестной, необходимо привлечь особое внимание. К сожалению, ее примеру не последовали организаторы выставки *Африка-95*, развернутой в Королевской академии в Лондоне.

Политика, направленная на борьбу с незаконной торговлей культурными ценностями, может принести плоды лишь в долгосрочной перспективе. Только проявляя терпение и действуя в сотрудничестве с заинтересованными сторонами — музеями, полицией, таможенной и рынком произведений искусства, — можно достичь желаемых результатов. Это потребует от многих пересмотра отношения к проблеме, для чего необходимо повышать осведомленность широкой публики в данном вопросе. Опыт мобилизации усилий, направленных на борьбу с торговлей слоновой костью и на защиту ряда исчезающих видов, следует распространить и на культурные ценности, которые являются хранителями памяти и самобытности народов.

Во всяком случае, в этом состоит глубокое убеждение нашей организации, решительного участника борьбы, от исхода которой будет зависеть выживание наследия в XXI веке. ■

### Примечания

1. *One Hundred Missing Objects. Looting in Africa*, pp. 96, 97, 101, 113, Paris, ICOM, 1994. (ISBN: 92-9012-017-7).
2. *Illicit Traffic of Cultural Property in Africa*, Paris, ICOM, 1995 (ISBN: 92-9012-121-1).
3. Призыв, с которым выступил король Нородом Сианук, приведен в: *One Hundred Missing Objects. Looting in Angkor*, pp. 6—7, Paris, ICOM/EFEO, 1993 (ISBN: 92-9012-015-0).

## Форум мнений

*Начиная с данного номера Международный журнал “Museum” открывает новую рубрику, которая будет служить трибуной для свободного высказывания мнений и взглядов по важным вопросам, связанным с музеями. Наша цель состоит в том, чтобы точно определить тему и предложить экспертам обсудить ее. Кеннет Хадсон, руководитель комитета по присуждению премии «Лучший европейский музей года» и автор 53 книг, посвященных музеям, вопросам социальной и промышленной истории, а также социальной лингвистики, в том числе широко известной книги Museums of Influence, согласился стать своеобразным раздражителем, ставя вопросы так, чтобы спровоцировать оппонентов на яркие, полемические и вызывающие ответы. Мы надеемся, что появление на страницах нашего журнала открытой трибуны для ведения дискуссий и обсуждений станет богатым источником новых идей для наших читателей. Мы с нетерпением ждем их замечаний по рассматриваемым проблемам, а также предложений по темам для будущих дискуссий.*

### **Художественные музеи Точка зрения Кеннета Хадсона**

Художественные музеи — это отстающие в развитии дети мира музеев. Сегодня они делают то же самое, что и 200 лет назад: развешивают картины на стенах и устанавливают скульптуру на полу в центре зала. Чтобы познакомиться с этими экспонатами, посетитель должен много времени проводить на ногах — ходить и стоять. Посещение художественного музея сродни проверке на физическую выносливость, даже если в нем предусмотрены уголки для отдыха.

Если у меня дома висит картина, то я могу сидеть перед ней в удобном кресле столько, сколько мне надо, и внимательно рассматривать ее — это способствует рождению новых мыслей о ней. Через полчаса я могу отправиться спать, а картина так и останется на своем месте, в ожидании того момента, когда она вновь привлечет к себе мое внимание. Для понимания

искусства требуется очень много времени, поскольку в этом процессе участвуют как чувства, так и интеллект. Ум можно заставить работать значительно быстрее, а вот чувства нельзя торопить и подгонять. Поэтому турпоход, в который превращается посещение художественного музея, стимулирует интеллект в ущерб чувствам. Ум может приспособиться к восприятию вереницы картин так, как этого не могут сделать чувства, что является одной из причин того, что историки искусства относятся к числу сверхинтеллектуалов.

