

MUSEUM 196

международный журнал

ISSN 0255-0881



Архитектура музея

«Сокровища Трои»

в Москве



Японские музеи мира

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.

№ 196 (№ 2, 1998)

На первой странице обложки
Музей плодов в Яманаси, Япония;
архитектор Ицуко Хасегава.
Photo: © Mitsumasa Fujitsuka

На последней странице обложки
Огромный эскалатор
в атриум лондонского Музея Земли
проходит через модель земного
шара диаметром 10 м, которая
является частью экспозиции
Visions of Earth (Образы Земли),
созданной по проекту Нила
Поттера.
Photo: © Pawson Williams

Главный редактор: Марсия Лорд
Помощник редактора: Кристин
Уилкинсон
Художественный редактор: Кароль
Пажо-Фон
Редактор издания на арабском
языке: Фавзи Абд эль-Захер
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:
UNESCO, 7 place de Fontenoy,
75352 Paris 07 SP (France)
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, 1997
© Перевод на русский язык ЗАО «Издания ЮНЕСКО на русском языке», 1999

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	
--------------------	---	--

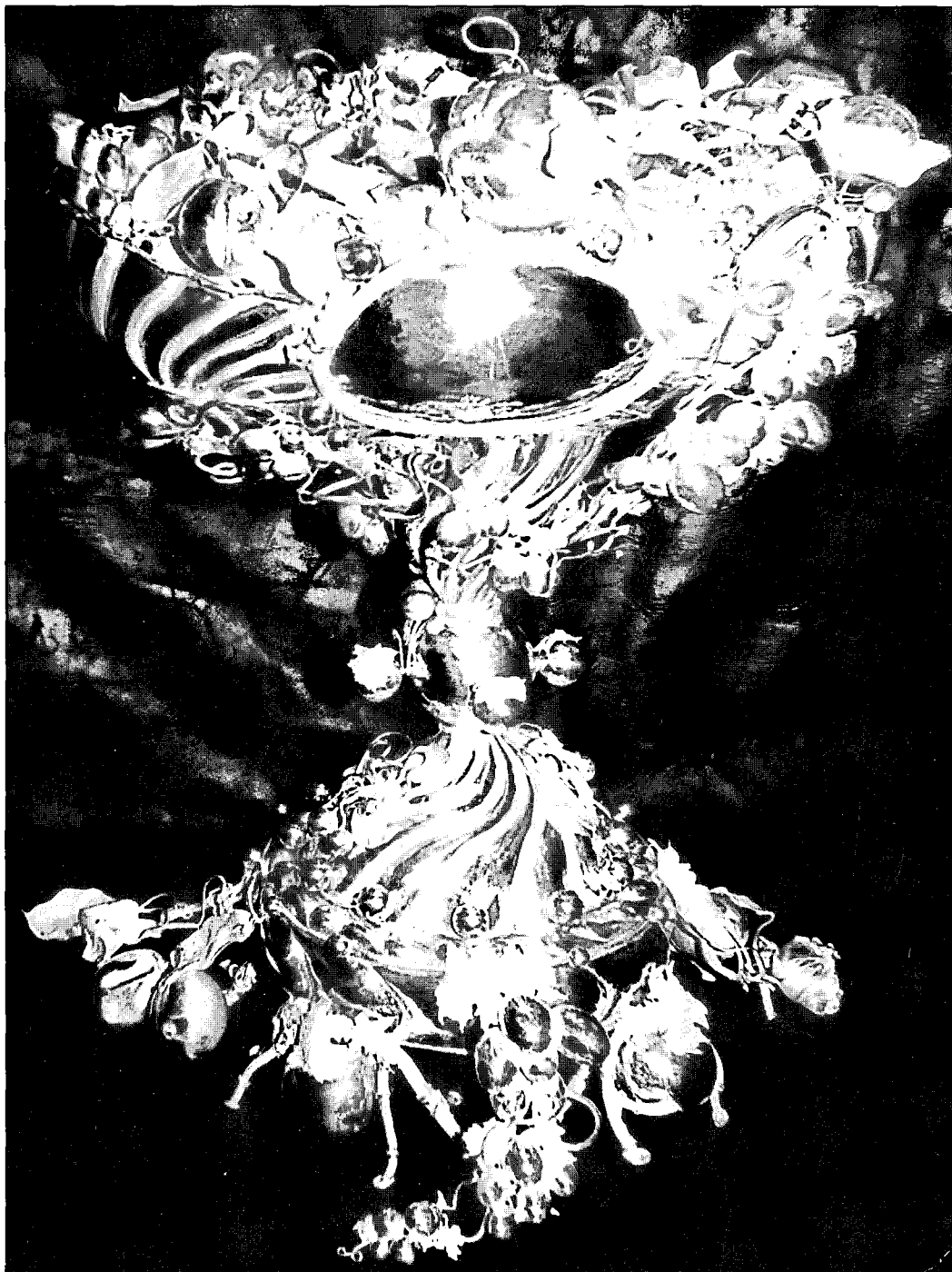
<i>Досье: Архитектура музея</i>	4	Посредник в роли носителя идеи: музейная архитектура сегодня <i>Ив Наше</i>
	6	Архитектура и музейный маркетинг <i>Клаус Кепплингер</i>
	10	Создание музея современного искусства <i>Михаил Молдовеану</i>
	15	Музей Сиднея: сохранение культурных различий <i>Питер Зеллнер</i>
	20	Проектирование музеев в Лос-Анджелесе: начало или конец «динозавров»? <i>Франсес Андертон</i>
	25	От школы к интерактивному музею науки <i>Рифка Хашимшони</i>
	30	«Мир Ребероля» в Эмутье, созданный художником и архитектором <i>Матильда Беллег</i>
	34	Музей Земли в Лондоне: полное преобразование <i>Сообщение Международного журнала "Museum"</i>
36	Музей местной общины ставит архитектурную проблему <i>Мануэль Тардис</i>	

<i>Выставка</i>	42	Выставка «Сокровища Трои из собрания Генриха Шлимана» в Москве <i>Людмила Акимова</i>
-----------------	----	---

<i>Профиль</i>	49	Японские музеи мира <i>Теренс Даффи</i>
----------------	----	---

<i>Исследования</i>	55	Музеи естественной истории и кризис биоразнообразия: доводы в пользу Глобальной таксономической системы <i>Малкольм Дж. Скобл</i>
---------------------	----	---

<i>Рубрики</i>	60	Книги
	61	Новые технологии
	64	Письма



УКРАДЕНО

Похищена современная серебряная ваза искусной работы, выполненная в технике чеканки и гравировки; она украшена фруктами (в том числе яблоками, грушами, виноградом и вишнями), бабочками, кузнечиками, улитками и стрекозами. Основание, декорированное витыми чеканными элементами, переходит в сферическое рельефное украшение, расположенное в центре. Высота чаши 61 см, ширина 36 × 43 см, вес 12 кг. Примерная стоимость составляет 700 тыс. долларов. Украдена из колледжа в Риге (Латвия) 4 апреля 1995 года. (Reference 797/SA/1020/95/A-3, Interpol, Riga.)

Photo by courtesy of the ICPO—Interpol General Secretariat, Lyons (France)

В опубликованной ЮНЕСКО в 1977 году книге Кеннета Хадсона *Museums for the 1980s — A Survey of World Trends (Музеи на пороге 1980-х годов: обзор мировых тенденций)* автор приводит определение идеального музея, данное одним индийским музеологом:

...он должен быть доступен для посетителей и расположен рядом с центром города. Лучше всего, если он находится в саду или парке — что создает приятную обстановку и естественное окружение, — но не в отдаленном уголке, а поблизости от главных городских магистралей. Вокруг здания должно быть достаточно большое открытое пространство, что обеспечивает естественное освещение залов и вентиляцию помещений... стиль здания должен отвечать своей эпохе, оно должно если не соответствовать новейшим тенденциям, то, по крайней мере, быть современным. Оформление экспозиционных залов и соседних с ними помещений должно быть приятным для глаза, но не привлекать к себе слишком много внимания, а соответствовать и подчиняться главным целям¹.

Эта прямолинейная формула удачного музейного здания производила впечатление обманчиво простой уже в 1989 году, когда журнал *Museum* (так тогда назывался *Международный журнал "Museum"*) обратился к последним достижениям в развитии музейной архитектуры, в значительной степени связанным с наблюдавшимся в 80-х годах беспрецедентным размахом строительства и реконструкции музеев. Сегодня, спустя восемь лет, музейный бум еще продолжается, а многие из возникших в 80-х годах тенденций приобрели характер законченных феноменов либо претерпели неожиданные изменения. Однако более всего поражает то, что архитектор стал центральной фигурой в музее, а само здание рассматривается как нечто гораздо большее, чем просто помещение для хранения коллекции. Создание структур, предназначенных для удовлетворения новых музейных нужд и потребностей, часто превращается в создание структур, становящихся источником возникновения новых нужд и потребностей, выдвигающих на первый план роль музея как места проведения досуга и осуществления туристических программ, громко и недвусмысленно заявляющего: «Обратите на меня внимание. Я по праву заслуживаю того, чтобы меня посещали». Вот как говорит об этом архитектурный критик из газеты *Санди Таймс* Хью Пирмен: «Речь идет о давнем споре: для чего существует музей или галерея? Чтобы быть сравнительно скромным вместительным великолепной коллекции или же — памятником архитектуры, для которого несущественно, насколько прекрасно или, напротив, незначительно то, что в нем хранится?»²

Эта проблема, чреватая далеко идущими последствиями, занимает центральное место в проходящей в настоящее время дискуссии относительно музеев. Снова обратимся к Кеннету Хадсону: «То, к чему музей стремится, стало важнее того, чем он является. Совершенно очевидно, что подобная тенденция затрудняет, а возможно, и делает бессмысленными попытки дать определение того, что такое музей»³. Таким образом, архитектура оказывается в роли катализатора глубоких изменений, конечные результаты которых неясны. Именно поэтому мы убеждены в необходимости анализировать не столько то новое, что появляется в музейной архитектуре — то есть формы, материалы, освещение, методы экспонирования, — сколько обуславливающие их тенденции в культуре конца XX века, прямо или косвенно отражающиеся в этих структурах. Нам хотелось прежде всего показать, какими их видят молодые архитекторы и критики, являющиеся участниками происходящих сейчас эволюционных — или, возможно, революционных — процессов. Вот почему мы обратились к Иву Наше, председателю французской секции Международного форума молодых архитекторов, обладающему энциклопедическими знаниями и неиссякаемой энергией, благодаря чему он стал для нас незаменимым консультантом в области архитектурных проблем, стоящих перед современными музеями. Он сыграл в определенной степени *провокационную* — в положительном значении этого слова — роль, ставя поразительные вопросы, помогавшие нашим авторам находить на них нестандартные и интересные ответы. Мы выражаем ему свою глубокую признательность.

М.Л.

Примечания

1. Smita J. Baxi, "Planning a museum building", in Baxi and Dwivedi (eds.), *Modern Museum: Organisation and Practice in India*, 1973, cited in Kenneth Hudson, *Museum for the 1980s — A Survey of World Trends*, Paris, UNESCO, 1977.

2. Hugh Pearman, "An Ace Building with a Quite Nice Collection", *Sunday Times* (London), 2 June 1996.

3. Hudson, op. cit.

Посредник в роли носителя идеи: музейная архитектура сегодня

Ив Наше
(Yves Nacher)

«Свидетельствует ли этот строительный [музейный] бум (будь то строительство новых зданий или ремонт и реконструкция существующих) об успехах в области архитектуры? Сопровождается ли количественный рост показателей повышением качества и, что особенно важно, оправдан ли он? Трудно ответить на данные вопросы сколько-нибудь определенным образом». По мнению Ива Наше, эта проблема лежит в основе всякой дискуссии, касающейся развития музеев. Автор статьи — архитектор, руководитель миссии при Французском архитектурном институте, председатель французской секции Международного форума молодых архитекторов (International Forum of Young Architects — IFYA).

Близящееся к концу десятилетие, как и предыдущее, стало свидетелем беспрецедентного роста числа музеев — управляемого или неуправляемого распространения чрезвычайно контактирующих метастаз патологии, охватившей всю планету и характеризующейся упорной и часто неразборчивой в средствах погоней за культурой. Это и хорошо и плохо. Удовлетворенность достигнутым часто соседствует с новациями. В одном лишь можно быть уверенными: у всего — от картин фламандской школы до брючных пуговиц, от промышленной археологии до социальных фантазий, от дизайна до коммерческого овощеводства — был свой момент триумфа в эти годы строительной лихорадки, безумной гонки за «пятнадцатью минутами славы», которые, как пообещал однажды Энди Уорхол, отпущены в жизни каждому из нас.

Несмотря на непредвиденный нежелательный возврат к прошлому, первой жертвой этого поветрия стал музей девятнадцатого века, достойный наследник революционного Лувра с его претензиями на всемирную педагогическую миссию. Сегодняшним музеям предстоит привыкнуть к новой интерпретации термина «наследие». Кроме того, они совсем иначе рассматривают вопрос о доступе к знаниям. Музеи больше не являются центрами пассивного созерцания монолитной и сложившейся раз и навсегда культуры. Они стали местом приобретения индивидуального опыта, местом научных исследований, экспериментов с новыми методами распространения знаний, местом, где осуществляются попытки покончить с социальными ограничениями.

Столь серьезные изменения и вступление в новый, сегодняшний день оказали очевидное влияние на музейную архитектуру, которая должна идти в ногу (а еще лучше, быть на шаг впереди) с новыми потребностями в том, что касается пространства и планировки, освещения, новых видов образовательной и коммерческой деятельности (при этом необходимо постоянно следить за

соответствием доходов и расходов в условиях, когда бюджетные средства, выделяемые на культуру, повсеместно сокращаются).

Свидетельствует ли этот строительный бум (будь то строительство новых зданий или ремонт и реконструкция существующих) об успехах в области архитектуры? Сопровождается ли количественный рост показателей повышением качества и, что особенно важно, оправдан ли он? Трудно ответить на данные вопросы сколько-нибудь определенным образом. Картина весьма противоречива, и ее оценки сильно расходятся. Смелости и творчеству часто противостоят яркий консерватизм, стандартные формулы успеха и непоколебимая приверженность отжившему. Но воздержимся от слишком строгих суждений. Архитектуре, как и любому другому виду умственной деятельности, свойственны свои взлеты и падения. Однако ей приходится сталкиваться с большими ограничениями, поскольку она, в отличие от искусства, существующего как самоцель, зависит от своего утилитарного назначения: здание строится по чьему-то заказу. Образовательный уровень заказчика оказывает влияние на архитектурное решение и даже в какой-то мере предопределяет результат.

Радикально изменился и характер заказов. Мы наблюдаем, как наряду с крупными зданиями, которые еще продолжают возводить в некоторых странах и больших столичных городах, по всему миру осуществляется множество малых проектов, возникающих на основе местной инициативы. Кроме того, увеличивается число частных заказов крупных фирм, вкладывающих в коллекцию либо свой имидж, либо капитал. Подобный «культурный дарвинизм» ведет к вытеснению плохо приспособленных к требованиям нашего века «динозавров» с помощью многочисленных экспериментов, подобных тем испытаниям, которым подвергаются новые виды. Это способствует появлению нового подхода к архитектурному проекту и нового спосо-

ба его претворения в жизнь, что в свою очередь сопровождается появлением новых методов определения концепции и «продукции» музеев, а также новыми социальными и урбанистическими подходами.

Однако в эту новую архитектурную концепцию музейного пространства и его связи с городом (в физическом смысле) и эпохой (в символическом смысле) вмешались и другие факторы. С изменением статуса архитектуры и переходом ее из категории искусства, имеющего прикладной характер, в более фешенебельную категорию самостоятельного вида искусства глобализованное мышление 80-х годов стало видеть в ней ценное культурное дополнение ко всему, с чем она оказывалась связанной. Она уже не является инструментом, а возведена в ранг носителя идеи. Сегодня музеи часто стремятся обрести выразительную архитектурную оболочку с единственной целью — привлечь посетителей, точно так же, как любой торговец старается заполучить большее число покупателей. В обстановке постоянно растущей конкуренции (и в области культуры, и в других сферах), в условиях, когда средства массовой информации оказывают на умы огромное влияние, мы наблюдаем, как разные города ведут борьбу за звезд мирового класса — знаменитостей, производящих то, что от них требуют, а именно: здания-манифесты, которые хорошо «продаются», хотя порой и строятся без настоящего проекта. Последствия очевидны: ряды домов, представляющих собой выхо-

лощенную, словно пустая раковина, оболочку, — ловкое решение, маскирующее ужасную концептуальную пустоту их будущих коллекций. Таково крайнее выражение часто осуждаемой двойственной связи между искусством и архитектурой: первое, ревниво защищая свое главенствующее положение, стремится к тому, чтобы архитектура отказалась от попытки утвердить самостоятельность своего существования и претендовать на долю славы; архитектура должна определяться находящимися в ее окружении произведениями, подчиняться и следовать им, как хорошо облегающая тело одежда — своему хозяину.

Новейшие тенденции в музеографии и их влияние на архитектуру, изменение характера архитектурных заказов (конец «эпохи динозавров»), архитектура как символическая ценность в культурном маркетинге, новые музейные программы и особенно так называемый «музей квартала» — вот лишь некоторые из многих тем, которые рассматривают на страницах данного номера архитекторы, журналисты, критики, научные сотрудники музеев. Представляя отличающиеся друг от друга точки зрения, мы не пытаемся освещать различные теории — столь же неопровержимые, сколь и недолговечные. Наоборот, мы хотим лишь предложить пищу глазу и уму наших читателей, с тем чтобы они могли проявить проницательность и дать свои критические оценки, в чем архитектура конца столетия нуждается столь же остро, как и другие сферы. ■

Архитектура и музейный маркетинг

Клаус Кепплингер
(Claus Kapplinger)

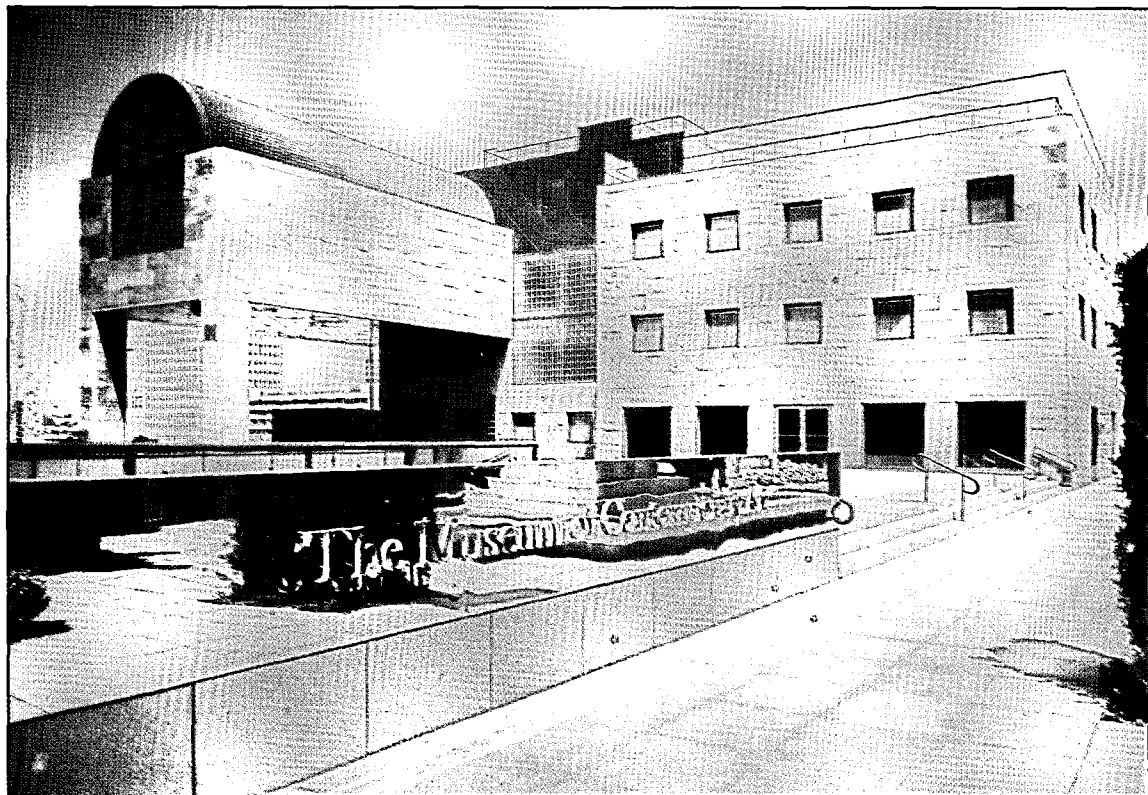
Музей — выгодный товар, торговые киоски — символ музея будущего, архитектор — звезда мирового масштаба. Такую картину рисует Клаус Кепплингер, говоря о том, какую роль сыграла современная музейная архитектура в серьезном изменении представления публики о музее. Автор статьи — немецкий архитектор, который живет и работает в Берлине.

Музей современного искусства в Лос-Анджелесе. Архитектор Арата Исодзаки, 1986 год.

«Вот и подходит к концу индустриальная эпоха, и мы вступаем в постиндустриальное десятилетие. Этот переход очень важен для искусства. Другой значительный фактор — постоянно растущий спрос на произведения искусства. Сегодня полотно Ван Гога может стоить до 100 млн гульденов, а лампа Франка Ллойда Райта — 1,5 млн. Если художник хочет иметь хорошую репутацию как в настоящее время, так и в будущем, он должен считаться с законами рынка и быть готовым поставлять добротную продукцию». Искусство как участник успешного культурного маркетинга: мало кто из директоров музеев когда-либо говорил о той роли, которую играет в наши дни искусство, с большей открытостью, чем Франк Хакс, чье суждение о музейной архитектуре, содержащееся в приветственной речи, произнесенной им в 1991 году как директором — основателем Музейного острова в Гронингене, остается справедливым и сегодня.

Музей в Гронингене открылся в 1995 году¹. Он напоминает какую-то странную райскую птицу и выделяется среди других недавно построенных музеев и разнообразием своих коллекций, в которых обычное соединяется с высоким, а древнее искусство — с современным; и тем, что его строили четыре архитектора-дизайнера, пользующихся мировой известностью: Алессандро Мендини, Микеле Лукки, Филипп Старк и Кооп Химмельблау. Тем не менее он представляет собой великолепный образец музея нового поколения. Это удивительные миры, пространства, созданные для эксперимента и хепенингов, обращенных к самым разнообразным чувствам посетителей. Архитектурное решение этих пространств старается привлечь к себе внимание еще более активно, чем выставленные в них произведения искусства. Лишь в редких случаях здания ограничиваются ролью фона для произведений, в основном в центре внимания — они сами. Здесь

© Denis Freppel-Archipress



© Luc Boegly-Archipress



находит отражение более легкий подход к произведениям искусства, посетителям предлагается получить удовольствие от процесса коммуникации в целом, тогда как раньше архитектура стремилась создать некое нейтральное окружение, позволяющее сконцентрироваться на созерцании великолепных произведений и в тишине поразмышлять о прекрасном.

Изменения, происшедшие в выборе приоритетов и восприятии, нашли выражение и в разнообразии контингента, и в большей раскованности современных посетителей музеев, переставших комплексовать при встрече с музеями и искусством. Об изменившемся представлении о музейном учреждении свидетельствует и тот факт, что сегодня все большее число людей покупают на память о посещении музея открытки с изображением не только экспонирующихся в нем произведений искусства, но и самого здания. Лет двадцать назад так поступили бы лишь немногие посетители. В последние десятилетия музейная архитектура стала главным символом, представляющим музей и

место, где он расположен. Сегодня во многих случаях не художественные коллекции, а именно архитектура музея побуждает журналистов, а вслед за ними и туристов путешествовать по странам мира, еще и еще раз посещая города и их музеи. Эти музеи, привлекающие своей архитектурой, жаждут признания собственной индивидуальности, хотя их архитекторы и архитектурные формы все чаще и чаще походят друг на друга.

Таким образом, независимо от стран и континентов интерес все увеличивающегося числа посетителей привлекает не столько что-то новое и необычное, сколько знаменитые имена, предстающие в разных вариациях и видах, такие, как Ханс Холляйн в Зальцбурге, Оверни или Франкфурте; Марио Ботта — в Сан-Франциско, Базеле или Токио; Йозеф Пауль Кляйхус — в Берлине, Гамбурге или Чикаго; Ричард Мейер — в Барселоне, Франкфурте или Беверли-Хиллз; Хосе Рафаэль Монео — в Мадриде, Стокгольме или Уэллсли-колледже, штат Массачусетс; Е Мин

Галерея Карузель в Лувре, Париж. Архитекторы Пей, Макари и Вильмотт.

Пей — в Париже, Вашингтоне или Берлине; Арата Исодзаки — в Лакорунье, Кракове или Нью-Йорке. Данный список нетрудно было бы дополнить и другими именами, хотя вряд ли можно насчитать более десятка архитекторов, строивших или реконструировавших крупнейшие музеи мира. Эта маленькая и элитная группа архитекторов заранее гарантирует качество и международное признание. В то же время совершенно очевидно, что придает все меньшее значение связям с национальными или местными архитектурными традициями. Здания, возведенные Ричардом Мейером под калифорнийским или каталонским солнцем, почти не отличаются от его ранних построек, находящихся в более холодном климате американского Среднего Запада или Центральной Европы. Существуют пользующиеся известностью архитекторы, чье творчество позволяет рассчитывать на вполне определенный характер постройки и репутацию в мировом масштабе, и сегодня, в условиях охватившего всю планету соревнования между музеями, вряд ли кто-либо из их директоров способен проигнорировать эту сторону дела. Именно поэтому нет ничего удивительного в том, что был отклонен удостоенный награды, но не имевший успеха проект Музейного острова в Берлине, созданный архитектором Джорджо Грасси. Представители Музеев Берлина предпочли спокойной сдержанности его здания экстравагантные ползучие формы Франка О'Джери, уже знакомые сотням тысяч людей, посетившим Витра-музей в небольшом городке Вайль-ам-Рейн на юге Германии.

Но, в конце концов, должны же мы считаться и с публикой, а имя знаменитого архитектора может побудить людей еще раз прийти в музей, который до этого посещало лишь небольшое число любителей искусства. Новая архитектура нередко выполняет ту же роль, что и какая-нибудь крупная передвижная выставка или ретроспективные показы произведений великих мастеров, превращающиеся порой в событие международного масштаба и способствующие тому, что

музей или город оказываются в центре всеобщего внимания. Исключением был широко освещавшийся в 80-х годах в средствах информации спор вокруг заказанного американскому архитектору Е Мин Пею проекта реконструкции Лувра. Однако огромный успех, которым в конце концов ознаменовалось открытие обновленных и расширенных помещений Лувра, подтвердил правильность принятого его дирекцией решения заключить контракт с архитектором, пользующимся международной известностью.

Коммерциализация музеев

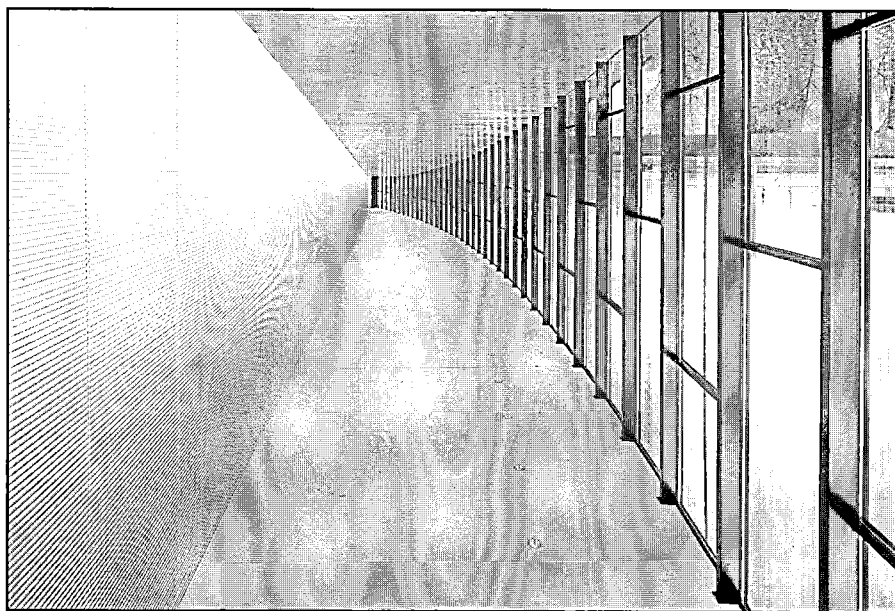
Вместе с тем парижский Лувр может служить примером широко распространенной в последние десятилетия чудовищной коммерциализации музеев. В этой связи сооружение под площадью Карузель подземного вестибюля Лувра с его протянувшимися до станций метро бистро, сувенирными и прочими киосками, расширение музейного магазина, торговля разнообразными копиями произведений искусства или самыми примитивными сувенирами, например в виде отриски на бумаге, ткани (или в керамике) названия произведения либо изображения стеклянной пирамиды, со всей очевидностью свидетельствуют о том, с какой быстротой происходит процесс развития, в котором музей во все большей степени рассматривается как выгодный товар, имеющий рыночную цену. Тот факт, что в 1992 году «главный хранитель» Лувра был отодвинут на второе место «администратором» музея — выпускником одной из известных школ менеджмента, — отражает чреватое далеко идущими последствиями превращение музея в компанию по предоставлению услуг.

Начался этот процесс с кафе и магазина. Однако идея, в основе которой лежало стремление сделать посещение музея более комфортным и организовать продажу сувениров, в 60-х годах постепенно нашла выражение в робких попытках по-новому использовать пространство и привела к созданию небольших специальных зон,

расположенных в удаленных уголках здания. Сегодня же значение и успех того или иного музея часто измеряются организацией в нем торговли, расширением его функций, раньше считавшихся второстепенными. Возможно, именно торговые киоски станут символом музея будущего? Сегодня для привлечения широкого посетителя музеям недостаточно лишь обладать хорошими коллекциями. Уподобляясь торговым центрам, они готовы зазывать публику, лишь бы она находилась там подольше, — неважно, что ее интересуют не столько подлинные произведения искусства и не искусство вообще, сколько еще одна возможность для потребления и общения.

Для того чтобы интеллектуальный и символический потенциал культурного пространства мог восприниматься публикой — которая из-за отсутствия необходимых знаний в области культуры редко бывает знакома как со смыслом того, что она видит в музее, так и со сведениями общего характера, связанными с экспонатами, — музей должен приобщать ее к искусству с помощью множества других видов услуг. Наряду с традиционными образовательными лекциями и экскурсиями музеи все больше и чаще выделяют пространства для книжных киосков, концертов поп-музыки, разного рода видеосеансов, а также для приемов и презентаций, организуемых спонсорами с целью рекламы своих товаров. В подобном контексте растет и роль архитектора с именем, чье высокое мастерство способно сгладить и скрыть противоречие целей. Конечный успех такого подхода, видимо, вполне его оправдывает. Например, число посетителей музеев в Германии, испытавшей бум музейного строительства, выросло с 14 млн в 1969 году до 69 млн — в 1995-м.

Судя по столь впечатляющим цифрам, музей давно стал неотъемлемой частью рынка. И хотя построенная на принципах свободной рыночной экономики бюджетная политика Метрополитен-музея, расположенного на краю Центрального парка в Нью-



© Luc Boegly-Archipress

Йорке, может восприниматься многими европейскими музеями лишь как очень далекая перспектива, будущее именно за американской моделью. Более 25 процентов дохода Метрополитен-музей получает от продажи открыток и другой подобной продукции. Кроме магазинов в самом музее, его торговая сеть включает 18 магазинов в Соединенных Штатах, 24 — в других странах, а также магазин, высылающий заказы по почте. То, что начиналось в конце 60-х годов, когда музеи и вообще культура «открывались» для широких слоев публики (самым ярким примером здесь может служить Центр имени Жоржа Помпиду в Париже, олицетворяющий равенство возможностей и переход от восприятия, свойственного буржуазному подходу к искусству, к более широкому представлению о культуре), незаметно трансформировалось в рыночный фактор, который сегодня пытается соединить максимальную развлекательность с культурным показом и массовой культурой — с высокой, элитной.

Крупные музеи, ставшие сегодня составной частью общей экономической сети, оказывают влияние и на рыночную оценку того или иного города — точно так же, как влияет на нее качество его аэропортов, ярмарок, административных и торговых центров или фешенебельных районов. В настоящее время существует целый ряд планов, в соответствии с которыми не только культура и экономика, но также культурная практика и потребительская сеть сферы

услуг открыто связываются с финансовыми вложениями в глобальную экономику. Являясь крупным вложением капитала и одновременно культурным зрелищем, новое здание музея (или его новый корпус) дает возможность привлечь внимание международной общественности и средств массовой информации. Это в огромной степени увеличивает рыночную стоимость территории, где находится музей, и значение феномена распространяется не только на соседний квартал, но и на весь город. Подтверждением данного факта служит множество появившихся в последние десятилетия новых музейных зданий. Число музеев, построенных после 1980 года, превосходит любой другой период. Сегодня музей в большей степени, чем когда-либо, является отражением жизненного уклада нашей эпохи с характерным для него ростом покупательной способности населения, крупномасштабными мероприятиями и выставленным напоказ наслаждением жизнью. Однако развитие индивидуальных особенностей музеев и их дифференциация допускаются лишь в определенных пределах. Эти пределы определяет рынок, одержавший победу над искусством и архитектурой и не признающий за ними самостоятельной ценности. ■

Музей Жана Тингели в Базеле, Швейцария. Архитектор Марио Ботта.

Примечание

1. См.: Гитте Брюгман. Разрыв с традициями: Музей Гронингена. *Международный журнал "Museum"*. 1995. № 4. С. 51—54. — Прим. ред.

Создание музея современного искусства

Михаил Молдовеану
(Mihail Moldoveanu)

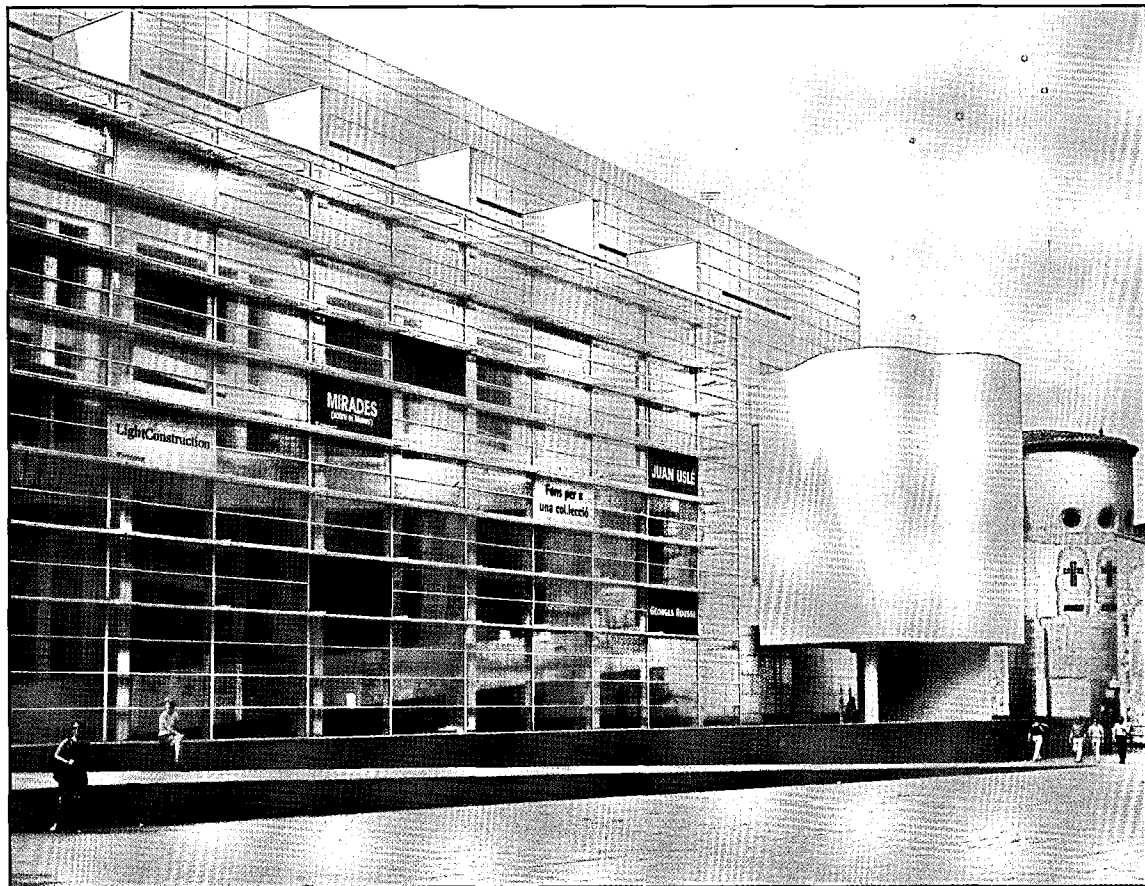
Решение властей города Барселоны пригласить всемирно известного архитектора Ричарда Мейера для проектирования здания музея, хотя никакой коллекции еще не существовало, вызвало — да и продолжает вызывать — противоречивые суждения. Тем не менее построенное по его проекту здание уже внесло изменения в урбанистическое развитие города и привлекло в музей беспрецедентное число посетителей. Михаил Молдовеану, живущий в Париже независимый фотограф и писатель, рассказывает о том, как архитектура послужила утверждению концепции музея и способствовала обновлению жизни прилегающего к его территории района.

Проект Музея современного искусства в Барселоне (МАСВА) убедительно свидетельствует о том, как изменилось наше отношение к самой концепции музея и тому месту, которое занимает в западной культуре учреждение, называемое нами музеем. Эти изменения, обозначившиеся как таковые примерно в 1980-х годах, были связаны с желанием, чтобы архитектурный проект «классического» музейного учреждения предусматривал более легкий доступ и большую гибкость всей структуры; он должен был в большей степени удовлетворять потребительские запросы массового туризма и в то же самое время соответствовать новым коммуникационным технологиям.

Успех на международном уровне парижского Центра имени Жоржа Помпиду способствовал тому, что уже в семидесятых годах получила

широкое распространение идея крупномасштабной «культурной машины», включающей музей, библиотеку, кинозалы и помещения для организации больших временных выставок. Здание, вмещающее в себя подобную машину, представляет интерес само по себе и, являясь приманкой для туристов, рассчитано на большое число посетителей. В следующем десятилетии многие европейские города использовали эту модель в более скромном масштабе, тогда как в Северной Америке уже широко практиковалось создание подобных «культурных машин». Наиболее поразительным примером данной тенденции стал Франкфурт-на-Майне, где в восьмидесятых годах был построен целый ряд музеев по проектам таких выдающихся архитекторов, как Ричард Мейер, Освальд Матиас Унгерс, Гюнтер Бениш, Густав Пайхл и Ханс Холляйн.

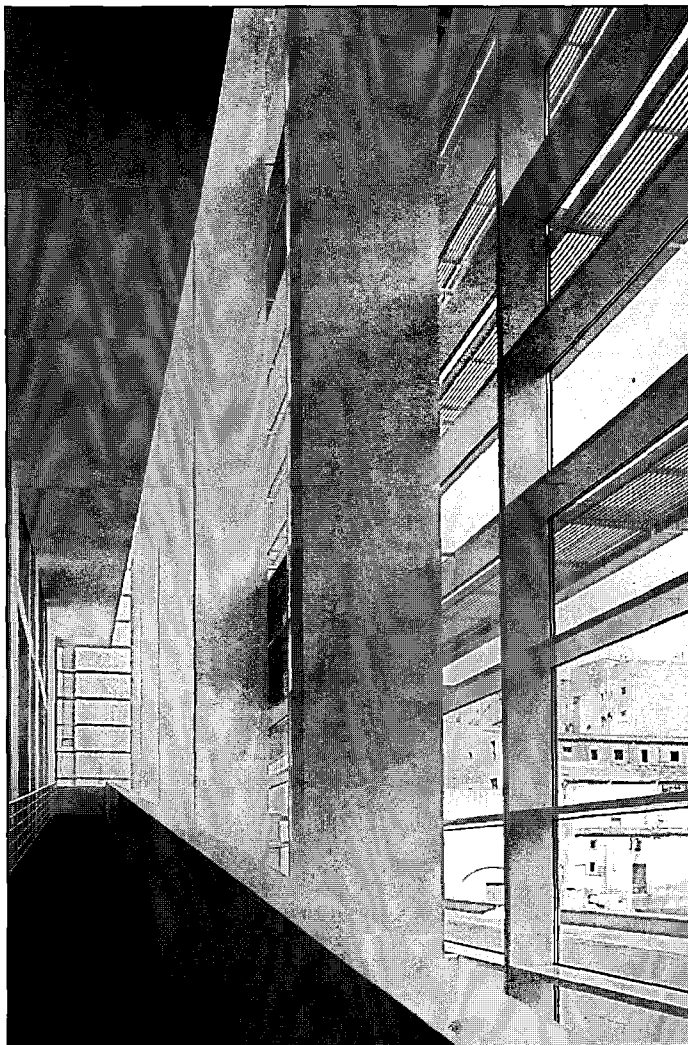
Широкий главный фасад музея из зеркального стекла выходит на площадь дельс Анджельс.



Совершенно очевидно, что Музей современного искусства в Барселоне является продолжением этой традиции. Однако — возможно, из-за сложившихся в то время особых обстоятельств — он еще до начала строительства оказался в центре ожесточенной полемики.

Дело в том, что в Барселоне уже имелся музей современного искусства, расположенный в парке Сьютадела, а построенный в 1993 году и располагающий прекрасным оборудованием для проведения временных выставок большой Центр современной культуры, который представляет значительный интерес с архитектурной точки зрения (архитекторы Пиньон и Виаплана), находится буквально рядом с новым учреждением — Музеем современного искусства Барселоны. Более того, размещающийся на холме Монджьюик Фонд Хоана Миро специально проектировался архитектором Хосе Луисом Сертом как будущий барселонский музей современного искусства, каковым его и хотел видеть сам Хоан Миро, подаривший ему именно с этой целью ряд значительных произведений из собственной коллекции. Вот почему при обсуждении судьбы галерей современного искусства в Барселоне не могли не приниматься во внимание все упомянутые соображения. Еще труднее было в данных обстоятельствах проектировать новый музей, не имея коллекций для показа публике, а именно так и обстояло дело с будущим музеем современного искусства в 1990 году, когда началась работа над проектом его здания. На состоявшемся в 1995 году торжественном открытии музея можно было говорить лишь о том, что заложено начало постоянной коллекции, правда, к концу 1996 года число принадлежащих музею произведений увеличилось, но и сейчас собрание находится в зачаточном состоянии, что оставляет место для сомнений в будущем данного предприятия.

Такого же мнения придерживается и директор Музея Пикассо в Париже Жан Клэр, один из организаторов последней Венецианской бьеннале.



На заданный ему в июле 1996 года вопрос о развитии в последнее время новых центров искусств он дал достаточно резкий ответ: «Парижскую модель пытались повторить в других больших городах, создавая центры искусств и музеи без коллекций в ожидании публики, которая так и не появилась. Это повлекло за собой целый ряд проблем, включая уходы в отставку, и поставило вопрос о том, действительно ли люди интересуются, так называемым авангардным искусством и чего все это стоит. Испании необходимо было как следует все взвесить; возможно, она смогла бы учесть французский опыт»¹. Жан Клэр явно имел в виду Музей современного искусства в Барселоне, так же как и играющий заметную роль в культурной жизни Барселоны архитектор Оскар Тускетс, осудивший в одном из своих высказываний политическую подоплеку навязывания таких «музеев, имеющих подчеркнутно образовательный, массовый, мо-

Из музея открывается вид на площадь дельс Анджелс.



«Главная особенность вестибюля — широкий пандус, подчеркивающий и структурирующий его объем».

рализирующий и в особенности патристический характер»².

Наконец, общая картина, на фоне которой происходило создание Музея современного искусства в Барселоне, будет неполной, если не вспомнить о том, что несколько раньше в городе проводилась широкая кампания по подготовке Олимпийских игр 1992 года. Программа «олимпийской Барселоны» включала целый ряд крупномасштабных проектов — создания инфраструктур, различных служб, строительства жилья и т.п., — в разработке которых приняли участие такие архитекторы с мировым именем, как Арата Исодаки, Норман Фостер, Сантьяго Калатрава и Алваро Сиса. Успех этих проектов в Барселоне убедил городские власти в том, что средствами архитектуры можно разрешить целый ряд стоящих перед городом проблем.

Во славу «музея»

Так родилась идея создания высокопрестижной культурной среды, способной вдохнуть новую жизнь в район, расположенный в старом средневековом историческом центре города — Сьютат-Велья. Предполагалось организовать музей современного искусства, не связанный с существовавшими коллекциями; он задумывался прежде всего как утверждение концепции «музея» как такового, открывающего дорогу в будущее, занимающегося изучением искусства наших дней и представляющего ключевые аспекты истории современного искусства.

Нет ничего удивительного в том, что при решении вопроса об архитекторе выбор пал именно на Ричарда Мейера. Несмотря на свою блестящую репутацию, он не оказался среди «звезд», строивших «олимпийскую Барселону», и городские власти решили восполнить этот пробел, поручив ему программу, которая, казалось, была предназначена специально для него. Вообще творчество живущего в США Ричарда Мейера занимает в истории архитектуры XX века особое место. Не являясь представителем какого-то определенного современного направления, он стремится совершенствовать традиции различных течений авангарда (Брейер, Гропиус, Уд, Рейтвелд и другие). Помимо того что постройкам Ричарда Мейера присущи изящество и строгая сдержанность, они — за немногим исключением — производят особое визуальное воздействие благодаря их белизне, порождающей впечатление некоей бестелесности, присутствия духовного начала. В то же время образы его архитектуры понятны и узнаваемы.

Проект, созданный Ричардом Мейером для Барселоны, действительно во многом отвечал замыслам его заказчиков, каковыми являлись Айунтаменто (Городской совет) и Фонд Музея современного искусства в Барселоне, объединивший организации, финансировавшие музей и художников (первоначально в их число входил также Дженералитат — автономное правительство Каталонии, впоследствии вышедшее из их состава, дабы упростить таким образом реше-

ние часто очень сложных проблем, связанных с организацией музея).

Выделенный под строительство участок представлял собой территорию, ограниченную площадью дельс Анджелис, улицей Монталегре и старой больницей Ospital de Caritat, поэтому Ричард Мейер поставил здание таким образом, что его широкий главный фасад, в котором преобладает зеркальное стекло, выходит на площадь (строго на юг), а это великолепное зрелище предваряют четкие скульптурные линии матово-белой конструкции со стороны улицы Монталегре. Композиция фасадов отличается необыкновенной изысканностью. Лаконизм архитектурного языка составляет характерную особенность почерка Ричарда Мейера, он всегда по-новому, творчески интерпретирует наследие тех, кто стоял у истоков современной архитектуры (прежде всего мастеров, связанных с интернациональным стилем, пуризмом, модерном и другими течениями).

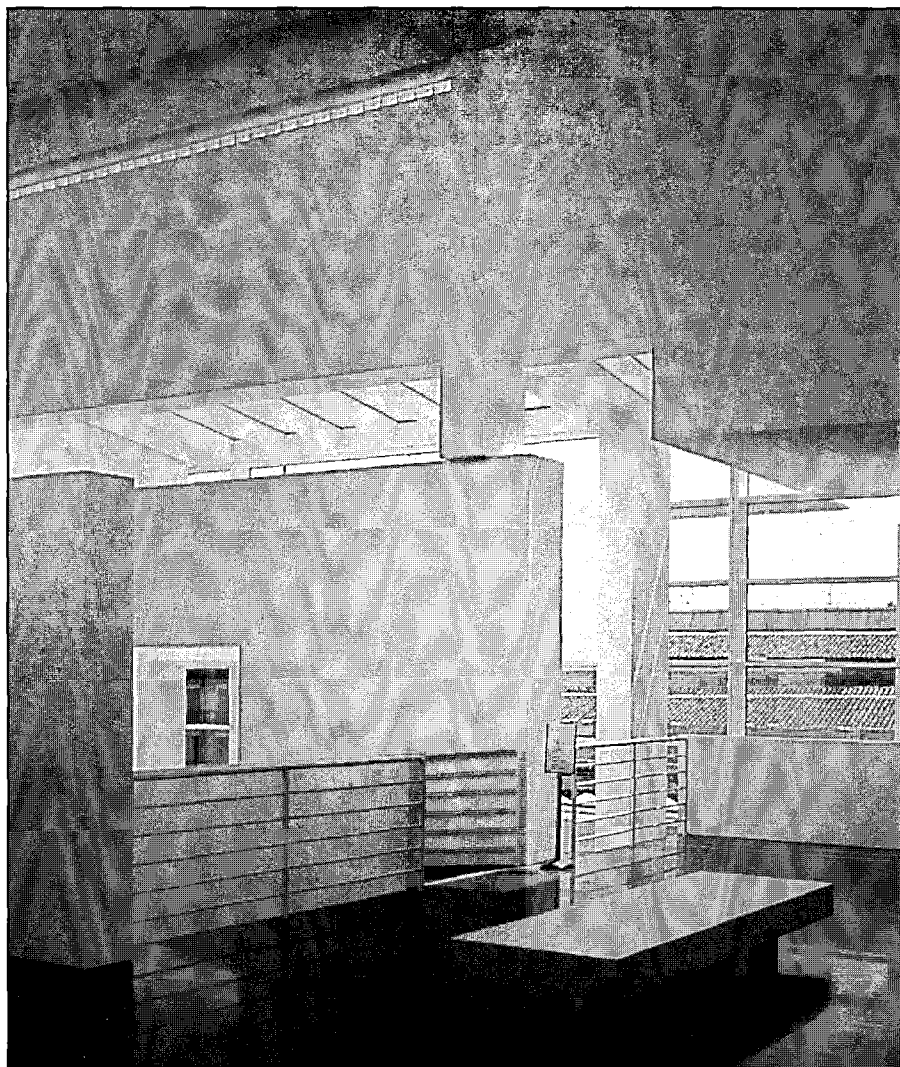
Интерьер здания по всей длине разделен на две зоны: поражающий с первого взгляда залитый светом вестибюль высотой до самой крыши и трехуровневое пространство, где находится собственно экспозиция и большинство различного рода устройств вертикальной транспортировки; хотя здесь темнее, чем в вестибюле, это пространство не изолировано от него. Главная особенность вестибюля — широкий пандус, подчеркивающий и структурирующий его объем. Он вносит в конструкцию еще одну интересную ноту тем, что через стекло фасада с него открывается вид на площадь дельс Анджелис. В вестибюле в течение ограниченного времени экспонируются некоторые произведения искусства. Данное помещение и собственно экспозиционная зона не отгорожены друг от друга светонепроницаемой перегородкой, между ними существует гибкая пространственная связь. Однако между экспозиционной зоной и стеклянным фасадом вестибюля находится несколько «фильтров», смягчающих действие естественного света,

который дополняется электрическим освещением.

Смелое новшество

Спроектированное Ричардом Мейером здание Музея современного искусства, несомненно, рассчитано на утонченный вкус, к чему и стремились местные власти. Его противники главным образом выступали с критикой идеи «стеклянного» музея (но поскольку здесь нет постоянной коллекции, не существует и остроты проблемы!), а также того, что создается резкий контраст между ослепительной белизной здания музея и

«Лаконизм архитектурного языка составляет характерную особенность почерка Ричарда Мейера».



Все фотографии предоставлены автором

охристыми тонами, характерными для окружающих построек. Избыток света на самом деле также не проблема, если имеются соответствующие фильтры. Что же касается людей, то они уже более или менее привыкли к белой громаде здания, увидели в его символике смелое культурное новшество.

Появление в этом уголке Сьютат-Велья, называемом Эль-Раваль, Музея современного искусства, открытого в 1995 году, и Центра современной культуры, распахнувшего свои двери в 1993 году, существенным образом повлияло на жизнь района, влачившего раньше довольно жалкое существование. Создание двух столь крупных центров явилось также толчком к возникновению множества художественных галерей. Район стал чище, в нем бывает много туристов, что способствует развитию разных видов бизнеса. Лет десять назад была предпринята попытка создать подобный район художественных галерей в Борне, но тогда не удалось добиться успеха. Сейчас, по прошествии определенного времени, стало ясно, что одной из причин неудачи явилось отсутствие в районе культурных учреждений масштаба Музея современного искусства или Центра современной культуры.

Главное, что музей современного искусства в Барселоне может предложить в настоящее время публике, — это творение Ричарда Мейера, само здание. Трудно сказать, как долго продлится такое положение, но пока его архитектура вызывает у публики большой интерес. Хотя в настоящее время музей занят прославлением собственного существования, он принимает участие и в обсуждении вопроса о будущем музеев, устраивая такие выставки, как *Diffuse Spaces:*

Future Trends for Museums и *Looking* [на музеи]. Здесь демонстрируются также произведения, составляющие ядро будущей коллекции, а в свою программу на 1996—1997 годы музей, помимо показа произведений выдающихся художников наших дней, включил большие выставки на «классические» для музеев современного искусства темы, такие, как *Vassily Kandinsky: The Revolution in Pictorial Language* (совместно с Центром имени Жоржа Помпиду, Париж), *The Situationists* или *The Nature of America Culture, 1975—1995* (вместе с Музеем Уитни, Нью-Йорк).

Совершенно неожиданно истинное предназначение барселонского Музея современного искусства помогли выявить обстоятельства, сложившиеся во время состоявшегося в Барселоне в июле 1996 года конгресса Международного союза архитекторов. Число прибывших на конгресс до такой степени превзошло все ожидания, что некоторые мероприятия из-за нехватки места не могли состояться в отведенных для них помещениях. Одно из заседаний конгресса пришлось провести прямо на площади дельс Анджельс, напротив здания музея. И вот перед его величественным фасадом собрались тысячи людей из разных стран мира, чтобы увидеть и услышать таких выдающихся людей, как Норман Фостер, Петер Эйзенманн и Кеннет Фрамpton. Музей и прилегающая к нему территория района превратились в огромную живую агору, ставшую своего рода символом искусства жизни в городе. ■

Примечания

1. *La Vanguardia*, 31 July 1996, p. 34.
2. *Ibid*, p. 35.

Музей Сиднея: сохранение культурных различий

Питер Зеллнер
(Peter Zellner)

Осуществленный в Сиднее (Австралия) проект преобразования исторического места в музей является достижением не только в области архитектуры, но и культуры в целом. Питер Зеллнер рассказывает о том, как воображение архитектора стремилось раскрыть суть многоплановой истории, которая еще далека от своего завершения. Автор статьи — архитектор, преподаватель и критик. В настоящее время он живет в Мельбурне (Австралия). Его архитектурные проекты публиковались в Японии и Великобритании. Он выступает по всему миру с лекциями, посвященными его излюбленной теме — возможности и допустимости взаимодействия между виртуальным и архитектурным пространством. Он читает лекции по дизайну на кафедре природоохранного проектирования и строительства в Университете РМИТ (РМИТ), Мельбурн.

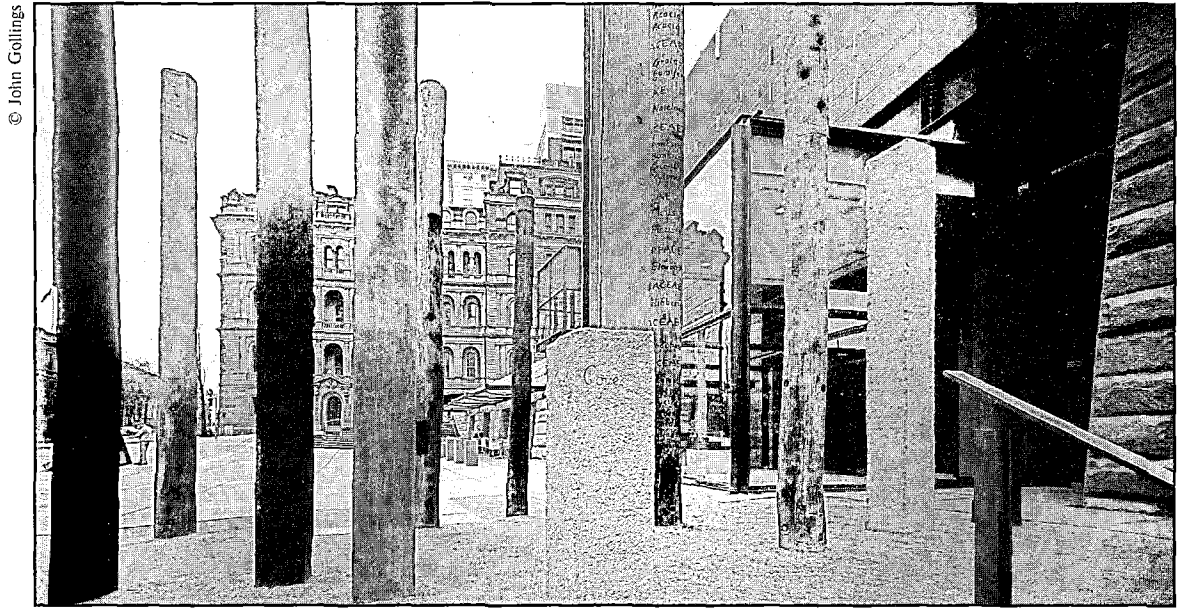
В январе 1788 года капитан Артур Филлип ввел свой Первый флот в гавань, которую капитан Кук восемнадцатью годами ранее назвал Порт-Джесон. Вместе с Филлипом в Австралию прибыли примерно 1200 человек — 759 каторжников, 400 моряков и четыре экипажа судов. Шедшая в то время Война за независимость в Северной Америке заставила Великобританию принять решение о коло-

низации Австралии. Поскольку тюрьмы метрополии быстро переполнялись и она уже не могла больше высылать людей, совершивших уголовные и политические преступления, в Северную Америку, все острее ощущалась необходимость иметь новую штрафную колонию. В 1779 году Джозеф Банкс, один из руководителей научных экспедиций капитана Кука, предложил Австралию в качестве подходящего,



© John Collings

Вестибюль в Музее Сиднея с частью фасада первоначального здания резиденции губернаторов Австралии, воссозданной в натуральную величину Клайвом Лукасом, архитектором, занимающимся восстановлением исторических памятников.



Вид на площадь Первой резиденции губернаторов Австралии сквозь элементы инсталляции Край леса скульпторов Фионы Фоули и Дженет Лоренс.

далеко расположенного места для создания колонии для воров и политических преступников. К 1791 году, когда в Австралию пришли Второй и Третий флоты, население штрафной колонии выросло почти до 4 тыс. человек. Что касается аборигенов, живших по берегам небольших бухт и узких проливов вокруг новой колонии Новый Южный Уэльс, то для них путь, избранный Великобританией для решения своих проблем наказания преступников, имел катастрофические последствия. Поскольку политическая структура общества аборигенов основывалась на принципах эгалитаризма и патриархальности, местное население района оказалось неспособным мобилизовать силы, чтобы дать военный отпор колонизаторам, и в результате было насильно вытеснено с обжитых мест. В первые годы существования колонии умерло много аборигенов. Сотни были убиты в ходе столкновений с матросами Филлипа, множество других стали жертвами различных экзотических болезней.

Закладывая основы первой резиденции губернаторов Австралии, вновь назначенный губернатор Филлип назвал это место по имени тогдашнего министра внутренних дел Великобритании лорда Сидни. Таким образом он почти на два столетия уничтожил память и исконное название населявших его аборигенов — народа зора. До 1845 года девять губернаторов колонии Новый Южный Уэльс жили в скромном кирпичном доме, который Филлип выстроил на земле, принадлежавшей когда-то народу зора численностью примерно в тысячу человек.

К середине XIX века Сидней стал деловым колониальным портом, через который велась торговля с Америкой,

Китаем и Индией. В 1845 году первая резиденция губернаторов колонии была снесена и его хозяева переехали в более престижное здание, расположенное по соседству, в Беннелонг-Пойнт. Этот дом до сих пор стоит в Королевском ботаническом саду в Сиднее. Участок на углу улиц Бридж и Филлип пустовал до конца XIX века. В 1912 году на нем выросло здание из гофрированной стали, где располагалась временная мастерская архитектора, выполнявшего правительственные заказы. Здание простояло до 1968 года, когда его снесли, чтобы освободить место для автомобильной стоянки. К началу 1980-х годов участок было решено использовать в коммерческих целях. Когда эта новость стала достоянием общественности Сиднея, вспыхнули продолжительные и горячие споры о судьбе исторического места. Потомки Джеймса Бладуэрта, одного из каменщиков-каторжан, который участвовал в строительстве первой резиденции губернаторов Австралии, пытались оказать воздействие на политиков и вели изнурительную переписку с органами власти, чтобы помешать появлению здесь строительных бульдозеров до тех пор, пока не будет проведено дополнительное изучение истории района.

В конце 1981 года были организованы археологические раскопки, с тем чтобы узнать подлинную историю этого места. Археологи, участвовавшие в исследованиях, однозначно установили, что обнаруженный здесь фундамент действительно представляет собой основание здания, построенного губернатором Филлипом на рубеже XVIII—XIX веков. Они пришли к выводу, что бывшая автомобильная стоянка в самом деле была разбита на месте первой резиденции губернаторов Австралии. Им удалось доказать,

что данное место имеет для австралийцев огромное историческое значение. По их словам, оно является национальным достоянием. Возведенная Филлипом постройка была первым в стране зданием из камня и кирпича. В нем размещался первый в Австралии печатный станок, а также располагался первый центр британской колониальной администрации. Однако, как вскоре отметил Совет Нового Южного Уэльса по делам аборигенов, именно с этого места сначала были изгнаны аборигены Австралии, затем вообще лишившиеся традиционно принадлежавших им земель. Здесь же, под фундаментом первого в стране здания, были найдены кости и следы пребывания другого, более древнего народа, жившего на континенте по меньшей мере 40 тыс. лет (последние исследования позволяют предположить, что аборигены Австралии, возможно, населяли континент на протяжении примерно 120 тыс. лет). Данный участок стал причиной острых идеологических и этических споров.