Чего я хочу, руководствуясь желанием получить удовольствие и инстинктом самосохранения, так это появления нового поколения художественных музеев, в которых в определенный период времени экспонируется очень немного произведений искусства. Экспозиционные залы должны быть организованы и обставлены таким образом, чтобы в них было удобно посетителю, желающему неторопливо рассматривать картины сидя, а не музейному атлету. В настоящее время я получаю гораздо больше пользы от репродукции картины, которой можно неторопливо любоваться в домашней обстановке, чем от оригинала в музее, от которого отвлекают внимание висящие по сторонам от него не менее достойные полотна и который придает значимость бесконечному хождению по залам тем, что вы время от времени проходите мимо него.

### **Замечания Мэрилин Мартин, директора Южно-Африканской национальной галереи в Кейптауне**

Южно-Африканская национальная галерея не соответствует ни описанию художественного музея, данного Кеннетом Хадсоном, ни требованиям, предъявляемым им к этим учреждениям. Хотя мы от имени народа Южной Африки храним историческую коллекцию и коллекцию современного искусства, галерея больше не является лишь хранилищем предметов, местом, предназначенным исключительно

для привилегированной элиты. Мы предоставляем возможности для проведения культурного досуга и повышения образовательного уровня, поощряем приобщение посетителей к визуальным видам искусства и непосредственно работаем с различными категориями посетителей, которые составляют наши общины. Мы продолжаем оценивать и проверять каждую функцию учреждения, используя в качестве критерия нужды и потребности быстро меняющейся страны. Мы также рассматриваем деятельность галереи как часть нашей миссии по формированию разнообразной в культурном отношении, но единой национальной самобытности и по написанию и пересмотру нашей истории и истории искусства. Наш художественный музей можно назвать полноправным участником процесса преобразований, переживаемого всем обществом.

За последние несколько лет в Южно-Африканской национальной галерее был организован ряд новаторских выставок. При их подготовке нам пришлось бок о бок работать с людьми, о жизни которых мы рассказывали, и/или с теми, чью визуальную культуру представляли, либо привлекать к созданию экспозиций и составлению письменной документации отдельных лиц. Это дает право народу Южной Африки требовать от их национального художественного музея максимальной отдачи, а самому музею подобный обмен опытом позволяет обогащаться и черпать жизненную силу.

Созданию экспозиций уделяется очень большое внимание, они всегда глубоко продуманы, при этом поражает разнообразие предметов, которые можно в любой момент увидеть в музее, — от английской живописи XIX века до африканских резных подголовников, церемониальных жезлов и других аналогичных предметов; от произведений современного африканского искусства до изделий, вышитых бисером; от ретроспективного показа произведений забытого художника до фотопортретов. Здесь все располагает к получению впечатлений, неторопливому осмотру, к тому, чтобы посидеть и передохнуть. Нет нужды торопиться, так как всегда есть возможность прийти сюда еще раз — ведь вход в галерею бесплатный. Мы уверены, что в нашем музее получают удовольствие и воспитываются не только рядовые малоинформированные посетители, но и те, кто хочет, чтобы выставленные предметы давали пищу для интеллекта и вызывали эмоциональный отклик. Никакое механическое воспроизведение подлинника, будь то в книге или по Интернету, не может заменить непосредственной встречи с оригиналом, созерцания произведения искусства.

*Мы просим читателей направлять свои замечания (объемом не более трех абзацев) по адресу: Editor-in-Chief, Museum International, UNESCO, 7 place de Fontenoy, 75352 Paris 07 SP (France), fax (33.1) 42.73.04.01, для рубрики "Forum on Art Museums".*

## НОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ

«Виртуальный: 1. *филос.* или *лит.* имеющий возможность существовать; скрытый в реальной действительности; удовлетворяющий всем необходимым условиям, чтобы стать реальностью».