Возникновение замысла и создание музея

Был проведен национальный конкурс, с тем чтобы определиться относительно дальнейшего использования бывшей автомобильной стоянки. Результаты конкурса разочаровали. В конце концов участок включили в более крупный проект реконструкции целого городского квартала, а работу поручили финалистам конкурса из многонациональной компании «Дентон Коркер Маршалл», расположенной в Мельбурне. Ее отмеченные наградами дизайнеры были авторами проектов австралийских посольств в Токио и Пекине. В соответствии с созданным ими проектом на историческом месте возвели два административных здания-небоскреба, названных в честь губернаторов Филлипа и Маккуори. К северу от них было построено небольшое здание из песчаника — Музей Сиднея. Сегодня остатки первой резиденции губернаторов отчасти включены в конструкцию недавно открытого музея. Расположенный в самом сердце делового и сума-

тошного центрального района Сиднея, этот маленький музей находится в двух шагах от известного Сиднейского порта и чуть подальше от не менее известных Оперного театра и Харбор-Бридж — сиднейского моста. Сегодня, спустя примерно двести лет после основания здесь колонистами первого поселения, музей — силами его хранителей — осуществляет смелую и необычную программу, направленную на воссоздание утраченного голоса аборигенов Сиднея. Одновременно с этим ведется работа по восстановлению колониальной истории Сиднея в период между 1788 и 1850 годами.

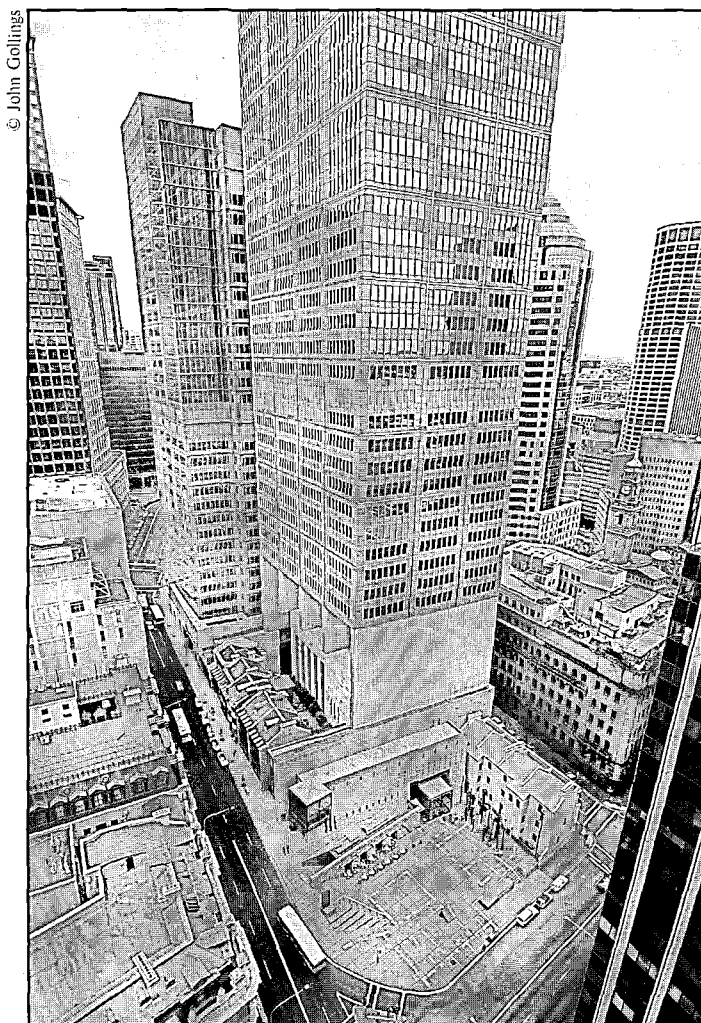
Маленький музей был задуман его проектировщиками как архитектурный палимпсест: как новая рукопись, написанная на развалинах первоначальной резиденции губернаторов, и как место более поздних археологических раскопок, в результате которых был открыт фундамент ее здания. Две массивные стены из песчаника, возведенные у основания 55-этажного небоскреба «Губернатор Филлип», служат геометрическим символом фантомных или воображаемых стен первоначальной резиденции, а также городской планировки Сиднея. Эти стены, с грубым рустом у основания и блоками, обработанными в форме бриллиантов, сверху, непосредственно примыкают к главной площади, которая теперь называется площадью Первой резиденции губернаторов Австралии. На площади с помощью темных и светлых гранитных камней показано расположение археологического раскопа и фантомных стен первой резиденции. Эти камни можно поднять, чтобы открыть находящиеся внизу остатки здания. В одном месте его развалины видны через поднятое стекло смотровой кабины. Отмеченные камнями план раскопа и фантомный план здания тянутся до стен из песчаника и имеют свое продолжение в вестибюле собственно Музея Сиднея.

Во внутренней отделке и оформлении музея преобладают сталь и стекло, а коммуникационные конструкции служат связующим звеном между экспозициями первого этажа. Здесь архи-

текторы использовали смелую детализацию арматуры и стекла, удачно противопоставляя современную архитектуру реальным и фантомным историческим конструкциям. В вестибюле часть фасада первоначального здания резиденции, воссозданная в натуральную величину Клайвом Лукасом, архитектором, занимающимся восстановлением исторических памятников, находится рядом с впечатляющим холлом из стекла и стали. Сопоставив современное и новое, повторяющее старое, на фоне выразительной центральной коммуникационной конструкции — похожей на леса стальной лестницы, — архитекторы создали интерьер, являющийся зримым свидетельством их стремления нанести текст новой архитектурной рукописи на остатки первой резиденции губернаторов. Эта лестница приводит посетителей в длинный и просторный экспозиционный зал, примыкающий к Фокус-гэleri, где демонстрируются передвижные и временные выставки. По обоим концам Фокус-гэleri расположены две смотровые площадки — настоящая и виртуальная. Первая находится в восточном конце и представляет собой конструкцию в форме куба из стекла и стали, из которого открывается восхитительный вид на порт. Вторая примыкает к Фокус-гэleri с западной стороны и позволяет с помощью мультимедийных средств совершить волнующее путешествие в прошлое Сиднея. Музей Сиднея, спроектированный архитекторами как переходное коммуникационное пространство, заполненное прозрачными контейнерами из стекла и стали и экспозиционными зонами, — это интересный образец уверенного и оригинального использования исторического места в сложных условиях городской среды.

Под руководством старшего хранителя Питера Эмметта Музей Сиднея движется в своей деятельности в направлении, которое с учетом его масштабов и преследуемых целей может быть охарактеризовано, если быть предельно точным, как постмодернизм. Эмметт отказался от попытки дать краткое изложение необыкновенной истории Сиднея и его жителей, а со-

Вид с воздуха на небоскреб «Губернатор Филлип», построенный по проекту архитекторов компании «Дентон Коркер Маршалл». На переднем плане — Музей Сиднея, на мостовой площади показано расположение фундамента первой резиденции губернаторов.



© John Collings

здал музеелогическую программу, позволяющую преподнести эту историю как живую картину, озвучиваемую крайне разноречивыми и порой соперничающими между собой голосами. Как и другие постмодернистские музеи — например, Музей Африки в Южной Африке, — Музей Сиднея стремится представить в своих экспозициях самые различные мнения, а не только официальную историю государственной или колониальной культуры. Музей Сиднея отказался от модели, которой придерживались традиционные музеи XIX века, — в основе его хранительской политики лежит активное стремление к стиранию и размыванию границ между научными дисциплинами и категориями.

Круг интересов Эмметта как хранителя позволяет ему сочетать этнографию с археологией, эстетический аспект градостроительства с историей в ее политической интерпретации, фактическую историографию с деятельностью художественного критика. «С этим местом связано много историй, — говорит Эмметт, — благодаря переплетению и взаимодействию которых и возникло здесь то, что называется Сиднеем».

Музей Сиднея работает с документами по восьми темам — колониальные контакты, аборигены, окружающая среда, торговля, власть, законодательство, конфликты и содружество. Это позволяет создать основу для того, чтобы совершить, пользуясь выражением Эмметта, «метафорическое путешествие по этому месту». Он представил себе музей как культурную карту Сиднея, как пространственные переплетения исторических отношений между людьми, отношений, принимающих все новые очертания и раскрывающихся благодаря свободной композиции экспозиций музея. Он говорит: «Музей Сиднея нельзя назвать архитектурной оболочкой, внутри которой заключены экспонаты и произведения искусства, со вкусом развешанные по стенам. Это — композиция, составленная из противоречивых историй с использованием конкурирующих методологий поиска и классификации. Она напоминает сам Сидней — постоянно меняющийся, многоликий, но всегда органичный в своей целостности».

Собрав вместе хранителей, писателей, специалистов в области промышленного дизайна, историков, художников, археологов, разработчиков цифровых носителей, кинорежиссеров и разработчиков графических средств, Эмметт создал музей как «среду» для восприятия пространственной истории как пространственного опыта. В музее незримо присутствует дух и атмосфера города Сиднея благодаря осуществлению им программы, предусматривающей создание инсталляций и экспозиций и проведение мероприятий, которые воспроизводят хронологию первых шестидесяти лет контак-

тов между европейцами и аборигенами на земле Австралии. Эмметт представляет историю не как график времени, а как замкнутую цепь или лист Мёбиуса, поверхность которого перекручена вокруг себя, как и свободно организованное пространство музея.

Установить подлинную историю

Программа хранительской деятельности, разработанная Эмметтом, подрывает и зачастую разрушает концепцию амбициозного архитектурного замысла, в том числе путем более широкого представления следов колониального присутствия губернатора Филлипа, что стало возможным благодаря изысканию других воспоминаний (особенно аборигенов), хранимых этим местом. Вместо огромной бронзовой статуи губернатора Филлипа, которую архитекторы намеревались установить на площади переднего двора, Эмметт заказал австралийским скульпторам Дженет Лоренс и Фионе Фоули, работающим в современной манере, скульптурную инсталляцию под названием *The Edge of the Trees (Край леса)*. Инсталляция представляет собой лесок деревянных тотемов, установленных на небольшом участке мягкой красной земли, — отвоеванный у гранитной площади, созданной архитекторами, символический островок, напоминающий об утраченных землях народа эора. Сами столбы сделаны из дерева, стали, костей, песчаника, смолы, воска, перьев, ракушек и семян. В некоторых колоннах спрятаны динамики, через которые передаются записи голосов предателей народа эора. На одной из колонн перечислены названия многочисленных языковых групп аборигенов, некогда населявших территорию нынешнего Сиднея. На другую колонну нанесены имена некоторых каторжников, прибывших сюда в составе Первого флота, — так в музее поддерживается дух примирения.

В зоне, прилегающей к главному входу в музей, Эмметт разместил личные вещи первых европейских поселенцев — картины, дневники, 150 газет,

инструменты и стенд, рассказывающий о кране-укосине; напротив них находятся предметы материальной культуры народа эора — охотничье оружие, художественные произведения ритуального назначения, бочонки и предметы религиозных культов. Взаимосвязи, возникающие между артефактами аборигенов и европейцев, выявляют всю фальшь викторианского, псевдоэтнографического подхода к показу истории и устанавливают бесспорную валентность между двумя культурами. На металлической лестнице выдвигается спроектированная с учетом условий музейной среды видеостена, которая превращает простое коммуникационное приспособление в театральные подмостки. Эмметт заказал кинорежиссеру и фотографу Майклу Райли и хранителю Дейвиду Проссеру, занимающемуся изучением проблем, связанных с аборигенами, трехэкранный видеофильм специально для показа на этой стене. Видеофильм воссоздает повседневную жизнь народа эора, воспринимаемую в современной Австралии как анахронизм. В 1998 году видеостена будет подключена к сети Интернет, что позволит соединить свободную перекрученную историческую петлю, созданную Эмметтом в музее, с гораздо большим перекрученным виртуальным кольцом.

Музей Сиднея хранит различные фрагменты — истории, природы, культуры, города и памяти — в свободном, неструктурированном, нетрадиционном экспозиционном пространстве. В нем находят выражение различия, которые определяют сегодня лицо такого молодого космополитического города, как Сидней, и характер дискуссии, которая ведется в Австралии на национальном уровне: туземное по отношению к европейскому, колония по отношению к республике. Питер Эмметт говорит: «Современный музей — это место встреч, а не мавзолеев. Здесь собираются для бесед на темы, не подвластные ни пространству, ни времени. Разве это не удачная метафора для города — для места, называемого Сидней?» Возможно, его высказывание является ключом к этому музею. ■

Проектирование музеев в Лос-Анджелесе: начало или конец «динозавров»?

Франсес Андертон
(Frances Anderton)

Часто приходится слышать, что мы являемся свидетелями завершения эпохи, когда создавались проекты дорогостоящих и монументальных общественных сооружений, и что сокращение бюджетов заставило архитекторов в значительной степени пересмотреть приоритеты и перейти к проектированию небольших и скромных зданий. Франсес Андертон не согласна с этим. Она рассказывает о буме в области музейного строительства, переживаемом Лос-Анджелесом, где находят яркое воплощение как смысловое, технологическое и творческое новаторство представителей Западного побережья, так и более традиционные концепции архитекторов Восточного побережья. Автор статьи — архитектор, независимый журналист и продюсер радиопередач. Она была помощником редактора журнала The Architectural Review (London) и главным редактором LA Architect.

Здание Роберта О. Андерсона в Музее искусства графства Лос-Анджелес.

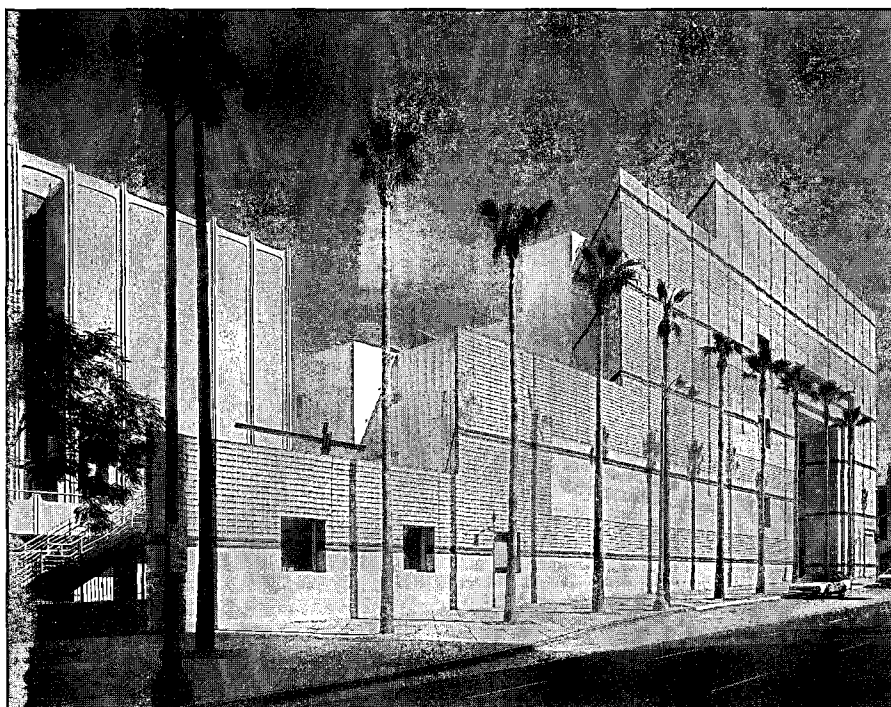
При входе в Отдел Холокоста Музея терпимости¹ каждому предлагается извлечь из автомата «фотографию с удостоверения личности» ребенка. Черно-белая фотография, воспроизведенная на гладком пластике, от времени утратила четкость и потрескалась. На ней запечатлено застенчивое и любопытное лицо, напряженно смотрящее в фотокамеру. Под снимком указаны имя и возраст ребенка, приводятся сведения о его семье и обстоятельствах жизни. Это настоящая фотография реального человека, жизнь которого самым печальным образом переплелась с событиями Холокоста.

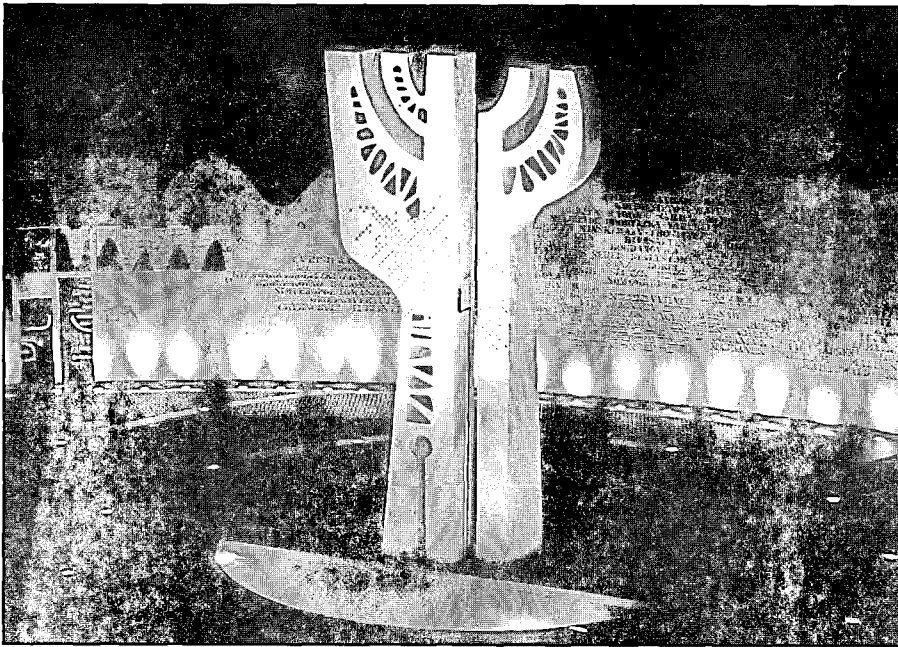
Далее мы знакомимся с рядом воссозданных сцен из жизни — кафе в довоенном Берлине, где в напряженно-шумной атмосфере ведут свои разговоры будущие нацисты; инсценировка Конференции в Уонси; копия газовой камеры, — отмечающих этапы взлетов и падений Третьего рейха и зверских убийств евреев. Завершив осмотр экспозиции, мы вставляем карточку с фотографией в другую машину и получаем компьютерную распечатку, рассказывающую нам о действительной и зачастую ужасной судьбе

этого ребенка, чей образ незримо сопровождал нас в течение всего времени посещения музея.

Этот музей, открытый в 1993 году в Лос-Анджелесе, является совершенно новым и замечательным примером того, каким может быть музей. Как писал тогда один критик, «это первый центр, призванный рассказывать скорее о человеческой природе, чем о предметах материальной культуры человечества». Кроме того, по его словам, «это самый передовой с точки зрения технической оснащенности музей подобного рода». Музей, созданный Центром Шимона Визенталя в Лос-Анджелесе, обрушивает на своих посетителей потоки информации о фанатизме и расизме. Комплексное использование приемов драматического искусства, возможностей тематических выставок, архивных материалов и современных цифровых и видеотехнологий позволяет музею предложить посетителям тщательно спланированное и продолжительное (два с половиной часа) путешествие — оно начинается в «Толерансентре» (Tolerancecenter), далее проходит через Отдел Холокоста и заканчивается в Мультимедийном центре, — задуманное таким образом, чтобы заставить нас увидеть наши же собственные предубеждения.

В «Толерансентре» развернуты экспозиции, построенные на материалах реальной жизни. Они акцентируют внимание публики на фактах нетерпимости в нашей повседневной жизни — от беспорядков в Лос-Анджелесе, сцены которых проецируются на видеоскраны в форме многослойных изображений, до проявлений расизма, о чем свидетельствует компьютерная интерактивная карта, названная «Другая Америка», на которой отмечены действующие сегодня на территории Соединенных Штатов группы, занимающиеся разжиганием ненависти. Мультимедийный центр оборудован тридцатью автоматизированными рабочими местами, имеющими доступ к архивным материалам по Холокосту и к временным экспозициям, рассказывающим о человеческой нетерпимости в современной жизни. В настоящее время они посвящены Руанде.





© Jim Mendenhall, 1993. Simon Wiesenthal Center

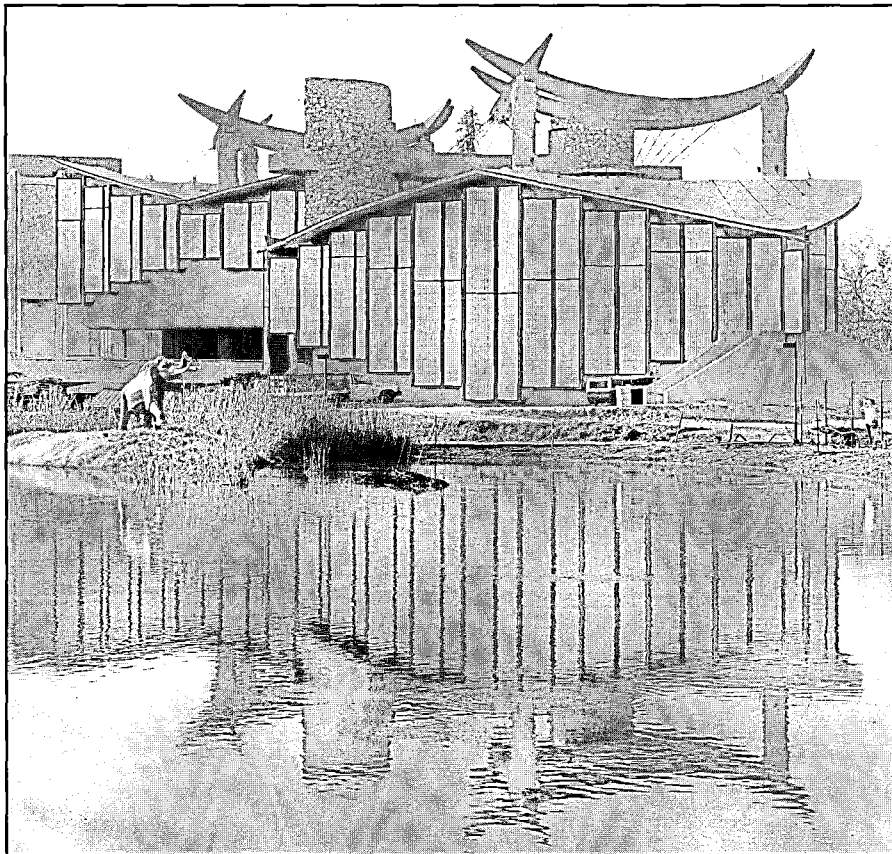
Хотя Музей терпимости не вызывает интереса с архитектурной точки зрения — учреждение расположено в унылом, похожем на административное здании, — он служит обнадеживающим и важным примером новой тенденции в проектировании музеев, поскольку относится к разряду «эмпирических» музеев. Такие музеи стремятся донести свой замысел до посетителей путем их полного погружения в предмет — с помощью таких чувств, как зрение, слух, обоняние, осязание и даже вкус, — а не заниматься бесстрастным экспонированием памятников материальной культуры, развешенных на стенах или выставленных в стеклянных витринах. Концепция эмпирических музеев относительно нова. Она была позаимствована у создателей тематических парков, и, таким образом, ее корни находятся в Лос-Анджелесе и в творчестве Уолта Диснея.

С момента открытия 26 лет назад Диснейленда организация развлечений, посвященных какой-либо теме, стала главенствующей силой в нашей культуре. Исключительная привлекательность тематического принципа способствовала распространению практики его использования и перенесения с закрытых мест отдыха на основную культуру. Максимальный рост его популярности пришелся на 1990-е годы, и теперь тематический принцип и обращение к игре воображения используются буквально всюду — от казино, магазинов розничной торговли и популярных мест отдыха до некоторых

областей медицины и стоматологии. Наконец, очередь дошла и до музеев.

Образовательные учреждения (музеи, учебные центры, школы и т.д.) признали силу эмоционального воздействия созданных по тематическому принципу зрелищных заведений и, как следствие, необходимость конкурировать с ними в борьбе за внимание детей и взрослых. Результатом этого стало повсеместное создание и увеличение числа воспитательно-образовательных тематических зрелищных заведений (по Лос-Анджелесу даже ходит жаргонное словечко, обозначающее это понятие, — “edutainment”). Владельцы канала кабельного телевидения «Дискавери» (посвященного науке и природе) намереваются создать тематический парк «Дискавери»; в Музее Канзас-Сити предполагают, что планируемый Город науки будет «соединять в себе взаимодействие с посетителями, присущее научному центру, погружение, характерное для тематических парков, и эмоциональное сопереживание, неотделимое от театра»; в том же Лос-Анджелесе в этом году будет вновь открыт Калифорнийский научный центр (созданный путем объединения бывшего Калифорнийского музея науки и промышленности и Аэрокосмического музея), полностью построенный по тематическому принципу. Музей терпимости можно назвать одним из примеров самого неукоснительного — с точки зрения развития мысли и нравственности — следования этой тенденции.

Мемориальная площадь, Музей терпимости.



Японский павильон в Музее искусства графства Лос-Анджелес.

Если Музей терпимости является самым передовым концептуальным музеем Лос-Анджелеса, то Гетти-центр, открытый в 1997 году, можно назвать самым внушительным и приметным. Данный центр представляет собой огромный комплекс, в котором размещаются различные отделы и подразделения Фонда Дж. Поля Гетти (до того располагавшиеся в различных зданиях по всему городу) — Институт информации Гетти, Фонд Дж. Поля Гетти, Институт консервации Гетти, Учебный институт искусств Гетти, Программа грантов Гетти, Музей Дж. Поля Гетти, Центральный институт исследований в области истории искусств и гуманитарных наук Гетти. Гетти-центр занимает площадь в 79 тыс. м² на вершине горы, откуда открывается вид на весь город. Его строительство обошлось примерно в 1 млрд долларов.

Здания, составляющие комплекс центра, полностью облицованы блоками травертина, который добывался в карьере близ Тиволи (Италия). Гетти-центр можно назвать подлинным оплотом высокой культуры старого (то есть ориентированного на Западную Европу) толка. Работы по проектированию центра велись 12 лет, и его создание представляет собой кульминационный момент в происходившем в последние 30 лет превращении Лос-Анджелеса в серьезный город с солидными учреждениями, посвященными искусству.

С оглядкой на Восток

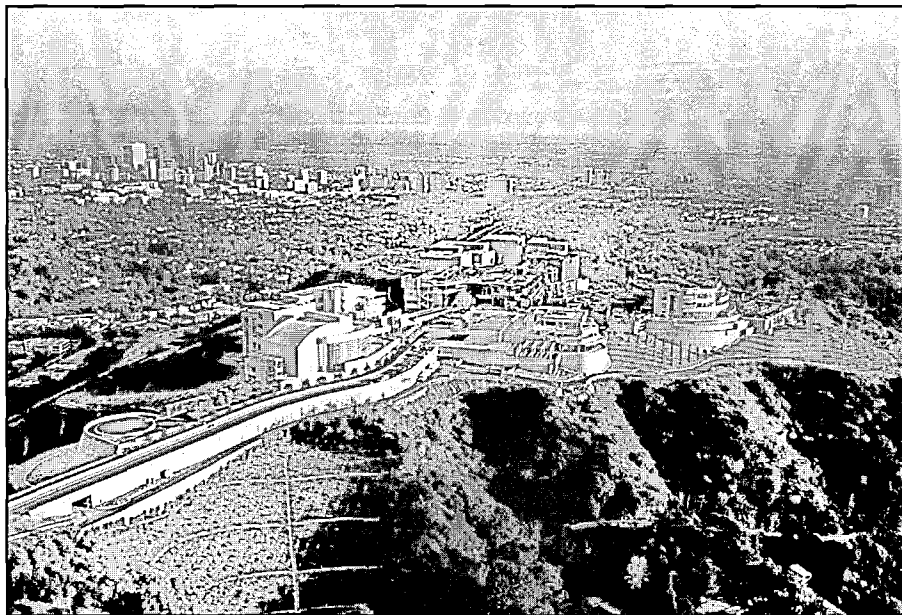
Лос-Анджелес — это разбросанный, со многими центрами город, в котором живут представители всех национальностей. Его подлинный и живой зрительный образ сомнительным образом запечатлен на ярких рекламных щитах, выстроившихся в ряд вдоль известного бульвара Сансет-Стрип. Можно предположить, что именно это место должно было бы стать свидетелем конца, как выразился Ив Наше, «динозавров» — дорогих и величественных публичных музеев, и возникновения учреждений нового типа — небольших, являющихся плодом творческого воображения музеев местного значения. Можно было бы ожидать также, что музеи в Лос-Анджелесе, сливущем всемирным центром экспериментирования в художественной и технической областях, и развиваются соответствующим образом. Живущий в Лос-Анджелесе Фрэнк Гири — архитектор, создатель многих учреждений культуры: в настоящее время в Бильбао (Испания) ведется строительство спроектированного им Музея Гугенхейма; одновременно он работает над проектом вертикального здания художественного музея для компании «Самсунг» в Сеуле (Республика Корея), а в Лос-Анджелесе занимается бережной реконструкцией частного Музея Нортон Саймона. Он подчеркивает, что проектирование художественных музеев сталкивается с извечной проблемой — как приспособить их для нужд искусства, которое претерпевает изменения такого масштаба и глубины и так быстро, что музеи не могут угнаться за ними, и как создать окружение, «отвечающее запросам публики и позволяющее показывать искусство в наиболее выигрышном свете». Ответ напрашивается сам собой, в шутку говорит он, — «покончить с ними раз и навсегда».

В действительности, хотя небольшие, финансируемые из частных источников и порой созданные творческим воображением новые музеи возникают и встречаются в Лос-Анджелесе с завидной регулярностью (следует помнить, что большинство учреждений в США финансируется не государст-

вом, а частными лицами), город переживает период строительства монументальных музеев, при этом Гетти-центр можно назвать *Tyrannosaurus Rex* «динозавров».

Будучи относительно молодым городом, Лос-Анджелес в течение многих лет страдал от комплекса культурной неполноценности, сформировавшегося от сравнения с Нью-Йорком и Европой. В стремлении к самоутверждению город пустился в нынешнем веке в подлинный разгул музейного строительства, который достиг своего апогея в 1980-е годы, когда местный патриарх, Музей искусства графства Лос-Анджелес, получил два новых здания и когда был построен Музей современного искусства, спроектированный японским архитектором Аратой Исодзаки, а также открыт его филиал, Джеффен Темпорэри (Geffen Tempogary), созданный по проекту Фрэнка Гири. На смену восьмидесятым пришли не менее горячие 1990-е годы, когда начался подлинный бум организации специализированных музеев. Вот над улицей взгромоздился огромный пикап, который служит своеобразной вывеской Автомобильного музея Петерсона. Этот тематический музей, прославляющий автомобиль и его роль в жизни Лос-Анджелеса, был открыт в 1994 году. В прошлом году было завершено строительство Культурного центра Скирбол, посвященного еврейской истории и достижениям и спроектированного выдающимся израильским архитектором Моше Сафди. В том же году в Беверли-Хиллз был организован Музей телевидения и радио, возведенный по проекту Ричарда Мейера, архитектора, создавшего Гетти-центр. Музей открылся экспозицией костюмов к фильму *Star Trek*, однако посетителей больше привлекают ставшие доступными обширные материалы по телепрограммам *I Love Lucy*, а также другим радио- и телепередачам последних десятилетий.

Как мы только что показали, музеи в Лос-Анджелесе порой бывают необычны в том, что касается содержания их экспозиций, они неизменно используют в своей деятельности самую пере-



© Warren Aerial

довую технологию, а с точки зрения музейной науки — во все большей степени пытаются охватить все уникальные творческие достижения этого многоликого города. Однако их архитектурные решения свидетельствуют о том, что они словно сознательно не принимают во внимание характерную для пригородов малоэтажную застройку и повышенную сейсмичность района и пытаются во всем подражать своим монументальным и урбанизированным собратьям с Восточного побережья и из Европы. За исключением немногих музеев — к их числу относится, в частности, такое творение Фрэнка Гири, как Джеффен Темпорэри (здесь архитектор блестяще решил задачу переоборудования под музей складских помещений, ему удалось с успехом воссоздать атмосферу мастерской художника, расположенной в центре города, кроме того, здание служит идеальным пространством для экспонирования крупногабаритных произведений современного искусства), или Павильон японского искусства в Музее искусства графства Лос-Анджелес, созданный по проекту архитектора по ансамблям Брюса Гоффа, — музеи в Лос-Анджелесе, например Музей телевидения и радио, Музей современного искусства и Центр Скирбол, были спроектированы архитекторами с Восточного побережья или иностранцами, поэтому от них веет старыми как мир сдержанностью и серьезностью.

Вид с высоты птичьего полета на Гетти-центр, который обращен на юго-восток, в направлении центральной части города Лос-Анджелеса.

Наиболее ярким примером этой тенденции является новый Гетти-центр, частное учреждение, по-видимому обладающее безграничными возможностями, для которого вдоль гребня горы, в Брентвуд-Хайтс, богатом районе Лос-Анджелеса, был возведен целый комплекс зданий павильонного типа наподобие университетского городка. Для спроектированного Мейером комплекса характерны стеклянные и стальные облицовочные панели, тройная высота залитых дневным светом белых пространств, стены с ленточными окнами надстроек над крышами, просторные залы. Соединяющиеся между собой балконы и коридоры ведут из помещений наружу, на расположенные на плоских крышах смотровые площадки, откуда открывается захватывающий вид на окрестности. Все эти особенности как бы свидетельствуют о духе света, служат напоминанием об архитектуре солнечной Калифорнии, а также о других, созданных раньше творениях самого Мейера. То, что здания центра расположены вокруг открытых площадей и дворов, дает посетителям возможность свободно перемещаться, покидать залы и галереи, в которых находятся произведения искусства, выходить на открытые пространства с антропогенным ландшафтом, а затем возвращаться обратно.

Однако, с другой стороны, архитектор и заказчик сделали выбор в пользу стратегии, которая напоминает о тяжеловесных сооружениях старой Европы. Фасады зданий облицованы главным образом мрамором, огромные внутренние помещения подавляют своими масштабами, двери поражают огромными размерами, а потолки — высотой. Все это напоминает не столько о залитых светом, плоских и словно недолговечных зданиях, которые так удачно вписываются в архитектуру Лос-Анджелеса, сколько о барочных дворцах, построенных на века. Это впечатление усиливается из-за использования в оформлении отдела декоративного искусства музея темных осенних тонов.

По иронии судьбы, несмотря на стремление стать учреждением высокой

культуры, Гетти-центр применяет в своей деятельности ряд эмпирических стратегий, используемых в аналогичных целях Музеем терпимости. Выбрав Мейера как непревзойденного мастера проектирования учреждений, для которых характерна холодная, величественная архитектура, отмеченная оригинальностью дизайнерского замысла, директор музея Джон Уолш решил, что залы декоративного искусства должны быть по-настоящему декоративными. Именно поэтому он пригласил экстравагантного специалиста по оформлению интерьеров Тьерри Дедона, который обил стены парчой, дополнил отделку карнизами, медальонами, декоративными панелями и плинтусами. Он также руководил работами по воссозданию французских салонов (с использованием подлинных панелей из исторических зданий в Париже), с тем чтобы они могли служить достоверной средой для французской мебели XVIII века.

Гетти-центр стремится к достижению тех же целей, что и Музей терпимости, но идет своим путем. Он пытается преодолеть классовые и расовые различия и предрассудки и примирить людей, используя для этого чрезвычайно выигранное местоположение центра, учреждения, где посетителей объединяет любовь к искусству и культуре в целом. Посетителей Музея терпимости можно назвать зрителями поневоле, поскольку темы, которым он посвящен, являются доминирующими в самосознании населения города, и у них нет другого выбора. Остается выяснить, может ли такой крупный музей, как Гетти-центр, созданный с оглядкой на Западную Европу и ее культуру, активно и настойчиво оказывать влияние на город, живущий по законам поп-культуры с ее непременными рекламными щитами, страстью к баскетболу, телевидению и тематическим паркам, или ему уготована участь пусть крупнейшего, но последнего из динозавров. ■

Примечание

1. См.: Теренс Даффи. Концепция музея Холокоста. *Международный журнал "Museum"*. 1993. № 3. С. 4—8. — *Прим. ред.*

От школы к интерактивному музею науки

*Рифка Хашимшони
(Rifca Hashimshony)*

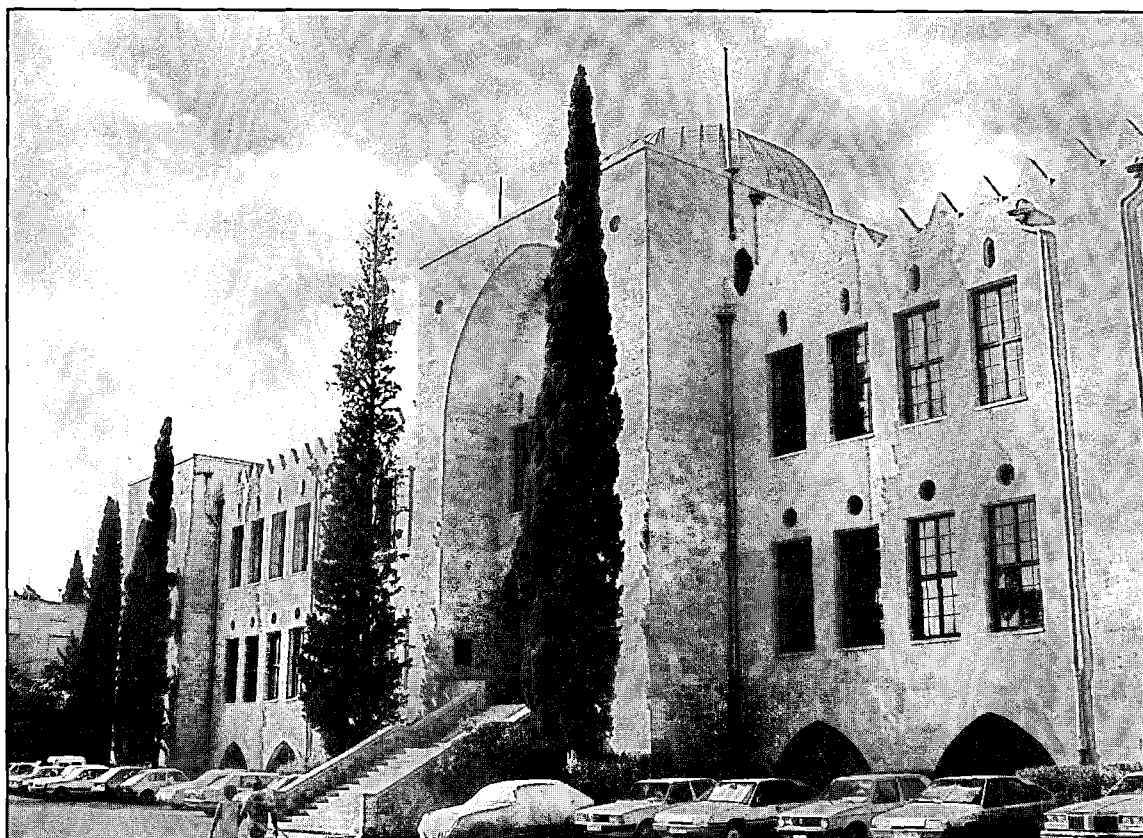
Обычное здание, предназначенное для использования в повседневной жизни, бывает не менее трудно подвергнуть коренным изменениям, чем старинный замок. Именно с такой проблемой столкнулись власти Хайфы, когда приняли решение о размещении израильского Национального музея науки в историческом школьном комплексе, который символизировал начало высшего образования в стране. Автор статьи, архитектор, является создателем проекта этого музея; с 1968 года она состоит в штате факультета архитектуры и градостроительства в «Технионе» (Технологический институт). В качестве приглашенного сотрудника она работала в Делфте (Нидерланды) и Гарвардском университете (Соединенные Штаты).

В 1901 году было создано Общество немецких евреев, с тем чтобы содействовать защите прав евреев в Германии и оказывать поддержку культурным и образовательным инициативам, осуществлявшимся в немецких общинах за границей. В 1907 году Пауль Натан, вдохновитель и руководитель этой организации, впервые побывал в Палестине. По возвращении в Германию он предложил своим соратникам создать в Палестине высшую техническую школу и «Техникум» (впоследствии получивший название «Технион» — израильский Технологический институт). Новое учебное заведение было решено возвести на отлогих холмах Хайфы.

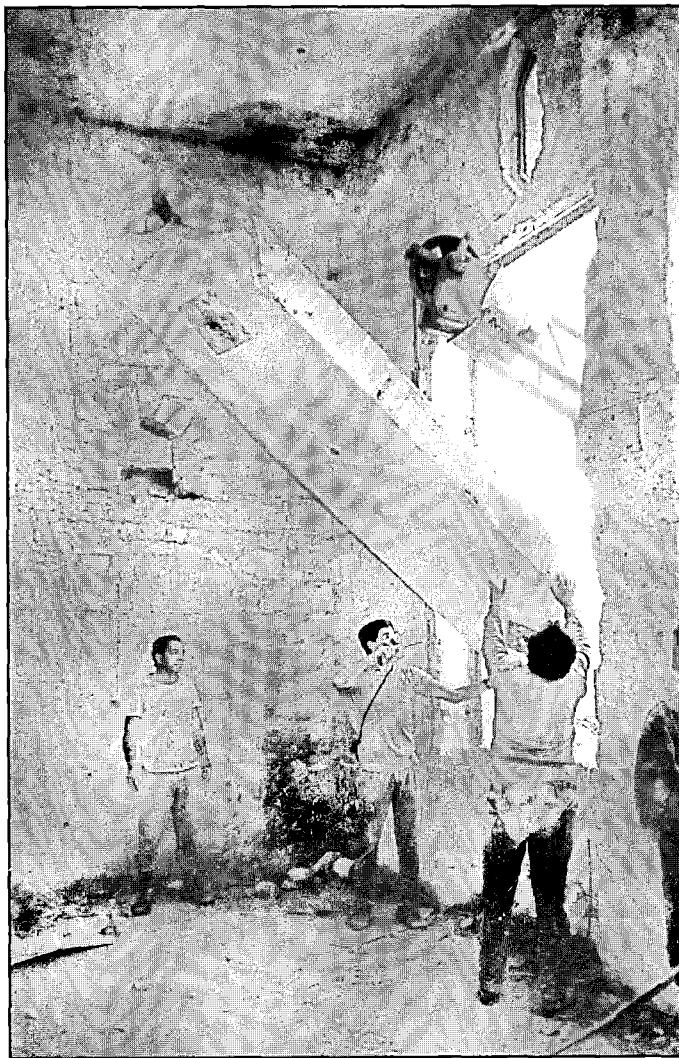
Проект здания был заказан Александру Бервальду, еврейскому архитектору, жившему в Германии. Посетив в 1909 году место будущего строительства, он пришел к выводу, что будет уместно включить в здание элементы

местной архитектуры. Вот почему в окончательном варианте проекта наряду с характерными для его творчества европейскими архитектурными традициями прослеживались особенности архитектуры Ближнего Востока: наружные стены из местного песчаника; различные декоративные элементы, такие, как купола и арки, а также длинные открытые коридоры, соединяющие залы, поскольку предполагалось (ошибочно), что они необходимы для совершенствования системы вентиляции в условиях жаркого климата.

Согласно проекту Бервальда, строительство «Техниона» составляло часть градостроительного плана, которым предусматривалось создание открытой оси, идущей от здания в северном направлении, так что открывался панорамный вид на море. В соответствии с его планом требовалось возвести дополнительные монументальные здания



Главный фасад исторического здания «Техниона».



Распиливание и удаление промежуточных перекрытий.

по обеим сторонам этой оси. Из них было построено лишь одно, которое стоит до сих пор, — это средняя школа «Реали», также спроектированная Бервальдом. Первый камень в основание здания «Техниона» был заложен в 1912 году. Его строительство, прерванное Первой мировой войной, было завершено лишь в 1923 году, а открытие в качестве первого технического университета в Палестине состоялось в 1924-м.

В 1951 году, когда здание стало слишком мало, чтобы вмещать увеличившееся число факультетов «Техниона», израильское правительство приняло решение о переводе института в новый кампус на горе Кармель. Различные факультеты постепенно переводили в помещения на новой территории, пока в 1985 году прежнее здание не было окончательно освобождено.

Это красивое здание, возможно, в большей степени, чем что-либо другое, символизирует начало высшего образования в Израиле. Оно также служит важным образцом архитектуры ранней эклектики в Палестине.

По этим причинам Совет управляющих «Техниона» решил, что данное сооружение, имеющее историческое значение, должно быть сохранено и в нем следует разместить постоянную экспозицию Национального музея науки. Многие скептически относились к возможности превращения здания, спроектированного как школа, в современный, новаторский музей науки. Выразительность архитектурного решения здания и отсутствие инфраструктуры, необходимой для современного музея, считались основными препятствиями. Сегодня, когда музей функционирует уже 10 лет, его огромный успех является ответом этим пессимистам.

Рождение музея

В 1982 году группа преподавателей химического факультета «Техниона» решила создать первый в Израиле музей науки. Разрабатывая свой замысел, они последовали примеру Эксплораториума в Сан-Франциско, где научные законы объясняются с помощью интерактивных экспонатов. Они реконструировали помещение заброшенного склада площадью примерно в 200 м², расположенного рядом с историческим зданием «Техниона». Новый музей науки открыл свои двери публике в феврале 1983 года. Он работал здесь до июня 1986 года, когда наконец был переведен в здание бывшей школы, ставшее его постоянным пристанищем.

В течение этого периода была сформулирована основная задача нового музея: доходчиво, интересно, в занимательной форме показывать посетителям в целом и молодежи в частности действие различных законов науки и техники, составляющих неотъемлемую часть израильской культуры; демонстрировать широкой публике наиболее впечатляющие достижения государства Израиль в области науки и техники; стать новаторским научно-образовательным центром, призванным вызывать у израильской молодежи интерес к науке и технике.

Музей взял на себя восстановление и реконструкцию здания школы. В связи с этим было рассмотрено два противоположных подхода: либо реконструировать постройку и прилегающую к ней территорию, в основном сохраняя первоначальный проект и внося лишь минимальные изменения, необходимые для того, чтобы приспособить сооружение к его новой функции; либо с учетом новых потребностей переоборудовать здание путем серьезного вмешательства в его архитектурное решение, примером чего является работа Скарпы в Вероне. После продолжительных дискуссий и размышлений остановились на первом варианте.

Принятое решение повлияло не только на архитектурную сторону работ, связанных с переоборудованием и реконструкцией, но и на методы экспонирования в музее. Форма экспозиционных залов, их относительно небольшая площадь (около 100 м²), а также расположение и размеры дверей и окон накладывали строгие ограничения на структуру и общий внешний вид экспонатов и экспозиций.

«Первая помощь» историческому зданию

Когда музей получил здание, оно находилось в плачевном состоянии. В течение многих лет его практически не ремонтировали: каменные стены почернели, мраморная облицовка входа потрескалась и начала осыпаться, внешние стены, кровля и купола протекали. Кроме того, за прошедшие годы в здание были внесены многочисленные изменения: на балконах и крышах оборудовали новые комнаты, классы с высокими потолками разделили с помощью промежуточных перекрытий, некоторые существовавшие изначально двери и окна забили, дополнительно возвели различные перегородки, проложили электропроводку и линии телефонной связи — и все это без учета особенностей архитектуры здания.

В июне 1986 года выставкой *Леонардо да Винчи — изобретатель истори-*

ческое здание было официально открыто в качестве постоянного местопребывания израильского Национального музея науки. До этого момента хватило времени лишь для очистки здания и оказания ему «первой помощи» — проведения неотложных ремонтных и покрасочных работ. Основные работы по реконструкции и реставрации были начаты уже после официального открытия музея. Они продолжаются и сейчас и будут проводиться еще в течение нескольких лет.



Главный коридор после реставрации.

Прежде всего мы занялись фасадами здания и решением проблемы просачивания воды: все пристройки и надстройки были удалены, стены из песчаника очищены и затем герметизированы. Для этого мы прибегли к пескоструйной очистке, предварительно проведя длинный ряд экспериментов, чтобы уточнить, каким должен быть напор струи песка, расстояние сопла пескоструйного аппарата от стен и размер его отверстия. Крыши и купола были отремонтированы и покрыты соответствующими гидроизоляционными материалами.

Работа во внутренних помещениях здания производилась следующим образом: залы закрыли, провели ремонт и реконструкцию, а затем открыли их для публики, которая могла познакомиться с развернутой в них новой экспозицией. На первом этапе реконструкции были удалены промежуточные перекрытия; их распиливали (с тем чтобы не подвергать вибрации фундамент здания) и по частям извлекали через окна. Потом мы сняли слой первоначальной штукатурки, находившийся в очень плохом состоянии и достигавший в толщину в среднем 9 см. В процессе расчистки подлинных каменных стен были обнаружены многие проемы, заделанные в тот или иной период времени, большинство из них мы вновь открыли. Прежде чем приступить к отделке стен и покрытию полов, установили системы электроосвещения, пожарной сигнализации и передачи сигнала вызова. Были протестированы различные типы ламп, предназначавшихся для освещения залов, — от ламп дневного света с холодным цветом свечения, используемых для освещения производственных помещений, до моделей, применяемых в домашних условиях, с более теплым цветом свечения. Остановились на синих галогенных лампах, сконструированных Флоссом, поскольку они позволяли создать более теплую атмосферу в высоких, неудобных залах. Согласно первоначальному замыслу Бервальда, вдоль коридоров повесили стеклянные шары — по одному под сводом каждой из арок. Во всех залах и коридорах было установлено большое

количество стальных и напольных (защищенных и закрытых) штепсельных розеток, что создало более широкие возможности для размещения экспонатов.

Затем расчищенные стены покрыли цементной штукатуркой. С полов сняли бетонные плиты, после чего полы на двух главных этажах, как и в вестибюле, выложили мраморными плитами из Каррары (говорят, что таковым было изначальное намерение Бервальда, которому не суждено было осуществиться из-за нехватки средств). В то же время все подлинные оконные рамы и двери, сделанные из высококачественных материалов и потому относительно хорошо сохранившиеся, были сняты, очищены, покрашены и возвращены на свое место. В тех случаях, когда рамы требовали замены, их заново изготавливали в столярной мастерской музея в соответствии с первоначальными чертежами.

Другая трудноразрешимая проблема, с которой мы столкнулись, состояла в оборудовании здания системой кондиционирования воздуха. Его архитектура (высокие арки из песчаника в коридорах и высокие окна в залах) исключала возможность использования скрытых воздухопроводов и двойных потолков. Использование открытых цветных вентиляционных труб не соответствовало нашим принципам реставрации. Мы решили наложить изнутри на внешние стены здания гипсобетонные панели, не изменяя размеров окон, что позволяло нам создать место для прокладки труб систем вентиляции, охлаждения и кондиционирования воздуха и системы отопления. Это было сделано так умело, что даже люди, хорошо знающие здание, не могут обнаружить каких-либо перемен во внешнем виде залов.

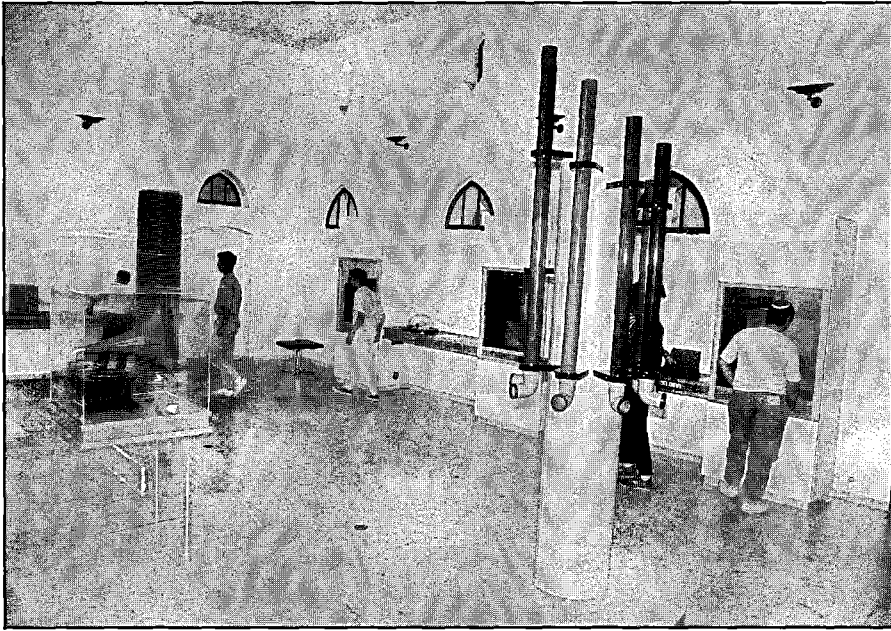
Перед нами стояла еще одна важная проблема — закрыть открытые сводчатые коридоры, ведущие в залы, что диктовалось не только необходимостью улучшить кондиционирование воздуха, но и соображениями безопасности. Это касалось заднего фасада здания и заставило нас поломать голову. Использование целой стеклян-

ной панели для перекрытия каждой арки было бы, вероятно, самым простым решением, но, поскольку погодные условия в Израиле позволяют нам в течение нескольких месяцев в году применять естественную вентиляцию, мы отказались от этой идеи и остановились на решении, как нам казалось, и функциональном, и соответствующем архитектуре фасада в целом — установили простые железные рамы с солнцезащитным остеклением.

«Добавленная стоимость»

К 1996 году завершилась реставрация двух основных этажей здания. Кроме того, в конце коридора был установлен лифт для инвалидов; его не видно с улицы, и он не мешает движению посетителей в здании. В настоящее время мы занимаемся ремонтом расположенных на нижнем уровне помещений, которые по неизвестным причинам оказались частично заполнены землей. После их расчистки мы обнаружили красивое помещение с каменными стенами и арками. Так как оно не использовалось, каменные стены прекрасно сохранились и их можно было ничем не покрывать. Здесь мы намереваемся разместить музейный магазин и кафетерий, развертывать временные экспозиции и выставки для самых юных посетителей. Поскольку предполагается, что эта зона будет открыта для посещения даже тогда, когда музей закрыт, мы стараемся создать здесь более теплую атмосферу, используя для облицовки керамическую плитку и во многих случаях отказываясь от оштукатуривания каменных стен. В этих помещениях здания архитектура производит гораздо более сильное впечатление, а значит, необходимо внимательнее относиться к оформлению экспозиций.

На территории музея, помимо исторического здания «Техниона», находится помещение мастерских, тоже построенное по проекту Бервальда, а между ними располагается большое открытое пространство площадью примерно 4 тыс. м². Здесь будет создан научный парк, где разместятся



Все фотографии предоставлены автором

крупные экспонаты, водяные экспонаты, а также места сбора и т.п. Уже завершено составление первоначального плана, и мы надеемся приступить к его осуществлению в ближайшем будущем. Здание мастерских, на верхнем этаже которого размещается Молодежное крыло, представляет собой нестандартную железную конструкцию с внешними стенами из камня. В настоящее время мы начинаем ремонт всего фасада и намереваемся превратить часть здания в современный телекоммуникационный центр.

Переоборудование существующего здания, которое в начале нынешнего века было спроектировано как учебное заведение, и превращение его в современный, активный и функциональный музей науки без кардинального изменения его внешнего облика или интерьеров составляют суть нашего подхода к сохранению исторических зданий национального значения. Можно сказать, что наш пример служит прекрасной иллюстрацией проблемы, приобретающей в настоящее время особое значение в градостроительном проектировании: повторное использование существующих зданий. Мы считаем, что, хотя в таких случаях архитекторам приходится сталкиваться с серьезными проблемами, которые обычно просто решаются, когда проектируются здания, предназначенные для определенных целей, наш опыт полезен и стоит затрачен-

ных усилий. Поскольку элементы здания, например форма залов, их размеры, расположение окон и дверей, соединительные коридоры и т.д., заданы первоначальным проектом, мы должны искать нетрадиционные решения. Однако данный тип здания позволяет нам предложить посетителям «добавленную стоимость» в виде специального опыта, связанного с эстетикой и архитектурой. В результате того, что наиболее впечатляющие архитектурные элементы украшают вестибюль, коридоры и коммуникационные зоны, а основные залы выглядят скромнее, возникает удачное сочетание простых экспозиционных зон и величественного здания. В этом случае проектировщик должен учитывать не только само здание, но и его новое оборудование и функции и предложить решения, которые не вызовут конфликта между старым и новым, а скорее заставят их дополнять друг друга. Хотя аналогичные примеры можно найти во многих странах, имеющих продолжительную архитектурную историю и традицию, для Израиля они, к сожалению, редкость. Надо признать, что подобные проекты требуют значительных финансовых инвестиций, как для проведения первоначальных работ, так и для последующей эксплуатации и содержания здания, но мы понимаем, какой значительный вклад они вносят в образование молодого поколения, а это и является нашей основной целью. ■

Восстановленный зал.

«Мир Ребероля» в Эмутье, созданный художником и архитектором

Матильда Беллег
(Mathilde Bellaïgue)

*Мы нечасто становимся свидетелями содружества архитектора и художника, которые объединяют свои усилия при проектировании музея, призванного сохранить для будущих поколений произведения художника. Этот музей должен был стать не простой витриной, а продолжением гения художника, нашедшего отражение в особом видении и таланте архитектора. Подобное сотрудничество увенчалось созданием уникального окружения для картин Поля Ребероля — одного из выдающихся ныне здравствующих французских художников — в его родном городе в Центральной Франции. Матильда Беллег является сотрудником Научно-исследовательской лаборатории Музеев Франции, где занимается вопросами научной оценки, а также главным редактором журнала *Techné*.*

Войдя в музей «Мир Ребероля», вы попадаете в царство чувств. Подобный чувственный подход к визуальному произведению искусства приобретает исключительную важность, так как именно первый контакт с предметом, с его материальной сущностью кладет начало взаимоотношениям, которым призван содействовать любой тип экспозиции: чувства должны опережать мысль. Возможно, это самая трудно-выполнимая задача и успешно решить ее редко удается музеям, традиционно несущим чрезмерную смысловую нагрузку и содержащим очень богатый документальный материал. К тому же музей как храм знаний, хранилище наследия и академия культуры считается в высшей степени престижным учреждением. Все это создает дистанцию между посетителем и экспонатом, отношение к которому сродни почитанию святыни. Существующее положение дел в большей или меньшей степени сознательно поддерживается многими дизайнерами и архитекторами, что зачастую выливается в торжество вместилища над содержимым, отступающим на второй план, не имея возможности соперничать с первым в значительности (и высокой стоимости), что возводит само вместилище в ранг творения, достойного восхищения.

Здание, по словам самого Ребероля, представляет собой «бастион», символизирующий как стремление художника в уединении, тайно работать над совершенствованием своих произведений и, по возможности, наиболее достоверно передавать их смысл, так и намерение архитектора отказаться от внешней эффектности в пользу созерцательности и создать ловушку для света. Оно служит воплощением тесной связи с характерными для окружающего ландшафта невысокими горами, с исторической областью Лимузен, славящейся своими месторождениями гранита, своими лугами, лесами и зарослями папоротника, областью, которая, несмотря на великолепие растительности, производит впечатление сурового и строгого края. И наконец, оно похоже на бастион сопротивления культурному туризму, что соответствует пожеланию самого Ребе-

роля. Историческая область Лимузен может похвастаться наличием на своей территории ряда связанных с искусством памятных мест, созданных уже в наши дни (Вассивьер, Мемак и Рошшуар).

Пожелание Ребероля оказало решающее влияние на работу архитектора Оливье Шаслена, который построил замкнутое, с глухими стенами и ничем не приметное четырехугольное здание. Новая постройка уже выглядит старинной и смотрится так, словно была возведена много-много лет назад. Более того, складывается впечатление, что здание выросло прямо из-под земли — с его стенами, обшитыми зеленовато-золотистыми досками из лиственницы, составляющими единое целое с окружающей средой, пышной растительностью и влажным климатом Лимузена. Люди живут за счет природы, и природа живет на полотнах Поля Ребероля благодаря тому, что при их создании он использует природные материалы — песок, гальку, мох, грибы, перья, конский волос и т.п., — и еще в большей степени благодаря тому, как художник передает в своих произведениях человеческую природу во всех ее проявлениях и всегда правдиво показывает людские страдания и устремления. Таким образом, прослеживается очевидное сходство между творчеством и природой, неразрывная связь между чувствами, силой и щедростью.

Нечасто можно встретить музей, посвященный творчеству какого-либо художника, который был создан еще при его жизни. Предполагается, что организация подобного учреждения свидетельствует о стремлении содействовать популярности, известности города и принести ему определенную пользу. Однако в данном случае это не так. Ребероль, уроженец Лимузена, теперь замкнуто и уединенно живет в Бургундии. Он давно пользуется отличной репутацией, и ряд крупных английских и французских галерей стали приобретать его произведения, когда он был еще очень молодым художником. Ребероль лишь остается писать с утроенной энергией,

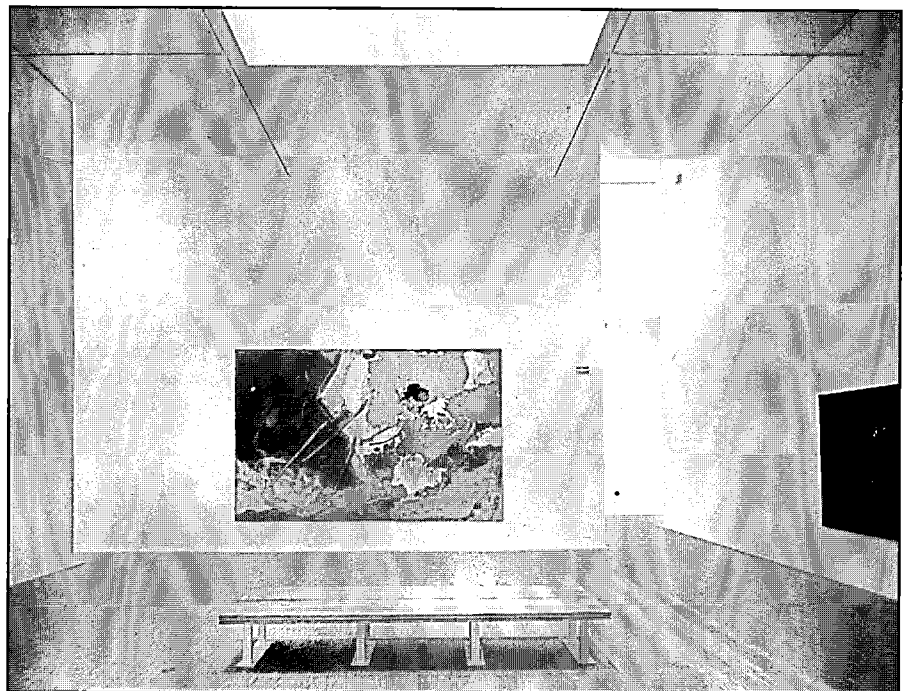
пользуясь преимуществами уединения, где его ничто не отвлекает.