Виртуальная реальность, созданная

компьютером, позволяет точно и красиво моделировать изменения объектов и строений в реальном или замедленном масштабе времени. Хранители музеев убедятся в том, что полученные таким образом динамические изображения — это и ценное средство, используемое при

подготовке экспозиции, и прекрасное учебное пособие для изучения отдельных экспонатов коллекций.

### Модель виртуальной экспозиции

Вместо масштабной модели, которая служит хранителям для того, чтобы оценить, как будет выглядеть экспозиция, они могут воспользоваться трехмерным динамическим изображением, генерированным с помощью компьютера, которым можно манипулировать с помощью «мыши». Чтобы построить такую виртуальную модель и учесть указания, данные хранителем, программисту требуется определенная база данных, извлеченная из общего каталога и содержащая перечень работ, включаемых в экспозицию, их размеры, размеры рам, вес произведений, допустимые для них нормы освещения и влажности. Программистам также необходима информация о том месте, где должна размещаться экспозиция, освещенности помещений, осветительных приборах, точном расположении окон и дверей. На основании этих данных, исходя из предложенного хранителем принципа построения экспозиции (географического, хронологического, тематического и т. д.), программисты могут дать ряд предложений.

Этот метод позволяет хранителям получить более реалистичное представление о том, как посетители воспримут новые экспонаты или какие-либо нововведения в экспозиции. Световые эффекты, пространство и расположение — вот лишь некоторые факторы, которые учитываются компьютером и легко могут быть изменены, в отличие от модели, где отсутствие перекрытия, используемые материалы и вертикальный обзор приводят к искаженному видению результата. Виртуальная модель отводит различным службам музея (по безопасности, просветительной деятельности, связи с прессой и др.) более активную роль при формировании экспозиций. Каждая

из этих служб может заранее хорошо познакомиться с экспозицией, выдвинуть свою точку зрения, предупредить об ограничениях и тем самым содействовать созданию экспозиции более высокого качества.

Например, Жан-Луи Шульман, создатель виртуальной реальности, совместно с хранителем коллекций произведений искусства в Лувре работал над экспозицией живописи и новыми витринами в зале № 13 крыла Ришелье. Этот первый опыт позволил Шульману сделать следующее замечание: «Грамотно используемая компьютерная наука создает основу для диалога между разными группами, вовлеченными в процесс создания экспозиции и позволяет повысить его эффективность, избегая при этом ненужных манипуляций с экспонатами». Эта методика приносит особенно большую пользу, когда имеешь дело с тяжелыми объемными экспонатами, например при подготовке экспозиции скульптуры или создании реконструкции исторического места.

### Виртуальный объект

Когда выдвигаются гипотезы о воссоздании исходного объекта по его фрагментам, компьютер может использоваться для проверки этих гипотез. Таким образом, он становится неопенимым инструментом научного исследования, а также средством популяризации музейной науки. Поскольку компьютерная графика способна манипулировать огромным числом заранее заданных условий, археологи и историки могут сравнивать разные возможности и эффективно их оценивать. Так, например, посредством виртуальной реконструкции объекта или строения можно оценить авторский замысел и технику, с помощью которой работа была изначально выполнена, а также лучше понять ее этнологический контекст и дать объяснения другим.

Виртуальное движение — это также

средство получить ясное представление об исследуемой работе. Так, ознакомление с развалинами аббатства Клуни во Франции дополнено и усилено трехмерным движением, которое дает посетителям представление о гигантских внутренних и внешних пропорциях исчезнувших построек. Точно так же виртуальная выставка *Виртуальная реальность Нефертити*, созданная в 1994 году Институтом консервации Гетти, дает посетителям возможность увидеть гробницу Нефертити в том виде, в каком она была обнаружена в 1904 году, а также после ее реставрации в 1992 году, понять методы, использованные для решения проблем консервации, и расшифровать иероглифы на гробнице. Виртуальное движение может использоваться не только как учебное пособие для посетителей, но и для консервации или реставрации объекта или коллекции. Например, Жан-Луи Шульман осуществил виртуальную реконструкцию остатков строений, обнаруженных при строительстве метро в Руане. Благодаря подвижному изображению посетители получают представление о масштабах открытия еще до того, как видят камни и остатки сооружений на месте. Полученные таким образом планы и виды могут быть перенесены на бумагу, аудиовидеотехнику или CD-ROM, чтобы убедить общественность в необходимости поддержки того или иного проекта. Проекты реальных моделей сами по себе или в соединении с другими формами динамики также могут быть получены благодаря компьютерной программе. В любом случае изображения оказываются более насыщенными информативно, чем текст.