Муниципалитет в лице мэра сумел оказать художнику должное внимание, которого заслуживал его талант. Именно мэром в 1990 году выступил с инициативой создать музей Ребероля в Эмутье, родном городе художника. Поначалу не могли определиться с его местоположением. От идеи реконструировать завод, расположенный в небольшой промышленной зоне, пришлось отказаться по причинам экономического характера. Завод снесли, и было решено построить здесь специальное здание для музея. Именно тогда у художника возникла мысль доверить работу над проектом архитектору Оливье Шаслену. «Он хорошо знаком с моим творчеством, поэтому знает, что делать» — такими словами пожилой человек, руководствуясь интуицией, выразил свое доверие молодому архитектору. Предполагаемые расходы были сокращены с 35 млн до 15 млн, а затем и до 10 млн франков (то есть стоимость строительства была установлена в размере 6400 франков за 1м², что составляло половину обычных затрат при возведении музеев). Расходы взяли на себя: государство (3 млн), область (3 млн), департамент (2 млн), коммуна (1 млн, включая стоимость земли, затраты по сносу завода и созданию подземных путей к строительной площадке) и Европейский фонд (1 млн). Все эти политические силы руководствовались одними и теми же устремлениями, что способствовало успешному завершению проекта, и в июне 1995 года «Мир Поля Ребероля» был открыт. Весь ход выполнения проекта достоин подражания.

Ассоциация, получившая название «Les Amis de Paul Rebeurrolle» (Ассоциация друзей Поля Ребероля), руководит этим музеем, не подчиняющимся Дирекции Музеев Франции. Об этом свидетельствует и само его официальное название — «Мир Поля Ребероля»: в нем отсутствует слово «музей». Его коллекции включают картины, подаренные самим художником, и полотна, приобретенные ассоциацией. Все они являются неотчуждаемой собственностью города. В музее так-

же имеются произведения, предоставленные во временное пользование частными лицами и галереями. Сорок три полотна находятся в постоянной экспозиции, а около пятнадцати — в запаснике. Названия серий, к которым они относятся (созданных начиная с 1962 года и до сегодняшнего дня), говорят о человеке с натурой свободолюбивой и независимой, умеющей отстаивать свои интересы и бороться: *Guerilleros (Партизаны)*, *Co-existences (Сосуществование)*, *Les prisonniers (Заключенные)*, *Faillite de la science bourgeoise (Крах буржуазной науки)*, *Natures mortes et pouvoir (Натюрморт и власть)*, *Les évasions manquées (Неудачные побег)*, *On dit qu'ils ont la rage (Говорят, что они в бешенство)*, *Au royaume des aveugles (В царстве слепых)*, *Splendeurs de la vérité (Величие истины)* и т.д. А разве могло быть иначе, если Ребероль родился и вырос на этой суровой и таинственной земле борцов за свободу, что с такой достоверностью нашло отражение в его картине *Le Cyclope, hommage à Georges Guingouin (Циклоп, памяти Жоржа Гингуэна)*, посвященной одному из выдающихся представителей французского движения Сопротивления? Среди ▶

Главный зал, залитый естественным светом, который проникает через большой квадратный проем; в зале экспонируется картина 1972 года *Au delà du grillage (За решеткой)*. Размер полотна 300 × 466 см.





Один из боковых залов с двойной системой дневного света, где слева экспонируются два огромных полотна — *Paysages* (Пейзажи).

произведений, созданных Реберолем за всю его творческую жизнь, есть лишь два огромных восхитительных полотна, дышащих безмятежностью. Это написанные в 1978 году *Paysages* (Пейзажи), на которых запечатлены песок и бегущая вода.

Мощь... и спокойствие

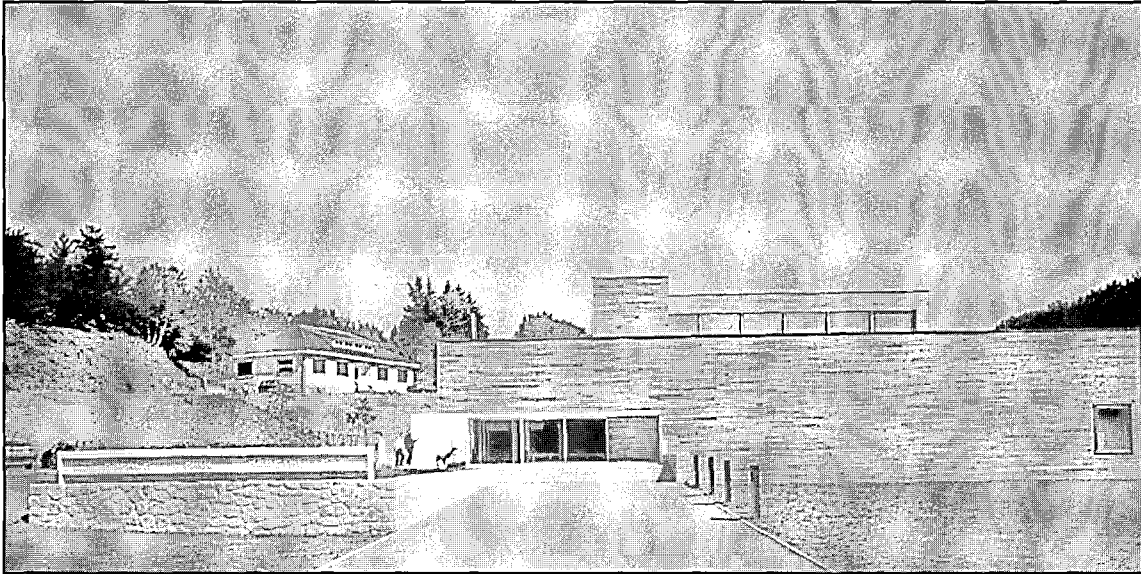
Понятно, что картины, с которых звучит крик о помощи, которые рассказывают о насилии и свидетельствуют о понимании их автором страданий и бедствий реальной жизни, требуют мощной по выразительности архитектуры — своего «бастиона». Очевидно также, что огромная человечность, доброта и сострадательность этих полотен нуждаются в архитектуре спокойной, почти монастырской. Оливье Шаслен глубоко прочувствовал это и нашел простое архитектурное решение. Строгое деревянное здание, обшитое снаружи досками, и впечатляющие размеры внутренних помещений (высота боковых залов составляет 4,8 м, а главного зала — 7,2 м) символизируют силу и мощь, а дневной свет, проникающий внутрь лишь через один проем, создает атмосферу спокойствия и безмятежности.

Еще одним моментом, осложнявшим работу архитектора, был большой размер полотен. В коллекции нет маленьких картин и рисунков, и посетитель сразу оказывается лицом к лицу с монументальными живописными произведениями. Так, вестибюль «Мира Ребероля» был спроектирован

с учетом возможности разместить в нем картину 1959 года *Planchemouton* (4,2 × 14,3 м), получившую свое название в честь реки, на берегах которой Ребероль писал ее, приспособив под мастерскую сарай. Было необходимо не только создать достаточно обширное стенное пространство для этой картины, но и сделать так, чтобы колонны, поддерживающие мезонин, частично нависающий над входом, не мешали осмотру. Так происходит первое знакомство посетителя с музеем, когда он, войдя в него, сразу получает возможность почувствовать энергетику картины *Planchemouton*. В вестибюле также находится зона приема посетителей и небольшой книжный киоск, но именно картина, висящая на противоположной от входа стене, немедленно завладевает вниманием публики.

Посетителю легко ориентироваться в музее: одна из сторон четырехугольника полностью занята служебными помещениями (зона приема, комната для групп, туалеты, мастерская-хранилище), а в мезонине располагаются библиотека и офис. Со скромного и плавно изогнутого мезонина, расположенного напротив огромной стены с картиной *Planchemouton*, хорошо просматривается вестибюль. Оттуда посетители могут пройти через залы, тянущиеся по периферии здания, вдоль сторон четырехугольника, которые образуют своеобразный пронаос вокруг главного зала. Однако через каждый из внутренних углов четырехугольника они могут войти в наос. Естественный свет падает на центральный участок из центра потолка (высота 7,2 м), а также проникает через четыре открытых угла этой динамичной спирали, распространяясь в направлении наиболее впечатляющих полотен, включая картину *Le Cyclope* (Циклон).

Возможно, именно свет производит наибольшее впечатление на посетителей: во-первых, их поражает свет как таковой; во-вторых — то, как он контрастирует с глухими внешними стенами (все посетители обращают внимание на эту особенность, поэтому для них оказывается полной неожиданностью, когда на них вдруг обру-



© Jean-Marie Monthiers

Строгое
деревянное
здание музея.

шиваются потоки яркого света), и, наконец, то, как он взаимодействует с картинами. Свет всегда падает сверху, либо освещая все вокруг и отражаясь от стен боковых залов, либо распространяясь от центра к стенам. Когда видишь это, сразу становится понятно, насколько он важен для архитектора. Он так объясняет роль света: «Естественное освещение, постоянно меняющееся и живое, в случае с картинами Ребероля способствует также возникновению ощущения покоя. Оно помогает создать умиротворенное пространство — к чему мы, Ребероль и я, так стремились, — столь необходимое для таких неистовых и выводящих из состояния равновесия и в то же время исполненных жизни картин. Мы считали, что чем сильнее контраст с наружным оформлением здания, тем приятнее вступить в мир безмятежного спокойствия». Здесь приходит осознание того, что свет действительно является главным героем, незаменимым посредником между художником и зрителем, создавая исключительно благоприятную атмосферу и делая их встречу возможной. «Искусственное освещение, — объясняет далее Оливье Шаслен, — припечатывает картину к стене и некоторым образом искажает цвета, делая их излишне яркими и кричащими. Естественный свет, несмотря на свой переменчивый характер и даже благодаря ему, одинаково заливает как посетителя, так и картину. Я думаю, что это единое световое пространство необходимо для установления тесной личной связи с данным произведением». В самом

деле, электрическое освещение в большинстве случаев не нужно. Меняющийся в течение дня свет и двигающиеся облака по-разному выявляют произведение.

Вероятно, следует особо сказать еще об одном примере плодотворного сотрудничества — об одновременном экспонировании произведений Ребероля и Жака Кершаша, близкого друга художника и крупного коллекционера художественных произведений так называемого примитивизма. Можно сказать, что творчество Ребероля связано с данным направлением в изобразительном искусстве. Об этом свидетельствует временная выставка¹, проходившая летом 1996 года; помимо картин, Кершаш представил там около тридцати деревянных скульптур из Бенина, называемых *ботчиос* (*botchi-os*) и созданных в период XVIII—XX веков. Кершаш объяснил это так: «Совместное экспонирование ботчиос и картин Поля Ребероля не вызывает ощущения примитивизма и экзотики. Это — творческое состязание, подчеркивающее возвышенный, духовный и эмоциональный характер взаимоотношений, которые такой большой современный художник, как Ребероль, и крупные африканские мастера (нам неизвестные) поддерживают между человечеством и природой». Во всех залах возвышались высокие, вытянутые силуэты; они были похожи на души, наконец покинувшие грузные страдающие тела, написанные художником.

Любое физическое экспозиционное пространство представляет собой замкнутое пространство, внутри которого устанавливаются или не устанавливаются отношения между посетителем и предметом; возникновению таких взаимоотношений способствуют чувства, эмоции. Ценность архитектуры зависит от ее способности создавать благоприятные условия для этого. В Эмутье была использована возможность организовать музей для размещения произведений ныне живущего художника — музей, не имеющий ничего общего с мавзолеем, — создать в нем атмосферу открытия и заставить посетителей, не обремененных ранее полученными знаниями в области культуры, вступить в непосредственный личный контакт с искусством, чуждым утомительной навязчивости. И на все это ушло меньше средств, чем ожидалось. Возможно, это своеобразное чудо произошло благодаря отсутствию посредника в работе по осуществлению проекта, в том, что над ним совместно и дружно трудились лишь крупный художник и молодой архитектор. Посетители, бывающие в «Мире Поля Ребероля», получают от знакомства с ним огромное удовольствие и урок подлинного оптимизма. ■

Примечание

1. Временные выставки, как предполагается, будут проводиться регулярно — либо в главном зале, либо в пристройке, специально возведенной для этой цели.

Музей Земли в Лондоне: полное преобразование

Сообщение Международного журнала «Museum»

Открытие в июле 1996 года Музея Земли в Лондоне ознаменовало собой появление крупнейшего нового музея года. Это учреждение, являющееся теперь частью Музея естественной истории, размещается в здании бывшего Геологического музея, построенном в стиле неоклассицизма в 1935 году. Его внутренние помещения площадью 6300 м² подверглись полной перестройке. В ходе осуществления такого крупного и сложного проекта возникли серьезные технические проблемы. Первоначально встал вопрос о том, как наилучшим образом произвести необходимые крупные изменения с учетом особенностей архитектуры 1930-х годов, с тем чтобы его переоборудование отвечало требованиям как сегодняшнего дня, так и будущего столетия.

неоклассическом стиле, внутренние помещения способны вызвать удивление: это огромный, с застекленной крышей атрий высотой 20 м в окружении двухуровневых ярусов открытых галерей, расположенных над основным ярусом. Атрий, построенный из стали и бетона, служит воплощением скорее не классицизма, а индустриальной эпохи. Центральный атрий и пространства длинных галерей, в плане представляющие собой простой прямоугольник, доказали, что старый музей оказался объектом, в высшей степени удобным для кардинальной перестройки.

Архитектор Кит Уильямс начал реконструкцию с расширения вестибюля и увеличения его высоты, создав таким образом галерею внутри вестибюля. Отсюда посетители поднимаются на главный ярус музея, расположенный над вестибюлем на высоте трех мет-

Так выглядел атрий до реконструкции.

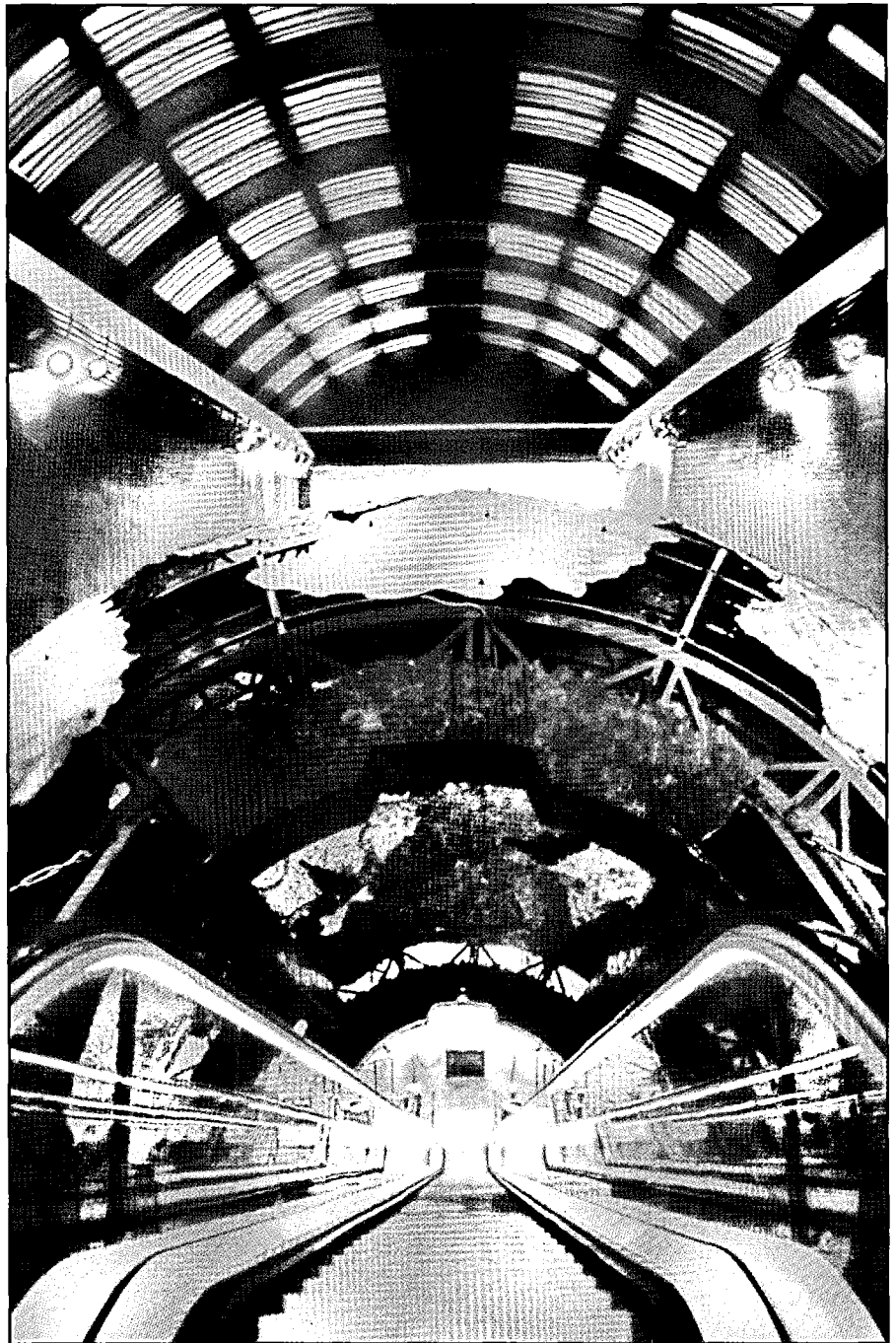
Хотя здание музея в его нынешнем виде имеет внушительный фасад в



ров и образованный основанием атриума площадью 40 x 10 м и боковых галерей — площадью 65 x 9 м. Раньше атриум открывался на каждый из трех уровней с галереями, а теперь его закрыли черными шиферными панелями, что позволило создать центральное пространство, наполненное люющим сверху ярким светом, и отделить от него боковые галереи. Из атриума, который ныне сам по себе является важной экспозицией, огромный эскалатор доставляет посетителей на верхние уровни, где развернуты основные экспозиции, рассказывающие о поверхности Земли и ее недрах. Эскалатор расположен внутри стального земного шара диаметром 10 м — аллегорической модели Земли, медленно вращающейся, пока люди поднимаются внутри нее.

Боковые галереи, визуально изолированные от атриума новыми стенами, открывают гораздо большие возможности, поскольку позволяют создавать экспозиции самых различных видов — от интерактивных экспозиций, устроенных по принципу «черного ящика», до более традиционных. Таким образом, появился ряд архитектурных форм, или пространственных оболочек, позволяющих размещать внутри экспозиции, подобно тому как произведения искусства располагаются внутри художественной галереи. Иными словами, их можно рассматривать в качестве кусков чистого холста, где каждый волен что-то написать.

Крупнейшим корпорационным спонсором проекта выступила компания «РТЗ-КРА груп», выделившая на его осуществление 1 млн фунтов стерлингов (1,6 млн долларов). Остальные средства были предоставлены Фондом усовершенствования музеев и галерей и компанией «БТР плк.». Грант Фонда лотереи в поддержку наследия на сумму 6,058 млн фунтов стерлингов позволил Музею Земли стать одним из первых крупных музеев, открытие которого в какой-то степени стало возможным благодаря средствам, собранным с помощью лотереи. ■



Вид на новый атриум с гигантского эскалатора.

Музей местной общины ставит архитектурную проблему

Мануэль Тардис
(Manuel Tardits)

Как соотносятся роли музейного здания, спроектированного архитектором, и произведений искусства, экспонирующихся в нем? Иными словами, что является определяющим — форма или содержание? Поднимая эти вопросы, Мануэль Тардис предлагает нам присмотреться к новому феномену — так называемому музею местной общины, — который ставит под сомнение множество положений, касающихся того, что такое музей и чем он занимается. Данная статья написана французским архитектором, удостоенным за свою работу премии, в качестве приглашенного лектора он сотрудничает с Университетом Цукуба в Японии. Кроме того, он является соучредителем архитектурных организаций «Селяви ассошиэйтс» и «Микан». Живет и работает в Токио.

Привело ли охватившее весь мир увлечение музеями и их повсеместное создание в 80-х годах к появлению новых типов учреждений? Предлагают ли так называемые музеи местной общины новые принципы организации? Отличается ли роль этих музеев от функций их предшественников?

Вряд ли можно дать однозначные ответы на эти вопросы. В общем, существует четыре основных типа музейных коллекций, соответствующих категориям, которые впервые получили определение еще в период Французской революции, — это искусство, история, естественные науки и техника. К ним следует добавить местную этнографию, представленную непосредственно на местах (предшественники современных экомузеев) и впервые возникшую в Северной Европе в конце XIX века. Может сложиться впечатление, что первоначальные категории, которым соответствуют конкретные коллекции — основа музея, — практически не изменились. Так, различия, зачастую весьма существенные, *a priori* чаще встречаются в сфере семантики, вызывая изменения в смысловых значениях терминов, определяющих эти категории, и в методах представления коллекций, и в меньшей степени они проявляются в виде реальных изменений в характере функций музея. Например, понятие «художественный» с течением времени претерпевает изменения. По существу, художественный музей, как он понимался в XIX веке, в значительной степени отличается по своим границам от музея современного искусства, возникшего в 1920-е годы. В то время как первый создавался для прославления искусства признанных мастеров и полностью игнорировал творчество наиболее смелых художников-новаторов — например, импрессионистов в конце XIX века, — второй, напротив, акцентирует внимание на новых талантах, порой выступая в роли их рекламного агента.

Что касается методов показа, то все возрастающее число временных выставок и все более частое изменение состава постоянных экспозиций с включением новых произведений делают

необходимым пересмотр отношений между экспозиционной зоной и зоной хранения. В связи с этим значительно усложнилась пространственная организация молодых музеев, поскольку появилось множество различных технических служб, не говоря уже о дополнительных коммерческих функциях.

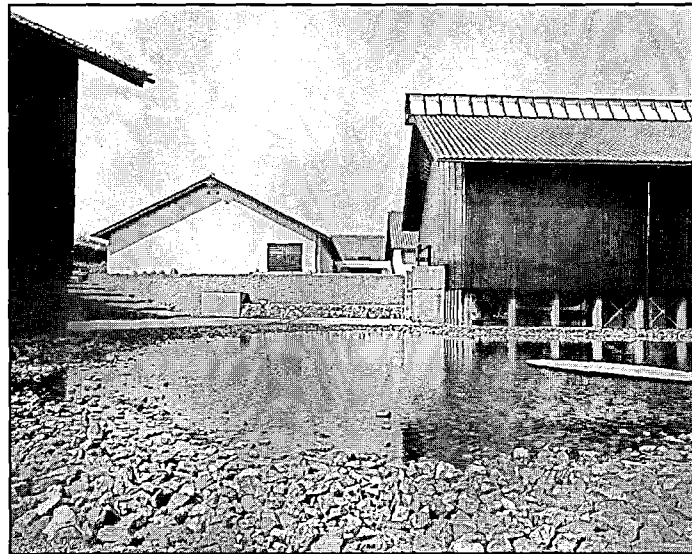
Но вернемся к рассмотрению более конкретного примера — музеев местного значения, или музеев местной общины. При этом возникает вопрос: существуют ли какие-либо специфические особенности, отличающие эти учреждения от других музеев? Предлагают ли они новые решения проблемы изменяющихся взаимоотношений с коллекцией? Может сложиться впечатление, что даже сам термин «музей местной общины» (по-французски — *musée de proximité*) имеет два различных дополнительных оттенка значения. Первый оттенок касается пространства (чтобы не сказать топологии) и его пределов. Второй — передает чувство озабоченности, связанное с необходимостью обеспечить больший доступ публике. Цель такого музея — приблизить его к населению в исчерпывающем смысле этого термина. Конечно, данную озабоченность никак не назовешь новой: еще в 1811 году был издан декрет Шапталля, обязывавший распределить между провинциальными музеями коллекции, которыми завладели наполеоновские войска в ходе захватнических войн. Он стал настоящим свидетельством о рождении музеев местной общины.

Термины «местный», «общинный» или «районный» впервые были использованы в условиях современного градостроительства применительно к сооружениям культурно-развлекательного назначения, призванным повысить качество жизни в пригородных центрах новой застройки. Галопирующей урбанизации соответствовало рассредоточение сферы культурно-спортивного обслуживания территории города, при котором культурные и спортивные сооружения оказались распределенными по планировочной структуре города или размещенными по всей стране, а не только в пределах основ-

ных городов и существующих центров. Аналогичным образом мы говорим о местных или районных торговых зонах, противопоставляя их супермаркетам, обычно расположенным далеко от жилых районов. Вторая концепция, концепция общественного доступа, возникла в эпоху Просвещения. К концу XVIII века по всей Европе был открыт ряд учреждений для широкой публики, что объяснялось общепризнанными образовательными и дидактическими целями. Важными событиями в связи с этим стало создание еще в 1683 году Музея Ашмола в Оксфорде и открытие для публики в 1759 году Британского музея.

Понятие местной общины в действительности не является новым. Оно скорее основано на старой идее, которая была позаимствована и развита применительно к политике децентрализации и политике, проводимой районами, городами и даже сельскими местностями в целях утверждения своей собственной власти. Зачастую именно такая картина наблюдается во многих европейских странах. За 20 лет в Западной Германии было создано более 500 учреждений. По Франции прокатилась своего рода волна безумия, спровоцированная движением за децентрализацию и набравшая силу в период «легко нажитых денег»; она побудила ряд средних по размерам городов создать собственные музеи, причем многие из них были построены известными архитекторами. В Японии аналогичный процесс принял причудливые и крайние формы, когда в музейных зданиях, зачастую превосходящих спроектированных, размещаются коллекции, которые иначе, как безделицей, не назовешь. Подобную ущербность коллекций с точки зрения их ценности пытаются компенсировать обилием пространственных эффектов.

Старая проблема, возникшая еще в 1830 году, когда в связи со строительством здания для мюнхенской Глиптотеки велись ожесточенные споры, странным образом преподносится как уже не существующая. Суть тех споров сводилась к решению дилеммы: должно ли музейное здание быть ней-



© Hiroshi Naito

тральной скромной оболочкой или формой, спроектированной таким образом, чтобы служить наиболее удачным обрамлением для произведений искусства, экспонирующихся в нем, либо, напротив, оно также должно являть собой самостоятельное произведение искусства. В последнем случае единственно заслуживающим внимания творением оказывается здание, а коллекции лишь служат оправданием для выставления напоказ архитектурного пространства. Однако вследствие утраты связи между формой и содержанием здание лишается всей своей значимости, что ведет к снижению его достоинств, за которые было дорого заплачено.

Вопрос равновесия и гармонии

В ряде стран (таких, как Соединенные Штаты и Япония), где имеется мощный частный сектор, строительство музеев берут на себя фонды и частные фирмы. В Хьюстоне (штат Техас) коллекционер произведений искусства Доминик де Мениль дала заказ на проектирование здания фонда, носящего ее имя, Ренцо Пьяно, одному из архитекторов, создавших Центр имени Жоржа Помпиду в Париже. Проект здания отличается простотой, его стиль напоминает архитектуру окружающих обшитых вагонкой домов. Благодаря точно регулируемо-

Музей моря на полуострове Сима (Япония), спроектированный архитектором Хироши Наито.

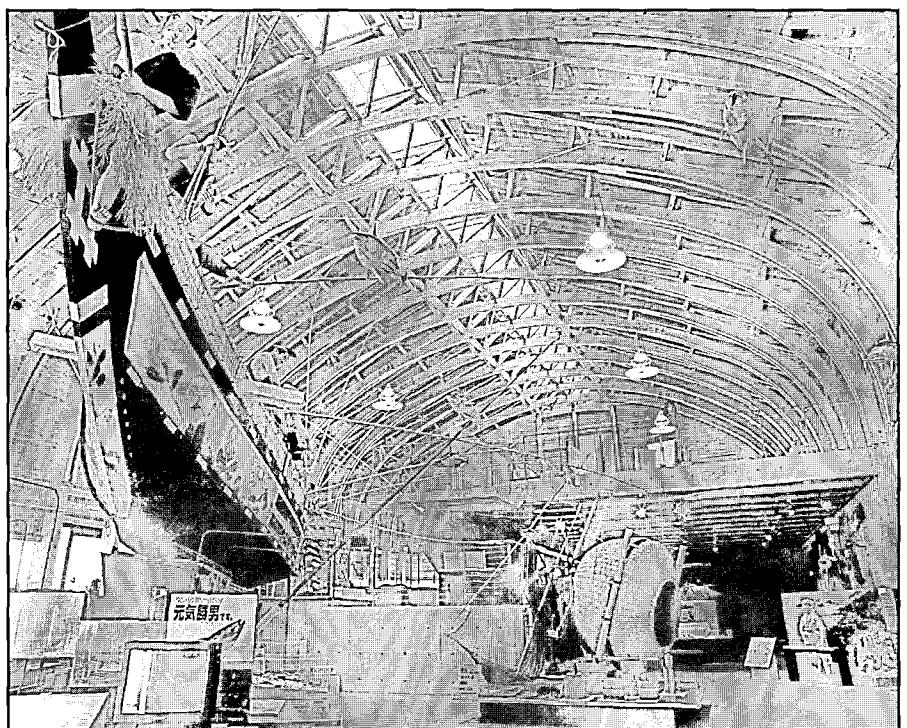
му направленному потоку света, падающему непосредственно сверху, предметы, представленные в экспозиции, выглядят более выигрышно и в то же время защищены от прямых солнечных лучей. Любое ослабление связей подобного частного учреждения с общиной, которое может возникнуть из-за его статуса, в значительной степени компенсируется продуманным выбором его размеров, соответствующих местной архитектуре, и использованием местных материалов, что позволяет ему стать органичным элементом естественного окружения.

В Японии косметическая компания «Сисейдо», расположенная поблизости от Сидзуоки, а совсем недавно и автомобильная компания «Тоёта», находящаяся в одноименном городе, поручили архитектору Ёсио Танигутти спроектировать и построить музеи, носящие имена их фирм. Так создаются возможности для ненавязчивого сочетания коммерческих и чисто художественных интересов, как это имеет место, например, в японских универсальных магазинах, выделяю-

щих специальные зоны для проведения временных выставок, что поначалу шокирует западных посетителей и художников. В случае с фирмой «Тоёта», которая фактически является хозяином города, взаимосвязи между корпоративным духом, рекламными целями и местной культурой носят еще более двусмысленный характер.

В других странах, где музеологические традиции еще только формируются, строят небольшие музейные здания, которые специально проектируются для экспонирования в них изделий или редких произведений местной культуры, в отличие от крупных культурных комплексов региона, уже получивших известность и охотно посещаемых туристами. Например, на двух приморских курортах на острове Бали (Индонезия) были открыты для публики два музея, подаренных западными художниками (ныне покойными). Два художника, поселившись по примеру Гогена в этом экзотическом и райском месте, завещали часть собственных произведений и принадлежавших им коллекций мест-

© Hiroshi Naito



Интерьер Музея моря дает верное представление о жизни рыбаков района Исе (Япония).



© Mitsumasa Fujisuka

ного искусства, с тем чтобы они экспонировались в их бывших домах и мастерских.

Успех музея местной общины нередко в значительной степени (если не в основном) зависит от того, насколько он соответствует выбранному участку, и от его умения функционировать, располагая скромным бюджетом (что имеет место в большинстве случаев). Некоторые из этих музеев стали очень преуспевающими благодаря смелым архитектурным замыслам, вдохнувшим в них жизнь, и стремлению к простоте. В ряде весьма отличающихся друг от друга стран одинаковая озабоченность тем, чтобы достичь этой столь желанной интеграции, увенчалась созданием небольших сооруже-

ний, являющихся воплощением равновесия и гармонии. Созданный Хироси Наито Музей моря, где экспонируются предметы, используемые рыбаками района Исе в повседневной жизни, производит поразительное впечатление благодаря сдержанному спокойствию, с которым он вписывается в поросшее лесом морское побережье. Большие деревянные параллелепипеды экспозиционных зданий и подобные сооружения из сборного железобетона, где разместились хранилища, напоминают местные строения. При изготовлении местной кровельной черепицы и покрытых битумом деревянных панелей для стен используются традиционные методы, отличающиеся экономичностью и обеспечивающие долговечность зда-

Оранжерея Музея плодов в Яманаси (Япония), спроектированного архитектором Ицуро Хасегавой.

ний — именно этого качества зачастую недостает современной архитектуре.

В австралийском городке Кемпси, в штате Новый Южный Уэльс, архитектор Глен Меркутт спроектировал музей местной истории, который по своей концепции близок европейскому экомузее. Музей стремится содействовать сохранению памяти конкретного места и конкретной общины и рассказывать о них. И здесь применение традиционных материалов, таких, как гофрированная сталь, и выбор определенного архитектурного стиля, соответствующего однообразным сараям и амбарам, приспособленным к условиям местного климата, стали решающим фактором, обеспечившим интеграцию музейных зданий в окружающую их среду.

Музей Хедмарк в Хамаре (Норвегия), спроектированный Сверре Феном, и Национальный музей римского искусства в Мериде (Испания), созданный Рафаэлем Монео, построены в разных стилях, но оба — с использованием скупых архитектурных средств выражения. И тот, и другой служат удачным примером того, как археологические фрагменты могут быть включены в новые конструкции. Так *genius loci* (дух местности), представленный в самом выгодном свете, выходит за пределы чудовищных масштабов, присутствующих исторической консервации. Хотя подобные программы и коренятся в местных реалиях, они приобретают универсальность благодаря гибкости используемого подхода.

Переосмысление экспозиции

Благодаря своему разнообразию музеи местной общины являются также идеальным местом для опробования новых методов показа. В настоящее время в условиях экомузеев предпринимаются попытки сделать более привлекательными тщательно выполненные, но зачастую в высшей степени дидактические реконструкции конкретных сельских общин, технологий и экосистем. Например, Ицуко Хасегава сумел избежать в созданном им

здании Музея плодов в Яманаси (Япония) излишней педантичности. На крутых, поросших виноградом холмах в беспорядке расположены две большие оранжереи и ряд мастерских, сплошь покрытых решетчатыми конструкциями. Сами оранжереи, где высажены взрослые деревья, залитые солнечным светом, встроены в склон холма и соединяются между собой подземными экспозиционными галереями. Такое расположение должно напомнить об экологическом цикле фруктов. Архитектура служит естественным продолжением коллекций, используя язык поэтических метафор для иллюстрирования темы жизнеспособности природы. Все это может заставить посетителя задаться вопросом об истинном предназначении этих зданий.

Однако, вероятно, наиболее поразительно процесс переосмысления экспозиции протекает в области современного искусства. Американский художник Дональд Джадд даже ставит под сомнение саму концепцию музеев и других учреждений, отвечающих за пропаганду культуры. Он обосновался в штате Техас, в городке Марфа, расположенном на краю пустыни, и в настоящее время занимается там переоборудованием ряда больших заброшенных сараев на основе разрабатываемой им концепции постоянной экспозиции. Конкретной площадке соответствует определенный художник и его творчество, и это, по мнению Джадда, не может быть результатом произвольного планирования, как не могут повлиять на это и коммерческие устремления музея. Дональд Джадд подвергает критике дихотомию между формой, которая предположительно относится к области архитектуры, и содержанием, которое, как считается, принадлежит сфере искусства. Поэтому он размещает собственные работы или произведения других вызывающих восхищение художников-экспериментаторов в просторных и обширных помещениях, лишенных и малейшего намека на архитектурную концепцию, стремясь при этом только к одному — максимально экономить средства. Он также перестроил или приспособил для своих целей не-

которые из зданий, создавая не столько окружение для предметов, сколько своего рода единое пространство, позволяющее преодолеть традиционные отношения между формой и содержанием.

В таком же аскетическом стиле выдержан и спроектированный архитектором Петером Меркли Конджонта-музей в городе Джорнико — это грубый цементный блок, расположенный высоко в горах кантона Тичино (Швейцария) отдельно от других строений. Музей удачно вписался в суровый ландшафт, хотя он далек от обычного представления о музее. Этот «дом скульптуры» был специально построен для размещения в нем произведений из бронзы скульптора Ханса Джозефсона. Несмотря на то что трудно добиться концептуальной гармонии пространства, которой достиг Джалд, Меркли удается преобразить экспонирующиеся произведения именно благодаря сдержанности и строгости здания, напоминающего монастырский неф, где свет, струющийся через высокие окна, играет то на плоских поверхностях бетонных стен, то на экспрессионистских рельефных поверхностях скульптур.

Еще один необычный эксперимент осуществляется в Музее современного искусства Наги в Японии, спроектированном архитектором Аратой Исодзаки и тремя художниками — Сюсаку Аракавой, Аико Мияваки и Кадзуо Окадзаки. Взаимодействие между произведениями, составляющими постоянную экспозицию, и их «вместилищем» вылилось здесь в настоящую стилистическую задачу. Как соотносятся роли музейного здания, спроектированного архитектором, и

произведений искусства, экспонирующихся в нем? Выразительная особенность комплекса, являющегося исключительно удачным воплощением этой амбивалентности, — опрокинутый полый цилиндр, в который входят посетители. В этом пространстве, где нет ни верха, ни низа, ни пола, ни потолка и где Аракава создал сад дзен Рёандзи в Киото, посетителям трудно отделить форму от содержания. Возникающее в оптически-иллюзорном пространстве чувство целостности и неразрывности настолько захватывает вас, что сами понятия формы и содержания теряют всякий смысл. На Западе некоторые пространства, спроектированные в эпоху итальянского Возрождения на основе принципа ложной перспективы, могут производить аналогичный эффект. Что же в таких случаях является определяющим — архитектура или скульптура?

Музеи местной общины могут быть и социально-культурными учреждениями, призванными обслуживать гражданина, туриста или потребителя; и элитными учреждениями, превратившимися в башни из слоновой кости и критически относящимися к распространяющемуся сегодня повсюду духу коммерциализации; и заурядными, скучными или откровенно вызывающими; и разумно и тактично включенными в городскую или естественную среду. Но все они, несмотря на несколько туманные критерии их определения, служат — благодаря своему исключительному разнообразию — концентрированным воплощением целого ряда сомнений, касающихся роли культуры и самого ее определения в наших современных обществах. ■

Выставка «Сокровища Трои из собрания Генриха Шлимана» в Москве

Людмила Акимова

В 1993 году Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина в Москве сделал сенсационное заявление: «троянское золото», исчезнувшее из Берлина в конце Второй мировой войны, цело и невредимо и с 1945 года находится в хранилище музея, а в ближайшее время будет показано на выставке. Об истории открытия Шлиманом троянских древностей и их повторном открытии в наши дни рассказывает Людмила Акимова, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник ГМИИ имени А.С. Пушкина. Она является автором трех книг и около пятидесяти статей, посвященных античному искусству. Проблемой троянских кладов занимается с 1993 года.

Сто двадцать три года назад, жарким летним днем 17 июня 1873 года, Генрих Шлиман, проводивший раскопки в Турции, сделал в своем дневнике запись о находке необычайного клада. Раскапывая холм Гиссарлык на северо-западе Малой Азии, он искал в нем следы жизни гомеровской Трои. По его мнению, они должны были сохраниться в самом основании холма — древнее Трои Приама тогда трудно было себе что-то представить. И вот ему повезло. Утром того дня, между 8 и 9 часами, Генрих Шлиман и его молодая жена, гречанка София, заметили, как что-то блеснуло в земле. Генрих крикнул: «Стой!» — и остановил раскопки. Рабочим выдали дневную плату, объяснив, что у эфенди сегодня день рождения. А Генрих с Софией стали медленно извлекать из огромного слоя пожара — этот город явно погиб в грандиозной Троянской войне! — различные вещи.

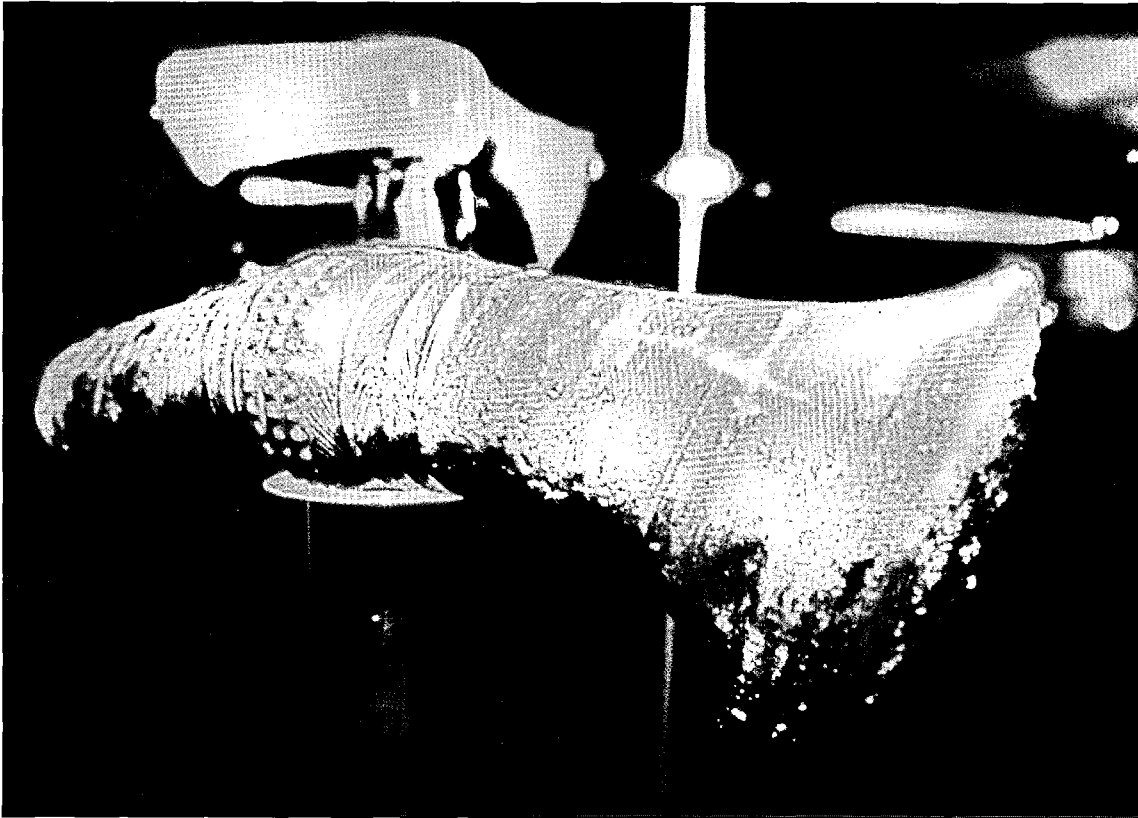
Помимо бронзовых и серебряных слитков там оказались большой бронзовый предмет типа щита и двуручный серебряный сосуд, в котором находились три золотые диадемы (причем две из них имели подвески). Кроме того, были найдены свернутые для компактности шейные гривны, золотые браслеты, изумительные по тонкости работы серьги-корзиночки с подвесками, а также похожие на них, но более крупные и массивные височные кольца. Более того, серебряный сосуд много веков хранил в себе несколько тысяч золотых бусин и подвесок от рассыпавшихся еще в древности ожерелий. Шлиман определял общее число предметов в этом сосуде в 9,5—10 тыс. Это был действительно замечательный, невиданный ранее клад. Его спрятали в землю 4,5 тыс. лет назад. Древнее поселение, в котором он был найден, Троя II, датировали 2600—2450 годами до н.э.

Однако открытие столь великолепного клада, названного Шлиманом «кладом Приама», больших восторгов тогда не вызвало. Профессионалов смущал дилетантский подход Шлимана к столь серьезному делу, как раскопки «священной Трои», воспетой Гомером в *Илиаде*. Они не верили, что прибыв-

ший из России купец-миллионер, прослушавший лишь короткий курс по археологии в Сорбонне, мог с ходу сделать такое великое открытие. Варварские методы ведения работ, при которых огромной траншеей были снесены все верхние слои городища, также вызывали нарекания, да и сам Шлиман позднее горько в том раскаивался.

Многим была известна страстная, горячая натура Шлимана. Он всячески старался привлечь интерес широкой публики к раскопкам гомеровского города и не стеснялся в целях пропаганды использовать саморекламу. Поэтому, когда по Европе разнеслась весть о кладе, многие лишь пожимали плечами: Шлиман вполне мог выдать за целостный комплекс разнородные, собранные из разных слоев, а то и просто купленные на базаре в Стамбуле вещи. Ему не очень доверяли, особенно после того, как он был пойман на небольшом обмане: София на самом деле не могла присутствовать при обнаружении клада, поскольку она уезжала в Афины по вызову родственников к смертельно больному отцу. Значит, единственным свидетелем находки оставался Генрих. Зачем он приписал имя жены при составлении столь важного документа? Ничего вразумительного на это Шлиман ответить не мог, оправдываясь тем, что хотел поддержать стремление Софии к археологической работе. Сравнительно недавно выяснилась еще одна деталь: клад был найден не 17 июня, а, скорее всего, 31 мая. Зачем надо было подчищать даты и подтасовывать факты?

Но самое печальное заключалось в другом. Согласно фирману на раскопки, выданному Шлиману Высокой Портой, половина находок — или даже две трети — принадлежала турецкой стороне и, следовательно, подлежала передаче ей. Шлиман же не только ничего не оставил Турции, но и никого не уведомил о своем открытии. Напротив, с помощью доверенных лиц, присланных его знакомым Фредериком Калвертом, одним из пятерых братьев-англичан, давно обосновавшихся на Дарданеллах, он тайно вы-



© Sergei Soubbotin, Agence RIA-Novosti

вез свои находки в Грецию. Через год вышла в свет книга Генриха Шлимана *Троянские древности* (на трех языках). К ней прилагался большой фотографический *Атлас*, в котором были опубликованы все находки. Турки тотчас возбудили в Афинах судебное дело против Шлимана, в результате чего он был приговорен к штрафу в 10 тыс. франков (Шлиман пожертвовал все 50 тыс.). Но даже это его не остановило, и он неоднократно возвращался в Трою, где продолжал находить клады.

Более того, в 1890 году, незадолго до смерти, Шлиману посчастливилось обнаружить — все на той же троянской цитадели, но уже в восточной ее части — еще один клад, не уступающий по великолепию «кладу Приама». Это был клад L (все клады, а их было найдено 19, обозначаются латинскими литерами, от A до S), включавший 4 непревзойденных по красоте ритуальных топора, 6 наконечников из горного хрусталя, загадочные хрусталь-

ные «фишки», редчайший в мире кусок метеоритного железа. Со времени находки «клада Приама» прошло 17 лет. Шлиман был признан наукой, с ним работал целый ряд выдающихся специалистов, он не боялся Порты, но единственным свидетелем открытия клада L вновь оказался он сам, Генрих Шлиман. Предметы из этого клада он также утаил от турок, тайно вывезя находки в Грецию.

Ритуальный топор-молот из нефритоида.

Судьба «троянского золота»

Дальнейшая судьба троянских кладов была такова. Шлиман мечтал подарить их своей любимой Греции, но она не приняла его дар. Он обращался во многие музеи Европы, включая Лувр, Британский музей, Императорский Эрмитаж, но наталкивался на молчание или получал отказы. Наконец по совету своего друга, видного немецкого ученого и политика Рудольфа Вирхова, он подарил троянские сокрови-

вища «немецкому народу». Им предстояло храниться в Берлине, во вновь построенном здании Музея этнологии, но пока здание готовилось к открытию, вещи побывали на первой и единственной в их прежней истории трехлетней выставке — в Англии, в Музее Южного Кенсингтона (ныне Музей Виктории и Альберта). В 1922 году они были переведены в здание Музея древнейшей и древней истории в Берлине, построенное Мартином Гропиусом, где благополучно пробыли до начала Второй мировой войны. Перед войной часть троянских древностей, наиболее редких и ценных, была отнесена к категории невосполнимых. Во избежание гибели эти вещи упаковали в три ящика и отправили на хранение — сначала в депозитарий банка, а затем в бункер, расположенный под башней ПВО в районе Зоопарка. Когда в мае 1945 года советские войска взяли Берлин, эти упакованные ящики были переданы им в качестве частичной компенсации за нанесенный фашистами урон и отправлены в Москву и Ленинград. В Москве, в Музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, хранились в основном драгоценные предметы и высокохудожественные ювелирные украшения (всего 259 единиц), а в Ленинград попали преимущественно изделия из бронзы и глины в количестве 414 штук. Поначалу они были

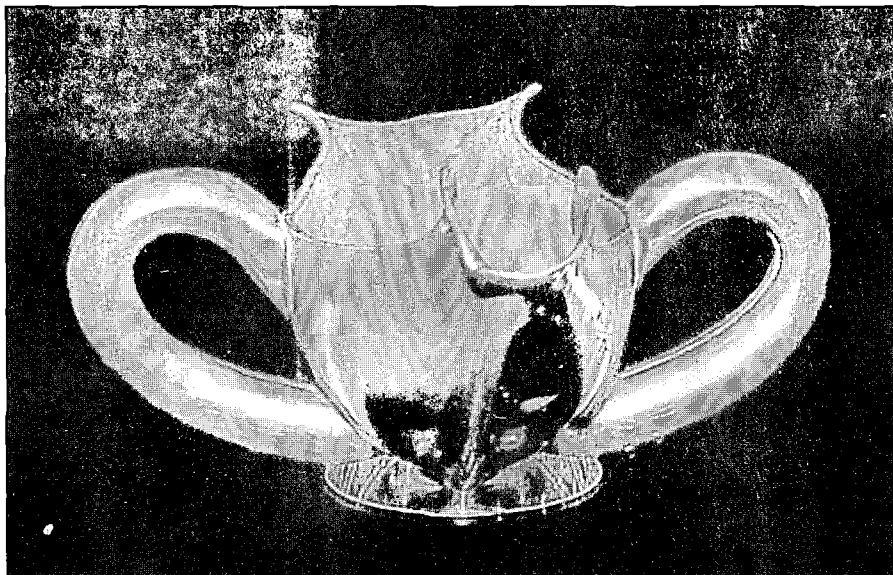
доступны специалистам, но по указу Сталина с 1949 года их перевели в режим особой секретности, почему они на полвека и выпали из научной и культурной среды.

Почти забытое историей, «троянское золото» Шлимана неожиданно вновь ожило, когда начиная с 1992 года в международной прессе стал постоянно обсуждаться вопрос о его местонахождении. Считалось, что оно либо погибло во время войны, либо бесследно исчезло, либо было переправлено в Америку. Однако летом 1993 года было официально объявлено о том, что «сокровища Трои» целы и что в Москве готовится выставка и посвященная ей международная конференция. Шумная волна смешанного с восторгом неверия прокатилась по миру, но, когда сокровища были подвергнуты экспертизе, все сомнения исчезли. Она была проведена крупнейшими знатоками и учеными, в число которых входили Манфред Корфманн, возобновивший исследование Трои с 1986 года, Махтельд Меллинк, один из наиболее скрупулезных аналитиков шлимановских кладов, и целый ряд других специалистов. Это были действительно сокровища Трои, сохранившиеся в превосходном состоянии.

Шестнадцатого апреля 1996 года троянские древности, пережившие столь богатую событиями и продолжительную историю, вновь увидели свет. Дизайн выставки, устроенной в Зале античных подлинников ГМИИ имени А.С. Пушкина, был осуществлен В.М. Шпаком; оборудование изготовлено германской фирмой «Дютек». В витринах цвета мокрого асфальта, на темно-коричневом фоне задника стен, с чуть приглушенным освещением, и без того красивые предметы выглядят еще более привлекательно. Согласно принятой научной установке они были распределены по кладам: из 19 шлимановских кладов в Москве оказалось 13. Под кладом в археологии понимают закрытый комплекс вещей, найденных в специфическом контексте. Сам Шлиман в одном из своих писем отмечал, что им найдены «один большой и два малых клада». Немецкий

Золотой соусник с двумя сливами.

© Sergei Souhbotin. Agence RIA-Novosti



археолог Хуберт Шмидт, составивший первый каталог троянских древностей, систематизировал их покладам, выделив случайные находки и указав все многочисленные «отклонения от нормы». Драгоценных вещей в его книге 1902 года насчитывалось около 330. Сегодня выясняется, что некоторые клады были выделены им условно. Например, клад В был найден очень близко от клада А, так что, возможно, они составляли один комплекс. Клад О включал всего две золотые булавки, причем найденные на расстоянии 1 м друг от друга. Клады ли это? Таких вопросов возникает немало, и, конечно, они требуют дальнейшего рассмотрения специалистами.

Неискушенный взгляд поражает не только единичное число вещей, захороненных в малых кладах, но и их сохранность. Наряду с прекрасно сохранившимися и дошедшими до нас в целостности предметами в них входят также ломаные и чиненые изделия. Кроме того, во многих кладах имеются горелые предметы из серебра. Иногда в конгломерате можно разглядеть дольчатые серьги и височные кольца, булавки, витую проволоку. Спекшаяся масса, покрытая хлоридом серебра, хранилась в земле Трои наряду с настоящими сокровищами. Почему? Ответа на этот вопрос пока нет, поскольку остается неясным, что такое троянские клады и зачем их хоронили в землю в таком количестве. Хотя жизнь в городе продолжалась и после гибели Трои II — с небольшими интервалами город существовал с середины 4-го тысячелетия до н.э. по V век н.э., — троянские клады никто не пытался искать, поэтому они так и хранились на цитадели вплоть до появления в Турции Шлимана.

Жертва богам?

Можно предположить, что клады представляли собой жертву богам, приносимую им в критические моменты жизни Трои. Серебряные вещи могли сжигать в соответствии с ритуалом перед захоронением кладов. Любопытной чертой кладов, в том числе и представленных на выставке, явля-

ется то, что золотых вещей в них несравненно больше, чем серебряных. Известно, что в ряде древних культур золото ценилось ниже серебра, что могло быть связано с доминантой в пантеоне лунного бога. Давно установлено, что серебро ассоциировалось в сознании древних с лунным сиянием, а золото — со светом солнца. Но это лишь одна из гипотез.

По другой версии, троянские клады Шлимана есть не распознанный их открывателем погребальный комплекс. Соотношение золотых и серебряных вещей специфично не только для Трои. Оно характерно для богатых царских погребений начиная с раннего бронзового века, встречающихся по всей Циркумпонтийской металлургической провинции, охватывающей огромную область вокруг Понта — Черного моря.

По своему характеру троянские вещи близки, с одной стороны, анатолийским, а с другой — эгейским и балканским. Троя действительно выступает в этом плане «мостом» между Востоком и Западом. В технике изготовления ювелирных изделий прослеживается связь с древним искусством Месопотамии, в частности Шумера. Некоторые орнаментальные мотивы, такие, например, как четырехчастная спираль, принадлежат к древнейшим в Малой Азии. На выставке представлены две пронизи-подвески такого типа, выполненные из золота: миниатюрная и большая. Особую популярность в 3-м тысячелетии до н.э. приобрели и цепочки «петля в петлю», изобретенные, очевидно, в Месопотамии и широко применявшиеся в ювелирных изделиях Трои. Такие цепочки, украшенные подвесками, фигурируют на серьгах и золотых диадемах.

Серьги в Трое отличались большим разнообразием. Самый простой вариант был представлен дольчатыми серьгами, спаянными из ряда проволок — от 2 до 7 — и иногда украшенными поверху рядами шишечек. Более изящно выглядят объемные серьги-лунницы, также состоящие из долек (в данном случае, как правило, из двух) и украшенные напаянными поверху

золотыми шариками — зернью. Многие шарики совершенно стерлись, что свидетельствует о длительном ношении этих вещей. Наиболее замечательны среди троянских ювелирных изделий изящные серьги-корзиночки, корпус которых спаян из ряда тонких проволочек, украшен снаружи розетками из полушариков в золотых ободках и имеет щиток, сквозь отверстия которого продеты цепочки с подвесками типа «идолов» (стилизованные фигурки женского божества).

Однако почти все типы троянских серег дублируются более крупными и массивными экземплярами с тупой иглой, которую трудно было бы продеть в уши. Несмотря на принципиальное сходство с обычными серьгами, их считают височными кольцами. Они предназначались для украшения головного убора или для закрепления локонов. Любопытно, что в музее Стамбула хранятся серьги-корзиночки, очень похожие на экспонируемые в Москве. Они тоже принадлежали троянским кладам (предположительно кладу С), но были похищены еще при Шлимане, во время раскопок, турецкими рабочими, конфискованы полицией и переданы в музей. Эти серьги имеют цепочки с «идолами» длиной 46 см! Остается неясным, носили их в ушах или ими тоже украшали прическу.

Возможно, две изумительные золотые булавки из клада О также служили для закрепления прически или сложных головных уборов. Одна из них, с круглой розеткой, лепестки которой некогда могли быть инкрустированы вкладными камнями или пастой, к сожалению, была неправильно реконструирована в Берлине — к ней припаяли иглу с другой стороны. Первоначально же розетка фланкировалась сверху двумя спиральями. Еще тоньше и изысканнее выглядит другая булавка, с широким плоским щитком, украшенным четырьмя рядами двойных «очковидных» спиралей. Наверху щитка водружены 6 крошечных сосудиков, каждый из которых спаян из 7 отдельных деталей — поистине ювелирная работа! Замечательно, однако, что сосудики имеют оригинальные закручен-

ные ручки, очень характерные для керамических сосудов Трои. Значит, булавка могла быть исполнена здесь и не являлась импортом — ведь ранее «троянское золото» считалось чуть ли не «добычей пиратов»!

Сокровища троянских кладов

Есть еще один аргумент в пользу троянского происхождения данного украшения. Из клада F происходит золотой браслет с широкой пластиной, также украшенный двойными «очковидными» спиральями. Конечно, они крупнее, но характер работы и почерк мастера практически идентичны. Золотые розетки, в двух местах прерывающие спиральные фриззы, тоже троянские по форме — они состоят из золотых полушариков, обведенных резным ободком. Следовательно, вещи из разных троянских кладов объединяются в достаточно однородную группу — как по стилю, так и по хронологии. Эти важные факты позволяют опровергнуть мнение о фальсификациях Шлимана. Предметы из троянских кладов представляют собой весьма органичный комплекс. Они не могли быть искусственно собраны из разных древностей, найденных в раскопках разных слоев или купленных на базаре в Стамбуле.

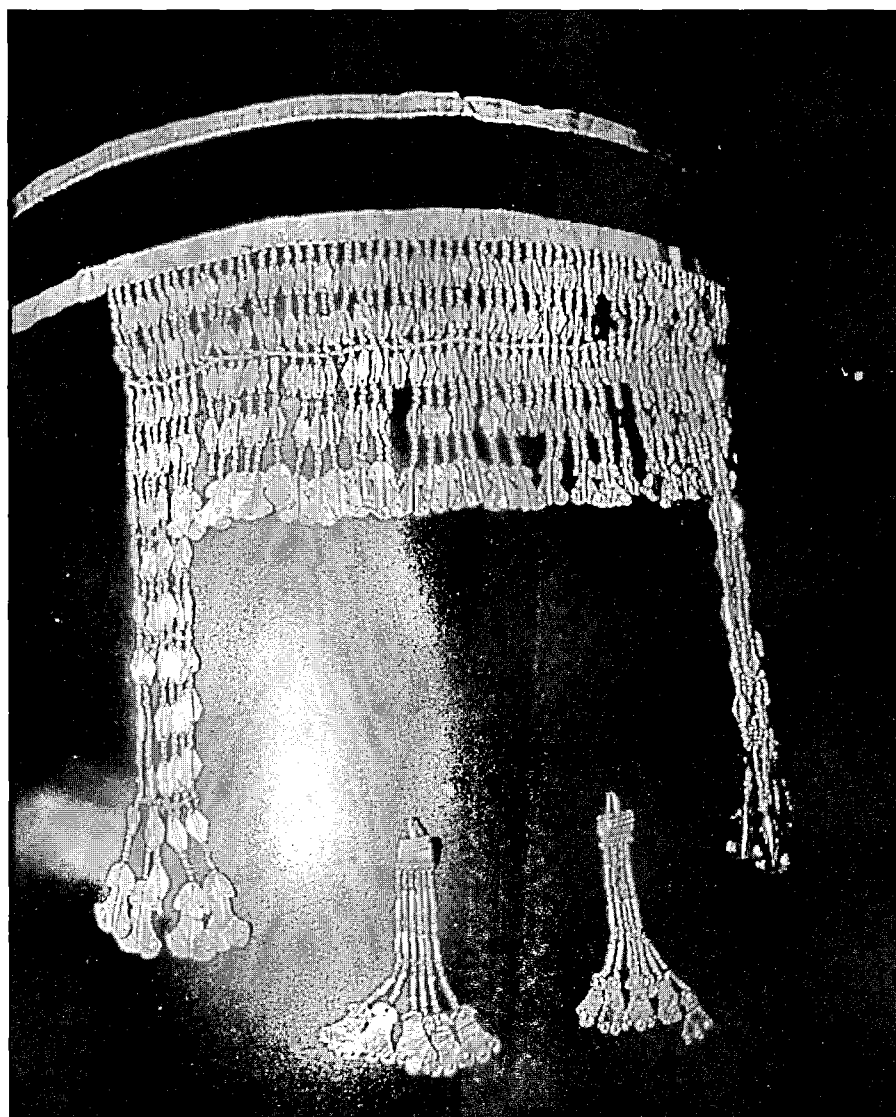
Среди украшений особое внимание обращают на себя 24 нити с произвольно наназанными бусинами из «клада Приама». Немецкий реставратор Вильгельм Кукенбург предпринял попытку реконструировать из них пышное нагрудное украшение — пектораль, к которой снизу прикреплены золотые стерженьки с шишечками. Убор необыкновенно хорош, но, к сожалению, реконструкция остается гипотетической.