### Виртуальное искусство

Компьютерная графика постепенно прокладывает себе путь в музеи как их неотъемлемая составная часть, а не только как учебное пособие. Художники-авангардисты нового поколения создают трехмерные динамические образы для использования в реальном осязаемом пространстве.

Существует мнение, что это новый способ исследования реальности, воображаемый цифровой мир, в котором новая интерпретация мысли приобретает «очертания». Несмотря на скептицизм, все еще сопровождающий эти разработки, их новизна и нестандартный подход очаровывают людей. Кроме того, иногда они порождают и новые мистические гипотезы.

Катрин Икам и Луи-Франсуа Флери — авторы *Message* (Посланник), работы, выполненной для выставки *Cités Cinés 2*, которая проводилась в Дефанс в Париже в 1995 году. Это было трехмерное цифровое изображение лица, которое оживает при приближении

зрителей, смотрит на них и разговаривает. Взаимодействие между зрителем и художником было поразительным. Так ли уж трудно вообразить интерактивного многоязычного гида, отвечающего на вопросы посетителей в каждом музее?

Сообщение подготовлено Марин Олссон, техническим специалистом Национального центра изучения и исследований в области передовых технологий в Дижоне (Франция). Она отвечает за проведение исследования осуществимости проекта создания автоматизированных и фотографических каталогов музейных коллекций Бургундии и объединения их в сеть.

---

## Профессиональные новости

### Гетти сайт для эстетического воспитания

*ArtsEdNet*, новый интерактивный сайт World Wide Web для преподавателей в области эстетического воспитания, введен в действие центром Гетти по эстетическому воспитанию.

*ArtsEdNet* — это один из немногих сайтов, обеспечивающих доступ к ресурсам в области искусства и предлагающих преподавателям новые услуги: в них содержится более 250 страниц хорошо разработанных учебных планов и других вспомогательных материалов, которые могут использоваться на занятиях в классах; они дают возможность «поговорить» с известными художниками, историками и преподавателями. К тому же они действуют как форум для обмена информацией на основе всеобъемлющего подхода к обучению, известного под названием «Эстетическое воспитание на основе различных дисциплин», в котором комбинируются четыре направления, способствующие созданию и пониманию произведений искусства —

студийное искусство, история искусства, художественная критика и эстетика, — и который преподается сейчас более чем в 400 школьных округах в США. Сайт обеспечивает также доступ через Internet к другим ресурсам в области искусства и образования.

Адрес:  
<http://www.artsednet@getty.edu>

### Вторая выставка Азиатско-Тихоокеанского региона, проводимая раз в три года

В конце 1996 года в Художественной галерее Квинсленда в Брисбене (Австралия) должна была состояться вторая выставка современного искусства Азиатско-Тихоокеанского региона, проводимая раз в три года. Первая такая выставка, проходившая осенью 1993 года, стала новаторским событием, привлечшим более 60 тыс. посетителей и собравшим вместе почти 200 новых произведений искусства, включая живопись, скульптуру, гравюру, фотографию, исполнительское искусство и искусство создания инсталляций. В ней участвовало 76 художников,



которые представляли Австралию, Вьетнам, Гонконг, Индонезию, Китай, Республику Корея, Малайзию, Новую Зеландию, Папуа—Новую Гвинею, Сингапур, Таиланд, Филиппины и Японию. В рамках проведения выставки 1996 года также должна была пройти важная международная конференция.

Более подробную информацию можно получить по адресу:  
Asia-Pacific Triennial  
Queensland Art Gallery P.O. Box 3686  
South Brisbane  
Queensland 4101 (Australia)  
Tel: (07) 840.73.18  
Fax: (07) 844.8865

#### Конгресс ИИК 1996 года

Шестнадцатый международный конгресс Международного института консервации исторических и художественных ценностей должен был пройти в Копенгагене (Дания) с 25 по 30 августа 1996 года при участии Национального музея Дании. Конгресс, названный «Археологическая консервация и ее последствия», должен был предложить новые взгляды на консервацию мест археологических раскопок и находок, обнаруженных в ходе как наземных, так и подводных работ. Особое внимание предполагалось уделить тому, как в последние годы, по мере того как последствия использования прежних подходов, происходила переоценка и изменение отношения к археологической консервации. Официальный язык конференции — английский.

Более подробную информацию можно получить по адресу:  
IC  
6 Buckingham Street  
London WC2N 6BA (United Kingdom)

#### Новые публикации

*Illicit Traffic of Cultural Property in Africa*. Издание Международного совета музеев (ИКОМ), Париж, 264 с. (ISBN 92-9012-121-1). Книгу можно приобрести, обратившись по

адресу: ICOM, UNESCO, 1, rue Miollis, 75732 Paris Cedex 15 (France).

В 1991 году ИКОМ и Отдел культурного наследия ЮНЕСКО приступили к осуществлению международной программы проведения региональных семинаров в целях предупреждения работников музеев, правительств, таможенников и полицейских об опасности краж и хищений культурных ценностей, а также для ознакомления их с имеющимися средствами борьбы с постоянно растущей торговлей произведениями искусства. В этом новом издании собраны доклады участников семинаров, проходивших в Объединенной Республике Танзания в 1993 году и в Мали в 1994 году. В нем также говорится об усилиях, предпринятых ИКОМ, ЮНЕСКО, Интерполом и Информационным агентством Соединенных Штатов, и подробно рассказывается об опыте нескольких европейских и североамериканских музейных хранителей и исследователей, который служит прекрасной иллюстрацией сотрудничества, необходимого для борьбы с этим бедствием. Прочитав книгу, вы получите полную картину положения, сложившегося на Африканском континенте.

*A Practical Handbook for Literacy Educators; A People's Museum; Practical Interventions for Basic-Skills Museum Visitors*. Published by the Musée de la Civilisation, 85, rue Dalhousie, C.P. 155, Succursale B, Quebec (Canada), 1995.

Эти три брошюры явились результатом осуществления Музеем цивилизации проекта «Альфа-музей», который преследует цель облегчить доступ в музей взрослым посетителям, участвующим в программах повышения грамотности. Начиная с 1990 года, который был объявлен Международным годом грамотности, музей работал в тесном сотрудничестве с педагогами и взрослыми учащимися из трех центров грамотности Квебека в целях разработки и осуществления

проекта, который мог бы помочь охватить эту особую категорию посетителей, так чтобы максимально удовлетворять их потребности. Примерно 20 педагогов и почти 200 взрослых из 11 центров грамотности в Квебеке приняли участие в проверке на практике документов, созданных в ходе осуществления проекта. Брошюра *A Practical Handbook for Literacy Educators* представляет собой изучение видов деятельности, содержащихся в документе информационного характера, *A People's Museum*, рассчитанном на взрослых, желающих повысить свою грамотность. В нее также включены предложения относительно учебных видов деятельности, которые способствуют открытию и изучению сокровищ других музеев и учреждений культуры данного региона. Брошюра *Practical Interventions for Basic-Skills Museum Visitors* предназначена для музейных экскурсоводов, которые регулярно имеют дело с людьми, не умеющими читать или писать. Она также будет полезна сотрудникам музеев и других культурных организаций, которые контактируют с неграмотными людьми. Общая цель всех трех публикаций — и собственно проекта «Альфа» — состоит в том, чтобы снять завесу тайны с музеев в целом, помогая овладевающим грамотностью людям знакомиться с Музеем цивилизации.