Несомненно, более всего поражают две золотые диадемы с подвесками. Их назвали большой и малой, поскольку они различаются и по весу, и по цвету золота, и по дизайну. Малая диадема с прикрепленными к золотой ленте 70 подвесками-цепочками, украшенными ромбовидными бляшками, выглядит просвечивающей, ажурной. И лоб-

ные, и височные фигурки, обрамляющие ее, представляют собой стилизованный образ богини. Диадему носил живой человек — она не была принадлежностью культовой статуи: многие цепочки оборваны, «идолы» утрачены.

Большая диадема вместо налобной ленты имеет простую цепочку, но ее подвески длиннее, их больше (90), на лоб вместо фигурок «идолов» свисают двузубчатые листики, цепочки ее одинарные (у малой — двойные). Однако главное заключается в том, что вся она с лицевой стороны унизана крохотными золотыми листиками, покрывающими цепочки плотным ковром. На височных цепях насчитывается 101—103 листика, на лобных — 28—30. Возможно, в этих диадемах воплощался образ календарного года, связанный с представлением о некоем священном древе? Ведь образ большой диадемы явно растительный. Пока это остается неясным, но отличие двух диадем и разное число их височных подвесок — у малой нечетное (по 7), у большой четное (по 8) — наводят на мысль о том, что диадемы могли предназначаться для четы троянских царей. Малую мог носить царь-жрец, большую — царица-жрица. Во всяком случае, тот же принцип ношения диадем с подвесками еще долго сохранялся в районе Трояды. В византийское время подобные диадемы носили император и императрица — вплоть до падения Константинополя в XV веке. По замыслу императора Константина Константинополь первоначально должен был стоять на месте древней Трои.

Украшением «троянского золота» являются и сосуды, среди которых удивителен золотой ритуальный кубок в виде ладьи, с двумя сливами и с типично троянскими ручками, далеко отстоящими от тулова. Редкой формой обладают серебряные антропоморфные сосуды, предназначавшиеся, видимо, для благоволий или ароматических веществ, с крышечками-головками и туловом, моделирующим тело божества. Они могли запечатываться посредством шнура, протянутого в отверстия их ушек и ручек. Удивителен и золотой шаровидный со-



Большая золотая диадема.

суд, также предназначавшийся для благоволий. Вмятины на его нижней части создают определенную игру форм, а отпечатавшаяся на его поверхности черная ромбическая сетка свидетельствует о том, что в ней этот сосуд подвешивался к стене сокровищницы. На его шейке начертан неясный, возможно, письменный знак, состоящий из пяти с половиной зигзагов.

Но, как ни прекрасны дорогие сосуды, их красоту затмевают редкостные предметы из клада L. Четыре топора-

молота поражают величию форм, безупречной гармонией пропорций, зеркальной полировкой. Лишь один топор, изготовленный из лазурита и расколотый на части, как его нашел Шлиман, имеет следы изношенности. Остальные три, из нефритоида и жадеита, выглядят абсолютно новыми. Известный археолог Карл Блеген, раскапывавший Трою в 1932—1938 годах и впервые «реабилитировавший» Шлимана как ученого, считал топоры боевыми. Но следы позолоты на рядах декоративных шишечек вокруг отверстий, замеченные на лазуритовом и жадеитовом топорах, позволяют предположить, что эти предметы были символом царской власти. Топор из лазурита имел явно ритуальное предназначение — вероятно, он использовался на священных церемониях для умерщвления жертвенных животных, воплощавших смертного богачаря. Топоры-молоты могли служить атрибутами царицы-жрицы. В росписи Коридора процессий в Кносском дворце на Крите (середина 2-го тысячелетия до н.э.) представлена богиня-жрица, к которой направляются адоранты. Она же в обеих подня-

тых руках держит двуострые секиры-лабрисы.

Есть основание полагать, что и эти великолепные предметы, подлинные шедевры мирового искусства, были изготовлены в Трое. Похожие топоры из Трои, меньших размеров, но такого же типа (обушково-лопастного), были найдены Шлиманом в Трое. Месторождение жадеита известно в Троаде. Общий уровень искусства Трои середины 3-го тысячелетия до н.э. не позволяет сомневаться, что и ритуальные топоры могли быть исполнены в местных мастерских.

В целом выставка «Сокровища Трои из собрания Генриха Шлимана» возвращает нас к начальным шагам «первобытной» археологии, к одному из самых замечательных событий XIX века. Однако сегодня, спустя 123 года, она открывает новую главу в понимании древней культуры. Особая значимость этих вещей определяется их принадлежностью Трое, самому знаменитому городу древности, тайна могущества и гибели которого все еще не раскрыта. ■

Японские музеи мира

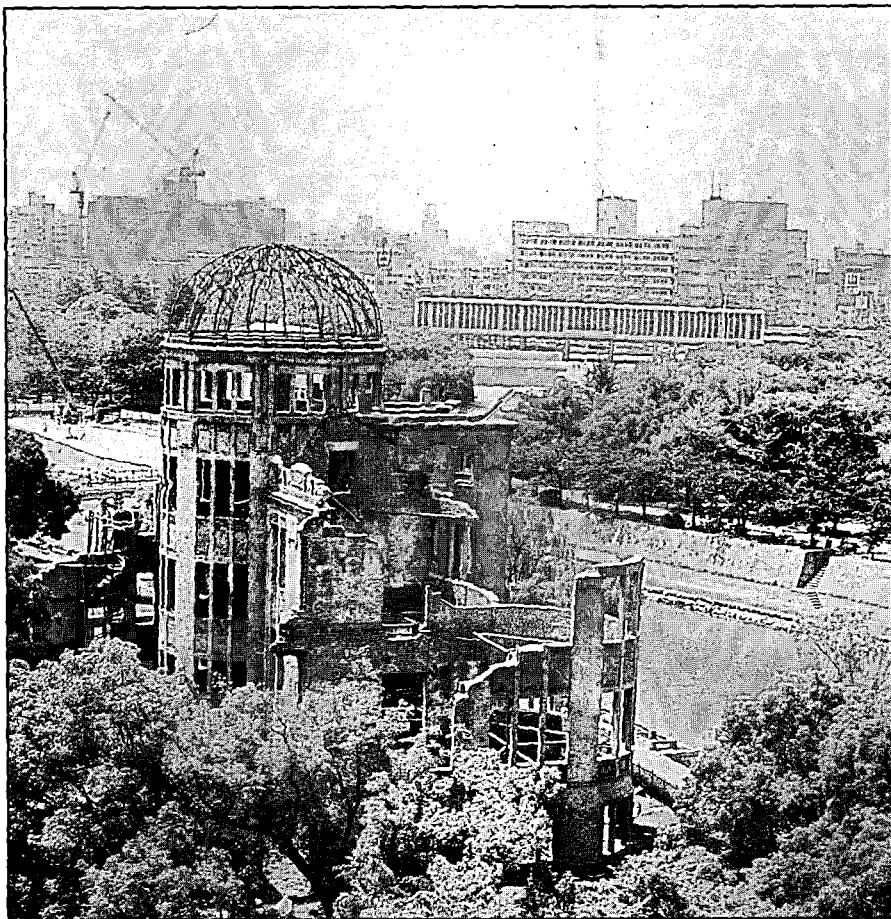
Теренс Даффи
(Terence Duffy)

За последние двадцать лет идея музея мира приобрела исключительную популярность, в частности благодаря важному вкладу в ее развитие Японии, которая может служить примером для других стран. Такие «города мира», как Хиросима и Нагасаки, хранят память об атомных бомбардировках и их последствиях, в то время как молодое поколение японских музеев мира смело смотрит в прошлое, используя новаторский глобальный подход. Доктор Теренс Даффи руководит программой по правам человека в колледже Маги в Северной Ирландии. В настоящей статье он излагает собственную точку зрения на тенденции в развитии музеев мира в Японии.

Хиросима и Нагасаки занимают символическое место в нашем атомном веке, поэтому, как известно, они взяли на себя обязанность неизменно служить делу всеобщего мира. Сегодня в каждом из этих «городов мира» имеется свой уникальный музей мира. Мемориальный музей Мира в Хиросиме был создан в 1955 году, чтобы правдиво рассказывать о событиях атомной бомбардировки. Музей служит также воплощением «духа Хиросимы», активно выступая за запрещение атомного оружия и достижение всеобщего прочного мира. Осуществленная в 1990—1991 годах серьезная программа реконструкции Мемориального музея, стоимость которой составила примерно 7 млн долл., преобразила его. Сегодня он представляет собой современное учреждение, оборудованное системой мультимедиа; в музее два основных отдела: истории Хиросимы и трагедии атомной бомбардировки. Внушительное здание музея, опирающееся на высокие столбы, является центром целой группы сооружений, расположенных в данном районе и посвященных теме мира. Музей удачно сочетает экспонирование физического наследия атомной бомбардировки с демонстрацией художественных реконструкций. Он также располагает богатейшим архивом аудиозаписей с голосами людей, переживших атомную бомбардировку. Примечательно, что ежегодно число посетителей музея достигает 2 млн человек. Особенно показательным является то, как «обновленный» музей старается удовлетворять потребности специальных групп. Например, здесь много учебных пособий для детей, что имеет большое значение, если учесть, что посещение Музея мира предусмотрено учебными планами начальных и средних школ Японии. В Мемориальном музее более трехсот предметов материальной культуры, уцелевших во время бомбардировки. О них подробно рассказывается в удивительной переводной аудиопрограмме, которая транслируется на 15 языках. Важно, что посетителям предлагается записать собственное «послание мира» в вестибюле музея, откуда видны Парк Мира и Памятник жертвам атомной бомбардировки. Музей

посвящен одной-единственной теме и придерживается «стандартных» взглядов на японскую историю. Ему чужды как провоцирующий показ политической жизни Японии прошлых лет, так и высокопарная агитация за запрещение ядерного оружия. Напротив, с помощью тщательно продуманных программ музей старается продемонстрировать высокое стремление города ко всеобщему миру¹.

Новый Музей атомной бомбардировки в Нагасаки отличает в высшей степени критический взгляд на японскую и мировую историю. Международный культурный центр был создан в 1955 году как символ мирного возрождения Нагасаки. В апреле 1996 года это замечательное учреждение открыло при поддержке Музея атомной бомбардировки Нагасаки новый впечатляющий музей. Перед посетителями, которые помнят прежние экспозиции, где на всех этажах были одни лишь фотографии, новый Музей атомной бомбардировки предстает удивительным образом преобразенным. Теперь его можно назвать одним из самых динамичных музеев Японии. В то время как Международный культурный центр предлагал традиционный фоторассказ о разрушении Нагасаки, новый музей демонстрирует абсолютно новаторский подход к этой теме, чем бросает вызов традиционному японскому взгляду на нее. С политической точки зрения особый интерес представляют такие разделы экспозиции, как «Дорога к атомной бомбардировке», «Война между Китаем и Японией и боевые действия в Тихом океане» и «К миру без ядерного оружия». Здесь милитаристскому опыту Японии и призывам к войне противопоставляются доводы в пользу ликвидации ядерного оружия. Ряд стендов, посвященных теме «События, приведшие к атомной бомбардировке Нагасаки», преподносят исторические факты беспристрастно, оставляя в стороне предвзятые мнения своего времени, в то время как подборка аудиовизуальных материалов по теме «Обращения уцелевших жертв атомной бомбардировки» служит убедительнейшим доводом в пользу всеобщего разоружения.



Вид на Мемориальный музей Мира Хиросимы. На переднем плане — разрушенное здание Центра промышленного развития.

Одно из главных устремлений музея состоит в том, чтобы содействовать формированию вдумчивого подхода к вопросам войны и ядерного оружия. Видеозал, где оборудован «уголок вопросов и ответов», поощряет посетителей к самостоятельному изучению темы. Все усилия направлены на то, чтобы показать трагедию Нагасаки в контексте других исторических катаклизмов, экологических бедствий и политических катастроф. В связи с этим, хотя данное учреждение также является музеем, посвященным одной проблеме, оно идет значительно дальше Мемориального музея Мира в Хиросиме, устанавливая связь между судьбой Нагасаки и широкой панорамой исторических событий XX века. Музей в Нагасаки можно с большим правом назвать антивоенным, и это вполне осознанный выбор: он в увлекательной и нетрадиционной форме рассказывает о роли Японии в войне, ломая все устоявшиеся представления о ней.

Одной из отличительных черт, определяющих облик этого интересного в архитектурном отношении музея Нагасаки, является стеклянный навес над его входом. На архитектуре музея лежит определенный отпечаток футуристичности, чего мы вправе были ожидать от учреждения, имеющего отношение к проблемам ядерного века.

Здесь просторные помещения; максимально используются возможности дневного света. Первое, что встречает посетителя в музее, — это два вызывающих чувство щемящей боли изображения Нагасаки после атомной бомбардировки: *Руины в сумерках* и *Руины на рассвете*, созданных Хироси Мацудзоэ. Это сразу же привлекает самое пристальное внимание к факту бомбардировки как к историческому событию. В следующих залах рассказывается о трагедии Нагасаки, причем поразительное по эмоциональной силе воздействие достигается благодаря сочетанию уцелевших предметов и современных аудиовизуальных материалов. Здесь экспонируется около двухсот предметов, составляющих материальное наследие. Разделы экспозиции, рассказывающие об истории XX века, служат важной отправной точкой для планирования музейной работы. Представленные в витринах экспонаты и сопровождающие их аннотации составляют единое целое с фотографиями разрушенных зданий и головами охваченных паникой жителей. Здесь также демонстрируется превосходная реконструкция известного храма Ураками.

Новый музей решительно осуждает империалистические устремления правительства Японии военного времени и нелюбезно рассказывает о различных проявлениях жестокости со стороны японской армии в Маньчжурии и на других захваченных ею территориях. Он освещает тему атомной бомбардировки в контексте трагедии войны и решительно осуждает роль Японии в ней. Неудивительно поэтому, что музей попал под обстрел критики со стороны японских правых реакционеров, которых не устраивает «покаянный» характер музея, возлагающего значительную долю ответственности за атомную бомбардировку на милитаристскую Японию. Правые организовали кампанию, включавшую шумные демонстрации протеста у входа в музей. Однако создатели Музея атомной бомбардировки не собирались отступать от радикального пересмотра этого наиболее сложного периода в японской и мировой истории. Новый музей в Нагасаки является одним из самых важных достижений в форми-

ровании среди японцев представления о музеях мира в последние годы. Он полностью переворачивает традиционную японскую историю и служит красноречивым воплощением настоящего требования Японии конца XX века объединиться со всем мировым сообществом².

Национальный феномен

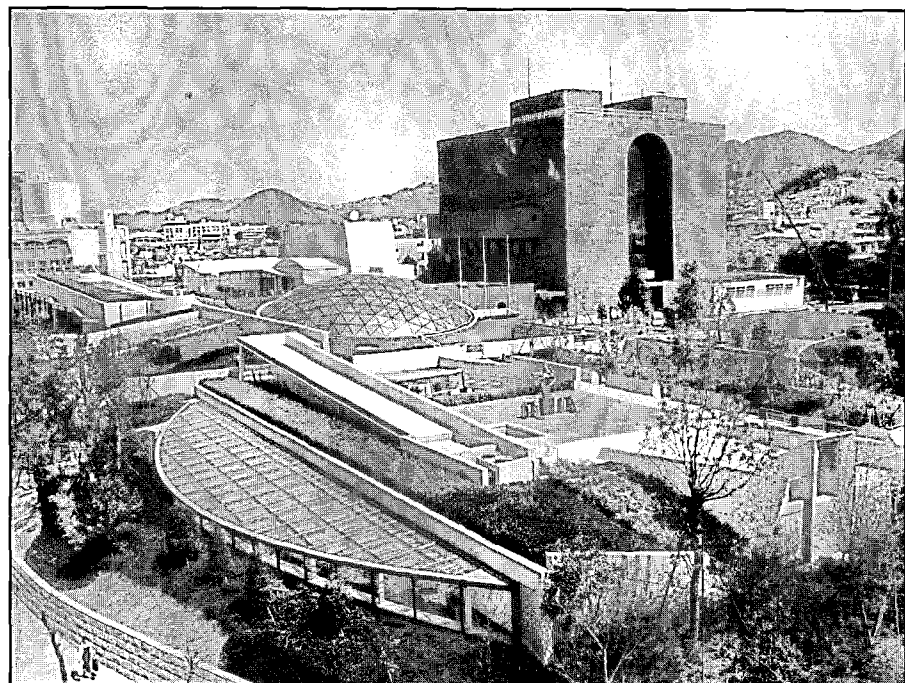
Вероятно, неизбежным было то, что Хиросима и Нагасаки оказались центром приложения усилий миролюбивой общественности в послевоенной Японии. Не удивляет и рост числа музеев мира в других районах Японии. Например, еще в 1967 году в префектуре Сайтама была создана Галерея Маруки для экспонирования произведений, запечатлевших трагедию Хиросимы. В галерее хранятся мрачные картины Маруки Ири и Маруки Тоси, на которых изображены сцены атомной бомбардировки. Важно, что основателям галереи удалось искусно сопоставить их с коллекциями, посвященными Освенциму, Нанкину (Наньцзину) и другим военным темам. Интересно отметить также, что в галерее подробно рассказывается о судьбе тысяч жертв отравления ртутью, вызванного сбросом промышленных отходов в море в районе прибрежного японского города Минамата. Таким образом, атомная бомбардировка Хиросимы сопоставляется с трагедией Холокоста, другими ужасами войны и безжалостным разрушением окружающей среды. Это служит отражением растущего стремления найти соизмеримый критерий для определения ужасов ядерного уничтожения.

Еще одним интересным примером развития «миротворческой концепции» стал токийский Музей «Пятого счастливого дракона». В 1976 году Общество сторонников мира за спасение «Пятого Фукурумару» основало этот занятый маленький музей, где экспонируется «Пятый счастливый дракон» — судно, оказавшееся в зоне испытания американской водородной бомбы на атолле Бикини в марте 1954 года. Музей берется за решение такого основополагающего вопроса, как мир без ядерного оружия, и решитель-

но выступает против его продолжающихся испытаний. Кроме того, этот музей, считающий своей обязанностью сохранять память о тех, кого он почитает как «Хибакуся в Тихом океане», стал влиятельной силой, борющейся против уничтожения человечества с помощью ядерного оружия. Позиция музея однозначна: жертвы испытания водородной бомбы на атолле Бикини и в других местах имеют полное право быть отнесенными к категории *хибакуся*, что позволяет провести четкую параллель между японской трагедией и судьбой жителей тихоокеанских островов более позднего времени.

В 1983 году в Токио было начато осуществление Проекта Японского музея мира, получившего мощную общественную поддержку. С этой инициативой выступил «комитет японских граждан», который начал свою деятельность с распространения информации об атомных бомбардировках. Первейшей задачей проекта явилось распространение сильного по эмоциональному воздействию фотодокумента — *Хиросима—Нагасаки: живое свидетельство разрушений в результате атомной бомбардировки*. Члены комитета также объявили кампанию по сбо-

Здание нового Музея атомной бомбардировки Нагасаки со стеклянным куполом. Слева — Международный культурный центр Нагасаки.



© Nagasaki Atomic Bomb Museum

ру средств, получившую название «Кампания мира и керамической плитки». В ходе ее проведения людям предлагалось пожертвовать деньги на Музей мира, а взамен они получали символическую керамическую плитку. В здании будущего музея предполагается развернуть экспозиции, организовывать фотовыставки, показывать фильмы и использовать другие образовательные средства. В настоящее время все руководители проекта и те, кто занимается его осуществлением, размещаются в административных зданиях рядом с Токийской телебашней, однако строительство в японской столице крупнейшего музея мира, по-видимому, станет делом далекого будущего. Действительно, противники идеи возведения в Токио музея мира из числа правых экстремистов настаивают на создании музея, «прославляющего погибших в японской войне». К сожалению, кажется маловероятным, что либо местные власти проявят политическую волю, либо в ближайшей перспективе будут изысканы соответствующие финансовые средства, необходимые для строительства в Токио достойного музея мира. Это подчеркивает важность таких соображений, как финансирование на уровне префектур при решении судьбы подобных проектов. Скорее всего, подобный музей мира в Токио возникнет

Вход в Музей за всеобщий мир при университете Рицумейкан в Киото.

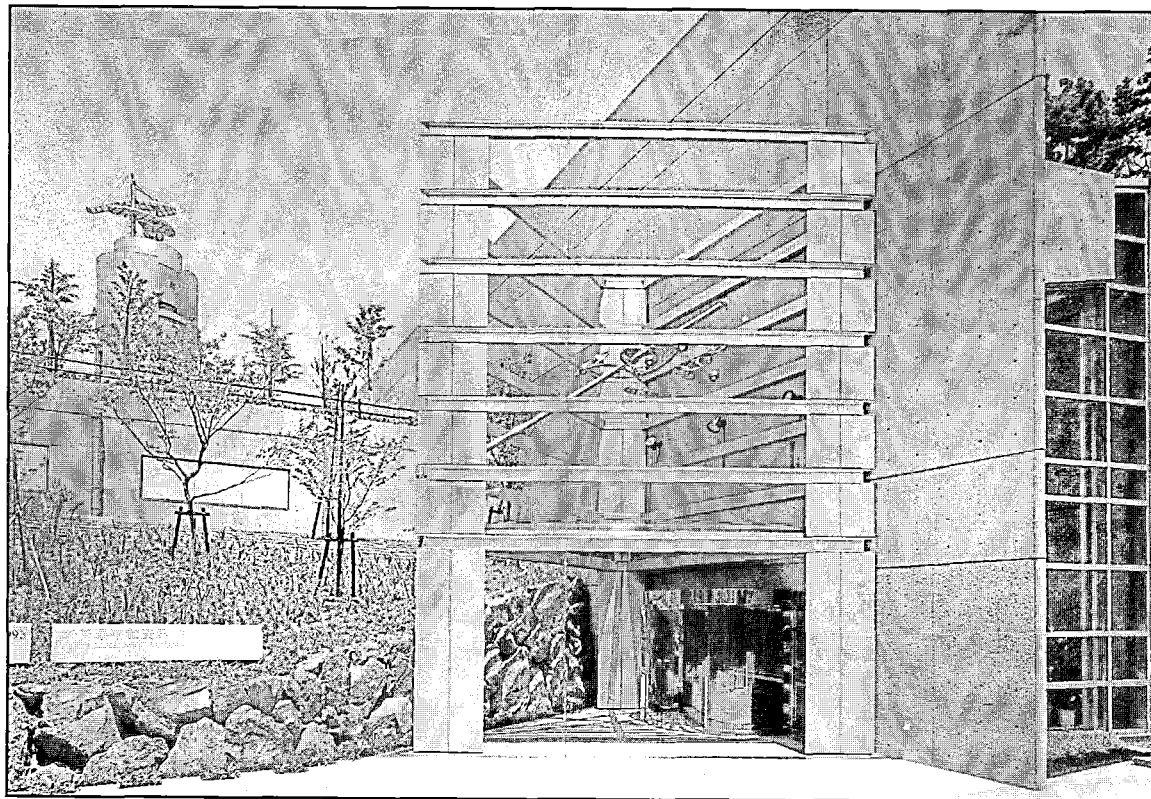


© Kyoto Museum for World Peace

лишь благодаря настойчивым усилиям общественности и добровольцев.

В 1989 году Международный фонд мира Осаки создал Центр мира, выбрав для его размещения великолепный участок, граничащий с территорией замка Осака. Значительная часть экспозиций музея посвящена последствиям Второй мировой войны для Осаки, однако все вопросы рассматриваются сквозь призму международных отношений. Здесь можно найти ряд примеров — особенно среди материалов, посвященных боевым действиям в Тихом океане, — критического отношения к империалистической Японии. Создатели музея сделали все возможное, чтобы отойти от традиционных взглядов и поставить под сомнение общепринятые в Японии версии истории. Вот почему представляется вполне уместным то, что современные мультимедийные экспозиции включают залы, рассказывающие о «15-летней войне» и о «стремлении к миру» нынешней Японии. Что касается последней темы, то здесь особенно захватывающим экспонатом является изображение часов судного дня из Института Кларка, следящих за опасностью возникновения ядерной войны. Это очень интересный музей. Благодаря внешней простоте архитектурного облика здания, построенного из белого бетона, особенно привлекают внимание своеобразные скульптуры на тему мира, которые украшают территорию вокруг музея. Музей мира в Осаке уже оказал влияние на пересмотр взглядов японцев на мир и способствовал тому, что в экспозициях музеев мира Японии нашлось место теме будущего всего человечества. Удивительно, что основными посетителями столь удачно расположенного музея являются группы японских школьников.

Знаменательно, что Музей мира Химеюри на Окинаве также был открыт в 1989 году. Он посвящен рассмотрению мучительной темы Студенческого корпуса Химеюри, бойцы которого были буквально уничтожены в ходе неудачной обороны ими Окинавы. Бесплезность их жертвы используется в музее в качестве метафоры для пропаганды миротворческих идей.



© Peace Museum of Saitama

*Элегантный вход
Музея мира
префектуры
Сайтама.*

Признание этого факта потребовало немалых усилий со стороны японского общества, для которого вопрос военных потерь по-прежнему является большим. Однако Музей Химеюри вносит важный вклад в дело мира, показывая бессмысленность войны и то, какое горе она приносит всем участвующим в ней сторонам.

Прекрасным примером растущего интереса японцев к международным проблемам стал Народный дом Музея мира, созданный в городе Коти в 1989 году. Основное внимание уделяется здесь вопросам мира и окружающей среды. Директора музея Сигео Насимори и Кадзуё Ямане говорят о новых методах, с помощью которых концепция мира могла бы быть воплощена на местном уровне. Народный дом также предлагает совершенно новую интерпретацию Второй мировой войны, так что трагедия атомной бомбардировки противопоставляется милитаристским авантюрам имперской Японии. Такая постановка вопроса вызывает крайнее раздражение правых элементов. Музей обменивается выставками с музеями и отдельными лицами по всему миру, рассылая ярких бумажных журавликов в качестве символов мира. Он организует миротворческие поездки в целях изучения японского вторжения на территорию Китая. Это знаменательный поступок для японского музея, даже в конце 1990-х годов. Новаторский подход Народного дома проявился в том, что он представляет как зло и международные конфликты, и порчу окружающей сре-

ды и выступает против того и другого. Своей главной экспозицией, рассказывающей об агрессивных войнах Японии, он бросает вызов прошлому. Современная японская конституция, закрепившая отказ от войны, преподносится здесь как надежда на будущее. У музея нет финансовых средств для использования методов, основанных на высоких технологиях, однако материалы, представленные в обычных экспозиционных витринах, были тщательно подобраны, а потому способны заинтересовать посетителей любой возрастной группы. Именно в префектуре Коти в конце XIX века зародилось японское Движение за свободу и права народа, которое в конечном счете привело к созданию в стране демократического парламента. Все эти темы находят отражение в экспозициях Народного дома и подробно рассматриваются в Музее свободы и прав народа в Коти. В обоих музеях посетители имеют уникальную возможность узнать о том, как обстоят дела с борьбой за всеобщий мир в этом историческом городе, где зародилась современная японская демократия.

Глобальный взгляд

В 1992 году открыли свои двери для посетителей два новых значительных японских музея мира — Музей за всеобщий мир в Киото и Музей мира в Кавасаки. Первый, подчиняющийся университету Рицумейкан и руководимый Икуро Андзай, рассказывает о росте миротворческих настроений в

послевоенный период. Многие из весьма интересных коллекций этого музея относятся к периоду после 1945 года, и его бесспорно ключевой раздел называется «Война и мир после 1945 года». Кроме того, музей проводит специальные мероприятия, посвященные таким глобальным темам, как «Война и дети», «Война и литература» и «Война и образование». В Музее Кавасаки, управляемом местными властями, акцент, по замыслу его создателей, также делается на рассмотрении проблем международного характера. Примечательно, что его экспозиции освещают самые разнообразные темы, например геноцид в Камбодже и права местного населения, радиоактивное загрязнение и загрязнение окружающей среды.

Во многих районах Японии продолжается работа над новыми музейными проектами. В 1993 году был открыт Музей мира префектуры Сайтама, с тем чтобы пробуждать и поддерживать интерес к проблемам мира путем изучения истории района начиная с эпохи сэва. Это местный музей, но в центре его внимания находятся глобальные проблемы. Японская история показана здесь на фоне панорамы международных событий. Еще одним заслуживающим внимания музеем, в экспозициях которого находят отражение как местные, так и глобальные проблемы, является Художественная галерея Сакима, созданная на Окинаве в 1994 году. Галерея взяла на себя смелую задачу — показывать «человеческий протест против того, что уничтожает человека». С помощью представленных

в экспозиции многочисленных картин, написанных такими художниками, как Кете Кольвиц, Уэно Макото, Маруки Ири и Маруки Тоси, музей в немалой степени способствует заживлению ран войны и формированию антивоенных настроений.

В конце 1990-х годов планируется открыть на Окинаве новый префектуральный музей мира. Это крупное учреждение должно будет заменить Мемориальный музей мира, созданный в 1975 году как памятник всем погибшим в битве на Окинаве. В новом музее также найдется место для раздела, посвященного забытой истории жителей островов Рюкю и связанным с ней вопросам прав островных общин. Музей разместится в Парке Мира, где также будет установлен монумент мира в виде треугольного камня с именами погибших в 1945 году. Власти префектуры Канагава выступили инициаторами создания в Йокогаме замечательной площади Граждан всего мира; она должна была открыться в 1997 году. Цель этого смелого проекта — содействовать «достижению всеобщего мира путем объединения усилий на местном уровне». Предполагается показывать выставки и организовывать различные мероприятия, которые будут способствовать воспитанию терпимости и формированию взаимного доверия между народами различных стран. Все эти обнадеживающие сообщения свидетельствуют, что в последние годы в Японии наблюдается интенсивный рост числа и типов музеев мира. К сожалению, перед музеями мира во многих других районах земного шара все еще стоит проблема того, как завоевать доверие публики. Новому поколению японских музеев мира, напротив, приходится решать проблему наследия атомных бомбардировок. Это не значит, что данный процесс протекает гладко. Мы уже говорили о недовольстве, высказываемом правыми кругами. Более того, в 1995 году в Японии и Соединенных Штатах велись различные споры по поводу планировавшейся Смитсоновским институтом выставки *Энола Гей*, что по-прежнему свидетельствует о щекотливом характере вопросов, касающихся мира. Тем не менее Япония подала

международному сообществу прекрасный пример, оказав поддержку музеям мира, что находит отражение в городской политике многих префектуральных властей.