*Standards for Touring Exhibitions.*  
Published by the Museums and Galleries Commission, 16 Queen Anne's Gate, London SW1H 9AA (United Kingdom), 1995.

Данная публикация устанавливает стандарты предоставления экспонатов для организации передвижных выставок и максимально полного использования возможностей показа. Она призвана помочь музеям и галереям всех типов и размеров успешно организовывать передвижные выставки и более эффективно представлять включенные в них произведения. В ней рассматриваются такие темы, как место передвижных выставок в общей выставочной политике,

маркетинговые исследования для определения потенциальных посетителей, концепция выставок и важность научных исследований, оценка разрабатываемой экспозиции с точки зрения ее способности содействовать развитию и воспитанию, организация и руководство передвижной выставкой, составление графика переезда выставки, бюджета и сбор средств. В ней рассматриваются вопросы, связанные с заключением соглашений, налагаемыми законом обязанностями и хранением коллекций, а также проблемы выставочного дизайна и обращения с предметами. Приведенные в публикации многочисленные конкретные примеры позволяют читателям получить немало практических рекомендаций.

*Techne: La science au service de l'histoire de l'art et des civilisations.*  
Edited and published by the Laboratoire de Recherche des Musées de France, 6, rue des Pyramides, 75041 Paris Cedex 01 (France).

Этот новый иллюстрированный журнал, который планируется выпускать ежегодно, подробно рассказывает об использовании достижений различных естественных наук для изучения культурного наследия. Каждый номер посвящен конкретной теме, связанной с важным событием. Первый номер, вышедший в 1994 году, был посвящен художнику Никола Пуссену и приурочен к проведению большой выставки его работ в Гран-Пале в Париже. Предназначенный главным образом для работников музеев, ученых и археологов, он служит открытой трибуной для исследователей, хранителей, историков, художников и философов, которые могут подробно остановиться на проблеме взаимоотношений между искусством и наукой. Он также знакомит с результатами исследований, проведенных Научно-исследовательской лабораторией Музеев Франции, которая находится в Лувре. Журнал выходит на французском языке, на английском языке даются резюме и подписи к иллюстрациям.

# Журналы ЮНЕСКО на русском языке

## **museum**

*Международный журнал*

Ежеквартальный иллюстрированный журнал, посвященный проблемам музеологии. Журнал представляет интерес не только для специалистов, но и для людей, просто любящих музеи.

Индекс 38947

## **«Курьер ЮНЕСКО»**

Ежемесячный иллюстрированный журнал, освещающий с разных точек зрения проблемы современного мира, а также искусства, литературы, науки и культуры. В каждом номере — рубрики, посвященные охране всемирного наследия и деятельности ЮНЕСКО в мире.

Индекс 38945

## **«Бюллетень по авторскому праву»**

Ежеквартальный журнал, посвященный вопросам авторского права и его охраны, а также новым разработкам в этой области. Журнал представляет интерес не только для юристов, но и для творческих и издательских работников.

Индекс 38946

## **«ПЕРСПЕКТИВЫ: сравнительные исследования в области образования»**

Ежеквартальный журнал, представляющий широкий спектр актуальных проблем теории и практики образования за рубежом. Интересен преподавателям вузов, научным работникам, деятелям просвещения.

Индекс 38948

**Уважаемые читатели!**

Сообщаем, что подписка на эти журналы на 1998 год будет приниматься во всех отделениях связи во втором полугодии 1998 года. Эти издания вы можете найти в Объединенном каталоге Федерального управления почтовой связи Минсвязи России.

PLANT