Создание японских музеев мира, бесспорно, благоприятно сказывается на интересе ЮНЕСКО к «культуре мира». Ее приверженность идее формирования новой «культуры мира» с прицелом на XXI век вселяет уверенность и придает силы. Так, трагическая участь Хиросимы и Нагасаки послужила стимулом для повсеместного создания в Японии музеев мира. Действуя через музеи мира и сеть связанных с ними организаций, таких, как Всемирная конференция мэров в поддержку мира, Япония сделала немало для включения этих вопросов в повестку дня на международном уровне. Движущими силами в данном процессе также выступают японские фонды мира, например Фонд культуры мира Хиросимы и Фонд содействия миру Нагасаки. Несколько новых проектов создания японских музеев мира находятся на стадии планирования, а ряд других близятся к завершению. Но даже проекты, которые носят сугубо «местный» характер, относятся к вопросу достижения мира как к «глобальному» действию. Можно предположить, что недолго ждать того момента, когда в каждом крупном японском городе появится свой музей мира. Это ли не превосходное доказательство приверженности делу создания таких музеев на государственном уровне. ■

Примечания

1. См.: Йоситака Кавамото. Дух Хиросимы. *Международный журнал "Museum"*. 1993. № 3. С. 14—16.
2. Читатели могут познакомиться со следующими работами:
The Records of the Atomic Bombing in Nagasaki, Nagasaki, Nagasaki Foundation for the Promotion of Peace, 1996.
Robert Jungk, *Children of the Ashes: The People of Hiroshima After the Bomb*, London, Paladin Books, 1985.
Hiroshima Peace Reader, Hiroshima, Hiroshima Peace Culture Foundation, 1994.

Музеи естественной истории и кризис биоразнообразия: доводы в пользу глобальной таксономической системы

Малкольм Дж. Скобл
(Malcolm J. Scoble)

В Международном журнале "Museum" (№190, 1996), в разделе «досье», посвященном теме Музеи естественной истории и окружающая среда, обсуждались задачи, встающие перед этими музеями в новую эпоху обостренного осознания экологических вопросов, и было привлечено внимание к актуальной проблеме сохранения биоразнообразия. В данной статье рассматривается та решающая роль, какую могут играть музеи в проведении и поддержке важных научных исследований в этой области. Ее автор Малкольм Дж. Скобл, руководитель сектора биоразнообразия в отделе энтомологии лондонского Музея естественной истории, в прошлом помощник хранителя/действующий хранитель энтомологических коллекций Хоупа в Музее Оксфордского университета. Кроме того, он был старшим научным сотрудником, занимающимся вопросами энтомологии, в Трансваальском музее в Претории, Южная Африка. Автор книги о чешуекрылых, вышедшей в издательстве Оксфордского университета, а также многочисленных научных и научно-популярных работ, посвященных главным образом таксономии чешуекрылых.

Автор выражает благодарность своим коллегам в лондонском Музее естественной истории за помощь, оказанную ему при работе над статьей.

Большинство исследовательских работ, проводимых в музеях естественной истории, посвящены таксономии, то есть классификации и обозначению живых или ископаемых организмов. Таксономия занимается изучением скорее образца, а не процесса в природе и в какой-то степени находится в заgone по сравнению с теми областями знания, которые изучают динамику окружающей среды. И если таксономисты всегда настаивали на том, что их предмет является основополагающим в биологии организма в целом, то проводимые ими исследования получили серьезную поддержку лишь в последние несколько лет. Этот вновь вспыхнувший интерес к их науке обусловлен главным образом той ролью, какую могут играть таксономисты в попытках сократить степень потерь в глобальном «биоразнообразии» — термин, вошедший в обиход в политических кругах со времен Всемирного экологического саммита (Конференция Организации Объединенных Наций по вопросам окружающей среды и развития, проходившей в Рио-де-Жанейро в 1992 году).

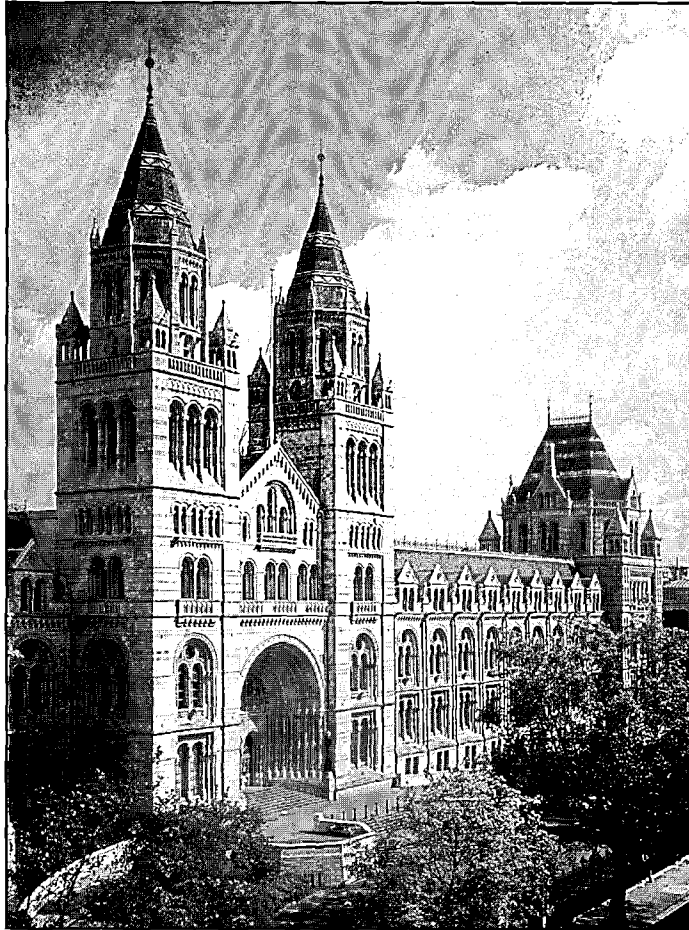
Таким образом, угроза биоразнообразию наделила музеи естественной истории готовой, хотя и печальной социальной ролью. В самом деле, классификация разнообразия жизни в течение нескольких лет была ходовым товаром у руководителей музеев естественной истории, и многие работавшие в музеях таксономисты благожелательно относились к повышенному спросу на таксономические данные. Однако для того чтобы товар действительно имел цену, нельзя ограничиваться одними намерениями: таксономисты должны удовлетворять практические требования, снабжая пользователей информацией в доступной для них форме. Предоставление соответствующей продукции будет наиболее конструктивным ответом тем комментаторам, которые критикуют таксономическое сообщество, считая, что оно медленно и несогласованно реагирует на неотложные нужды или потребности заказчиков, требующие удовлетворения в течение короткого времени.

Поскольку музеи естественной истории, где, как правило, работают специалисты по таксономии, располагают обширными фондами образцов, они просто призваны играть главную роль в каталогизации жизни на земле. В общем, собрания, хранящиеся в подобных учреждениях, позволяют получить два типа базовой таксономической информации. Один из них включает детали, связанные с образцами и экземплярами, в частности с данными, касающимися местности. Другой тип, один из примеров которого находится в центре внимания данной статьи, — это перечни видов и связанная с этим информация.

Современное компьютерное программное обеспечение дает возможность включать в одну и ту же базу данных или в Web-сайт Интернета информацию как об отдельных экземплярах, так и о видах. Однако концептуальное различие, существующее между двумя типами информации, может оказаться полезным, потому что эти типы выполняют разные функции: данные об экземпляре позволяют найти и документировать коллекции определенных районов или более широких регионов, тогда как данные о виде предоставляют современную информацию о таксономии целевой группы организмов. Информация, сопоставленная обычно в базах данных о видах, изменяется, но по сути такая же, как и в таксономических каталогах: она включает название вида, имя того, кто его описал, дату описания, справочный материал и таксономический статус.

Создание базы данных о видах

Чтобы осуществить эти принципы на практике, мои коллеги и я — сотрудники отдела энтомологии лондонского Музея естественной истории — почти завершили создание базы данных о видах для большой группы насекомых. Мы считаем, что эта база данных должна являться Глобальной таксономической системой, так как она включает фундаментальную таксономическую информацию на всемирной основе и действует как инструмент для работы с коллекциями и проведения ис-



Музей естественной истории, Лондон.

следований. Более того, поскольку современные реляционные базы данных обладают гибкостью, она имеет способность расширяться и дополняться изображениями и описаниями образцов.

Целевая группа для Глобальной таксономической системы — это семейство ночных бабочек, названных Geometridae (бабочка-пяденица) с личинкой-гусеницей. Эти насекомые встречаются во всех биогеографических районах мира, и описано более 20 тыс. их видов. Поскольку их гусеницы едят большое количество зеленых растений, они оказывают существенное экологическое воздействие, хотя его масштабы пока точно не определены. Несмотря на то что предстоит еще много работы по классификации бабочки-пяденицы, ее таксономия находится в

таком состоянии, что существует возможность идентификации образца из любого места мира при условии, что есть доступ к справочной коллекции или к соответствующей литературе.

Свыше трех четвертей всех описанных видов живых организмов — это насекомые, поэтому, видимо, необходимо выбрать группу, богатую видами и важную в экологическом отношении. Однако как бы ни подходила группа организмов для таксономического описания с биологической точки зрения, существуют и практические аспекты, которые необходимо учитывать. Так, бабочки-пяденицы были выбраны для исследования лишь на том основании, что имеются их музейные образцы.

Во-первых, большая коллекция этих насекомых есть в Музее естественной истории в Лондоне, где и осуществляется проект. Его фонды насчитывают примерно 1 млн. образцов, что составляет значительную часть всех описанных видов, существующих на земном шаре. Ценные материалы собирались в XIX и в начале XX столетия, кроме того, коллекция значительно пополнилась поступлениями сравнительно недавнего времени.

Во-вторых, уровень хранения этой коллекции чрезвычайно высок, основная масса материала таксономически систематизирована на всемирной основе и включает наиболее современную номенклатуру. С коллекцией связана картотека всех названий бабочек-пядениц. Она также таксономически классифицирована.

В-третьих, библиотека музея располагает исключительно богатым выбором литературы по таксономии. Исходные описания являются первичным источником таксономической информации о видах, а доступ ко всем публикациям в полном хронологическом диапазоне поистине безграничен.

В-четвертых, в библиотеке и на карточках находится большая часть неопубликованных результатов работ, проведенных за всю долгую историю хранения лондонской коллекции,

главным образом хранителями музея прошлых лет. Эта информация была включена в Глобальную таксономическую систему и впервые с изменениями будет опубликована в каталоге.

И наконец, результаты изучения таксономии бабочки-пяденицы, осуществленного в последние несколько лет в отделе энтомологии, дали нам возможность внести дальнейшие дополнения и изменения в эту классификацию, в частности в классификацию видов из тропической Америки и Юго-Восточной Азии.

Главная цель Глобальной таксономической системы состоит в предоставлении возможности получить данные для издания таксономического каталога названий видов, подвидов и родов бабочек-пядениц всего мира. И если коллекция сама по себе является материальной базой данных², то неопубликованную информацию, содержащуюся в ней, можно получить лишь при непосредственном доступе к ней.

Как при проведении исследований, так и при работе с коллекциями, входящими в национальное собрание бабочек-пядениц в лондонском музее, значительно проще получить доступ к информации по конкретному роду или виду через Глобальную таксономиче-

скую систему, чем просматривая огромную картотеку. Более того, компьютеризированная база данных облегчает поиск не только таксономических названий, но, например, также определенного автора, журнала или местности. Кроме легкости доступа к базе данных, следует отметить и то, что она предоставляет информацию о числе описанных видов, дате их описания и так далее.

Чтобы дать представление о масштабах Глобальной таксономической системы, необходимо сказать, что она включает записи приблизительно о 35 тыс. названиях. Она содержит не только названия всех предположительно официально признанных видов и подвидов, но и многие случайные названия, выступающие теперь как синонимы в тех случаях, когда виды описывались более чем один раз. Большинство данных представляют собой базовую таксономическую информацию, но для некоторых видов включены записи о растениях, которыми питаются личинки.

Материально-техническое обеспечение: важность совместной работы

В настоящее время научные исследования все чаще осуществляются бла-



Фотографии предоставлены автором

Dospila ruptimacusa, бабочка-пяденица из Коста-Рики.

годаря грантам, предоставляемым обычно на трехлетний срок. Такое положение становится реальностью независимо от того, насколько это желательно. Более того, организации, дающие гранты, не без причины ожидают, что результаты будут получены к концу периода, на который выделены средства. И даже при бюджетном финансировании предполагается, что исследования будут выполнены в течение определенного времени. Как правило, спрос на таксономические данные в области биоразнообразия требует, чтобы количественные характеристики определялись в максимально короткие сроки.

Проект Глобальной таксономической системы по бабочке-пяденице получал финансовую поддержку в течение трех лет от Треста Ливерхалм, крупной британской благотворительной организации, оказывающей помощь в области научных исследований и образования. Хотя грант позволил взять в штат помощника для проведения научных исследований, проект этот осуществлялся путем совместной деятельности. В нем были задействованы все штатные сотрудники музея, исследователи бабочки-пяденицы — в основном специалисты по таксономической интерпретации и терминологии, — которые предоставляли исходную информацию, основанную на их проверочной работе. Во время осуществления проекта мы получали бесценную помощь от хранителей музейных коллекций, специализирующихся на ночных бабочках. И это также находило выражение главным образом в форме таксономической интерпретации. Сектор систем и данных помогал с установкой исходной структуры базы данных и переводом совокупности конечной информации в формат для опубликования. Большое содействие оказали нам коллеги из других учреждений, обладающих коллекциями, они предоставили доступ к неопубликованной информации. Они составляют сеть учреждений, с которыми мы на протяжении нескольких лет установили контакты. Нам следует также помнить, что развитие проверочной таксономии — это, как правило, поступательный и длительный про-

цесс, не нарушаемый резкими революционными изменениями: то, что было достигнуто предшествующими хранителями и исследователями, оказало глубокое воздействие на работу нашей группы ученых.

Работа над проектом началась с уже существовавшей, но гораздо более ограниченной базы данных, созданной для изучения многочисленных образцов бабочки-пяденицы. Для компиляции этой первой базы данных потребовалось около восьми месяцев. Двенадцать месяцев из трехлетнего периода исследований, финансируемого Трестом Ливерхалм, ушли на то, чтобы добавить и интерпретировать дополнительные данные и области. Остальные шестнадцать месяцев были посвящены проверке файлов оперативной информации базы данных и разрешению как можно большего количества вопросов. Этот период был чрезвычайно ценным для детальной проверки данных, в частности исходных таксономических описаний. Поскольку ограниченное время не позволяло переоценить каждую порцию информации, необходимо было установить приоритеты.

Помимо временных рамок другим, наиболее важным фактором, ограничивающим точность базы данных, было состояние таксономии по бабочке-пяденице. Однако, как было сказано выше, по крайней мере информация, содержащаяся в карточках научного описания, и коллекция Музея естественной истории находятся на таком уровне интерпретации, который значительно превосходит то, что было опубликовано до настоящего времени. Более того, публикация данных означает, что их можно будет найти в унифицированном виде в одном месте, а не искать по всей таксономической литературе. Что касается точности, то, поскольку в базу данных включена большая часть транскрипций из картотеки, где многие карточки написаны от руки и их трудно прочесть и интерпретировать, ошибки неизбежны, особенно учитывая недостаток времени.

Выводы для музеев естественной истории

Можно сделать несколько общих выводов относительно роли музеев естественной истории в проведении исследований в области биоразнообразия, подобных тем, о которых было рассказано выше. Так, например, примечательно, что эти учреждения удивительно образом приспособлены для того, чтобы проводить работу подобного рода. В таких музеях имеются необходимые материальные ресурсы, а именно — хранимые ими коллекции и связанные с ними картотеки и библиотеки. Что касается людских ресурсов, то для сбора и сопоставления соответствующей информации нужен персонал, способный интерпретировать таксономические данные. Может быть полезным электронное сканирование карточек картотеки в компьютерной базе данных, так же как и использование оператора для набора информации на компьютере. Но такой подход оказался бы несостоятельным при создании системы по бабочке-пяденице. Коллектив, занятый в этом проекте, в каком-то роде не характерен для музеев естественной истории.

Следующий вывод заключается в том, что таксономисты должны учиться мириться с недостатками, если они призваны своевременно поставлять информацию тем, кто прилагает все усилия, чтобы сдерживать уменьшение биологического разнообразия. Безусловно, чем точнее данные, тем они ценнее. Но для осуществления крупномасштабных таксономических работ необходима по крайней мере доступная база знаний. Осуществление проекта по бабочке-пяденице продемонстрировало, что база данных с большим объемом базовой информации, связанной с названием каждого вида, действительно может быть создана в течение трех лет — период, типичный

для академических грантов. Обоснованность данного заявления зависит, конечно, от доступности и качества информации, имеющейся в любом таком музее. Несомненно, большими ресурсами располагают крупные музеи. Однако благодаря развитию современных транспортных средств, обеспечивающих все более легкий доступ к коллекциям, а также благодаря более тесному сотрудничеству и разветвленной коммуникационной сети, ограничения в ресурсах в любом музее не являются непреодолимым препятствием, при условии что у таксономистов будет желание взяться за проект такого рода.

Наконец, если есть какой-либо способ выполнения главной функции музея естественной истории с его уникальными коллекциями и связанными с ними данными, библиотечными фондами, удобствами и с квалифицированным персоналом, то это, несомненно, документирование жизни на земле. И если все мы серьезно озабочены поддержкой нашего проекта в будущем, то музейные таксономисты должны чувствовать себя более воодушевленными, чем когда-либо, потому что они участвуют в столь созидательной и социально значимой миссии, для которой они так хорошо подготовлены. ■

Примечания

1. P. Alberch, "Museums, Collections and Biodiversity Inventories", *Trends in Ecology and Evolution*, Vol. 8, 1993, pp. 372—5; K.J. Gaston and R.M. May, "Taxonomy of taxonomists", *Nature*, Vol. 356, 1992, pp. 281—2; L.A. Mound and K.J. Gaston, "Conservation and Systematics — The Agony and the Ecstasy", in K.J. Gaston, T.R. New and M.J. Samways (eds), *Perspectives on Insect Conservation*, pp. 185—95, Andover, Intercept, 1993.

2. J.G. West and E.S. Nielsen, "Management and Accessibility of Biological Collections", *Australian Biologist*, Vol. 5, 1992, pp. 68—75.

Книги

Care of Collections, edited by Simon Knell («Забота о коллекциях», под редакцией Саймона Нелла). (Leicester Readers in Museum Studies, London/New York, Routledge, 1994, 281 pp.)

Недавно одна моя коллега попросила порекомендовать ей какие-нибудь статьи, посвященные содержанию коллекций. Я просто посоветовал ей купить эту книгу, в которой собраны самые ценные предложения и рекомендации по интересующей ее теме, появившиеся за последние двадцать лет.

Большинство людей, работающих в музейной сфере и в области консервации, знакомы с некоторыми статьями, помещенными в данном сборнике, так как впервые они были опубликованы в разных профессиональных журналах. Действительно, если и можно критиковать эту книгу, так только за то, что она включает многое из того, что имеется в большинстве богатых музейных библиотек, и за то, что она не открывает ничего нового. Но такой цели в ней и не ставится, а ведь почти никто из нас не может подписаться на пять журналов (или даже просто иметь доступ к ним), статьи из которых составляют ядро этой книги, не говоря уже о многочисленных брошюрах, газетах и журналах, материалы из которых также вошли в нее. И даже если бы мы могли сделать это, то все-таки удобнее пользоваться одним томом, содержащим все необходимые материалы, нежели перелистывать подшивки периодических изданий за двадцать лет.

Каждая статья представлена здесь в качестве отдельной главы, а всего их тридцать одна; объем глав — от двух до двадцати трех страниц. Первые статьи, такие, как «Этика консервации» Джонатана Эшли Смита, «Имеют ли срок жизни предметы?» Сьюзан Брэдли и «Роль ученого-

хранителя в консервации» Питера Кэнона-Брукса, дают взвешенный глубокий анализ текущих споров по этическим проблемам, тогда как Майкл Дейли в своей статье «Злоупотребление растворителями», написанной для британского журнала и носящей более журналистский характер, проявляет решительность в рассмотрении вопроса реставрации живописи и злоупотребления ею.

Эти материалы задают тон следующим статьям, многие из которых являются практическими инструкциями по современным методам хранения коллекции. Статья Сюзанн Кин «Проверка хранения...» — самая объемная из всех включенных в сборник работ, но она относится к числу самых полезных для учреждений, нуждающихся в фундаментальном руководстве по методике наблюдения за коллекцией. Статья Натана Столова об обработке и регенерации силикагеля и других буферных веществ, обеспечивающих контроль за относительной влажностью, является почти учебником, так же как и работы «Измерение освещенности и климатических показателей и контроль за ними в зданиях, находящихся в ведении Национального общества охраны памятников» Сары Стэнифорт и «Правила обращения с произведениями искусства» И.Б. Роулисон.

В сборнике есть несколько интересных познавательных статей о вредителях и борьбе с ними, а также об опасностях использования пестицидов. В последних четырех главах подробно обсуждается профилактика бедствий, так, статья Баркли Дж. Джоунса «Переживая потерю» представляет собой обзор недавних бедствий, а в статье Аптона и Пирсона «Обращение с материалами в чрезвычайных ситуациях» в доходчивой форме рассказывается о тех мерах, которые необходимо

предпринять во время и после бедствия. Материалы только этой статьи могли бы помочь спасти коллекцию в случае непредвиденных обстоятельств.

В предисловии к данному сборнику говорится о том, что должны выйти еще пять томов, посвященных другим важным аспектам музейных исследований. Давайте надеяться, что они будут такими же интересными и полезными, как эта небольшая книга, являющая собой пример того, что сумма больше своих составляющих независимо

от того, насколько они хороши. Эту книгу необходимо иметь учреждениям, лишенным доступа к большому числу научных журналов, хотя она представляет не меньшую ценность и для тех, кто, подобно мне, никогда не может найти какую-либо нужную статью.

Обзор книги подготовлен Грэмом Гардинером, основателем Общества по консервации европейского искусства и консерватором по специальности, работающим в Лондоне.

НОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ

Издатели мультимедийных средств распространения информации в области культуры смешают акценты в своей политике. Делая то же самое, чем с самого начала занимались средства массовой информации, они в настоящее время сосредоточили свою деятельность на выпуске энциклопедий. Они намереваются заниматься этим до тех пор, пока не будет найдено разумное основание для создания мультимедийных программ записи. Данное изменение в продукции мультимедиа объясняется стремлением выпускать то, что будет удовлетворять широкую публику и способно обеспечить устойчивый спрос. Составление энциклопедий может, таким образом, служить достижению различных целей, а для выполнения поставленных задач используются банки данных о наследии. Интерактивные базы данных и базы данных на компакт-дисках являются инструментами программируемого распространения информации о наследии в целях удовлетворения потребностей профессионалов, исследователей и широкой публики.

Компакт-диски

Компиляция данных считается творческим видом деятельности, на который составитель получает авторское право. Поскольку качество механизма исследования может либо пагубно, либо благотворно сказываться на обрабатываемых данных, становится очевидной необходимость поощрять людей, использующих свой интеллект для придания смысла тому, что в противном случае превратилось бы в простое сопоставление идей.

Подтверждением этому служит хорошо знакомая исследователям проблема отслеживания и сбора информации. Данная работа значительно затрудняется, когда отсутствует исследовательский механизм, служащий для определения местонахождения информации. С его помощью пользователь может взяться за работу над конкретной научно-исследовательской темой и расширить ее область с учетом вопросов, подсказанных ответами на его запросы.

Подобный инструмент был создан авторами *Мультимедийного словаря новейшего и современного искусства*¹.

Такой механизм исследования, созданный ИДП, обеспечивает доступ более чем к 2500 текстам, написанным специалистами. Они охватывают только область новейшего и современного искусства, включая художников, группы и направления, основные журналы, публикации и выставки. Данный компакт-диск ценен не только своим содержанием — что является заслугой создавших его авторов, — но и предоставляемыми им возможностями для получения справки. Помимо поиска информации с помощью справочного аппарата по составленным в алфавитном порядке текстам и сопровождающим их иллюстрациям, пользователи могут делать гипертекстовые запросы по всему тексту. Выбрав термин из базы данных, они могут произвести машинный поиск данных по списку, в котором показано, где и когда он используется. Если пользователи вводят с клавиатуры слово по своему выбору, они могут указать в запросе, хотят ли они соотнести его с заголовком или с описанием работы. Они могут также сделать формальную запись своих исследований, сохранив необходимые тексты в личном файле. Кроме того, тексты можно рассортировать и классифицировать под разными заголовками для будущего использования в качестве справочного материала. Таким образом, культурное наследие становится доступным широкой публике, и она получает возможность эффективно использовать его, когда в этом возникает необходимость.

Web

Данный тип дискуссии с использованием иллюстраций может вестись в диалоговом режиме, например через сеть Интернет. Специфические особенности системы Минитель

позволили Франции накопить немалый опыт в области распространения культуры через компьютерные базы данных. Спрос на такую услугу, включающую доступ к базам данных «Джоконда» (изобразительные и декоративные искусства) и «Мериме» (исторические памятники), сначала определялся потребностями университетов и хранителей. Однако Дирекция Музеев Франции быстро поняла, что 50 процентов пользователей составляют частные лица. Стремясь создать средства, лучше приспособленные для того, чтобы получать консультации посредством Web и участвовать в аналогичных программах, осуществляемых европейскими коллегами, Дирекция приняла участие в проекте по созданию сети информационных серверов под названием «Акварель». Этот проект, поддерживаемый Европейской комиссией, содействует распространению многоязычия, развитию международных отношений в рамках «большой семерки», а также осуществлению программ дискретизации, разработанных по всей Европе в целях их практического использования. Такая услуга имеет бесспорную ценность для пользователей, которые, независимо от того, где они находятся, могут свести воедино работы, рассредоточенные по разным музеям, с помощью нескольких щелчков мыши. Интерактивная база данных *Guide de l'Internet Culture (Руководство по сети Интернет в области культуры)*² обеспечивает, ко всему прочему, и доступ к важным исследовательским механизмам и интеллектуальным программам-посредникам, имеющимся в сети. Она также обеспечивает тематический доступ к основным сайтам Интернета, содержащим данные по культуре. Такая высокая степень доступа ставит проблемы, связанные с правами на воспроизведение, поскольку некоторые считают, что оно должно оставаться бесплатным и что распространение работ

сокращает риск плагиата и способствует их популяризации. Как бы то ни было, качество копий, которые можно сделать через Web, не отвечает профессиональным требованиям.

Профессиональные сети

Чтобы удовлетворять спрос такого типа, объединение Museums On Line³ создает международную сеть для распространения цифровых изображений произведений, находящихся в общественных и частных коллекциях, действуя в сотрудничестве с Европейской ассоциацией музеев, обществами авторов, мультимедийными издателями и новаторскими фирмами. Данный проект разрабатывается в развитие экспериментального проекта RAMA (RAMA), который осуществлялся с 1992 по 1995 год в рамках программы РЕЙС II (RACE II) и преследовал цель оборудовать музеи системами телекоммуникаций. Новый проект, получивший название МЕНХИР (MENHIR — Европейская мультимедийная сеть высококачественной регистрации изображений — Multimedia European Network of High Quality Image Registration), призван решить две задачи: увеличить число банков данных цифровых изображений и получить прибыль путем использования таких изображений в различной продукции и секторах производства. Это прежде всего касается издательского сектора. Стороны, участвующие в реализации проекта МЕНХИР, будут удовлетворять потребности как традиционных, так и мультимедийных издателей, а также рекламных агентств и других предприятий и компаний, желающих получить для публикации данные в области образования или другую информацию. Для извлечения прибыли путем продажи

изображений предусмотрены три типа услуг: образовательные, культурные и для широкой публики. Чтобы сделать эти услуги доступными, будет разработано программное обеспечение и осуществлена подготовка полного диапазона материалов для ввода графической информации, идентификации и распространения цифровых изображений по всемирной сети Интернет в соответствии с международными стандартами ИСО (ISO — Международная организация по стандартизации) и согласованными европейскими правилами, регулиющими права интеллектуальной собственности. Приобретение будет осуществляться посредством использования защищенных банковских карточек. Продажа изображений будет сопровождаться оформлением передачи прав. Программа обеспечит доступ к 230 тыс. высококачественных цифровых изображений и значительный объем продаж прав на воспроизведение.

Примечания

1. *Dictionnaire multimédia de l'art moderne et contemporain*, Paris, Hazan/Vidéomuséum/RMN/Akal, 1996.
2. Адрес в Интернете: <http://www.culture.fr/culture/autserv/autserv.htm>
3. Museums On Line — E-mail address: ddelouis easynet.fr

Сообщение подготовлено Марин Олссон, руководителем мультимедийных проектов для одной парижской компании, специализирующейся в области обмена деловой информацией, и бывшим техническим специалистом Национального центра изучения и исследований в области передовых технологий в Дижоне (Франция).

Письма

На второй странице *Международного журнала "Museum"* № 192 (№ 2, 1997) опубликована фотография иконы, украденной из музея в Минске (Беларусь) 2 декабря 1991 года. Я хотела бы поблагодарить редакцию журнала за информирование читателей о таких случаях, касающихся незаконной торговли произведениями искусства. Однако необходимо обратить внимание на некоторые ошибки в сопроводительном тексте.

Во-первых, Крит — это греческий остров. К критской школе относились пользовавшиеся известностью художники, которые работали в поствизантийский период постсредневековой греческой истории. Наиболее прославленным ее представителем был Феофан Критский (XVI век). Италия не имеет никакого отношения к византийской и поствизантийской иконописи и настенной живописи, за исключением того факта, что многие византийские живописцы и мозаичисты, работавшие в Италии, обогатили историю искусства неповторимыми шедеврами, такими, как мозаики собора в Чефалу (Сицилия), датируемые XII веком, в Равенне (церкви Сант Аполлинаре Нуово и Сан Витале), созданные в VI веке, и т.д.

Во-вторых, на поверхности иконы имеются четыре надписи: три из них видны на фоне, а одна — на краю покрывала. Они написаны по-гречески и, конечно же, греческими буквами. В верхней части иконы находятся четыре буквы — две слева и две справа, — которые являются аббревиатурами двух греческих слов, означающих

«Богоматерь». Около плеча Христа, слева, видны другие четыре буквы, представляющие собой сокращения двух греческих слов, означающих «Иисус Христос». Основная надпись на иконе сделана за головой Марии, слева. Это — греческое слово, означающее «Богоматерь Милостивая». Прочитать всю надпись на покрывале не представляется возможным, однако она выполнена греческими буквами.

Следует отметить, что так называемая кириллица была создана двумя греками — монахами Кириллом и Мефодием. Эти братья, родившиеся в греческом городе Салоники (Фессалоники), являются славянскими просветителями. В основе созданной ими азбуки лежит греческий алфавит, к которому они добавили несколько букв, необходимых с учетом особенностей произношения славянских языков.

И последнее. Икона служит типичным примером греческой православной поствизантийской живописной традиции, которая показывала, как греческая и православная культурные и религиозные традиции в целом выражали любовь и веру людей и художников в Святую всех Святых, в Богоматерь.

Ольга Дассиу,
археолог и преподаватель
греческого языка,
Салоники, Греция

От редакции: вся информация, публикуемая в рубрике «Украдено», предоставляется Интерполом на основе данных, полученных от национальных властей.

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 1999 год будет приниматься во всех отделениях связи во втором полугодии 1999 года. Эти издания вы можете найти в Объединенном каталоге Федерального управления почтовой связи Минсвязи России.

На каждый журнал также принимается текущая подписка на 1999 год.

Наши журналы можно приобрести в магазине «Человек читающий» по адресу: 119847, Москва, Г-21, Зубовский бульвар, 17.

Индекс 38947

