

MUSEUM 186

Международный журнал

ISSN 0255-0881

Египетские коллекции

Музей Гронингена

Транспортировка произведений

искусства



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.

№ 186 (№ 4, 1995)

На первой странице обложки:

Талатат (раскрашенный рельеф; песчаник) с девятого пилона южной дороги процессий в храме бога Амона-Ра в Карнаке, XVIII династия.

© SFEETK. Photo: A. Bellod

На последней странице обложки:

Храм на острове Филе. Цветная литография, выполненная Лепером. Воспроизводится по: *Description de l'Égypte* (т. 1), XIX век. Частное собрание. Photo: © EDIMEDIA

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.

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

Объединенная редакция журналов ЮНЕСКО на русском языке

Главный редактор: Ирина Уткина

Редактор русского издания: Татьяна Телегина

Научный консультант номера: доктор искусствоведения Светлана Ходжаш

Художественное и техническое редактирование: Ирина Цалкина

© ЮНЕСКО, 1995

© Перевод на русский язык А/О Издательская группа «Прогресс», 1995

Напечатано в Российской Федерации

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

Главный редактор: Марсия Лорд
Заместитель главного редактора:

Ика Каминка

Помощник редактора: Кристин Уилкинсон

Художественный редактор: Кароль Пажо-Фон

Редактор издания на арабском языке: Махмуд эль-Шенити

Редактор издания на русском языке: Татьяна Телегина

Консультативный комитет

Гаэль де Гишен, ИККРОМ

Жан-Пьер Моан, Франция

Стелиос Пападопулос, Греция

Элизабет де Порт, генеральный секретарь ИКОМ, ex officio

Роланд де Сильва, президент ИКОМОС, ex officio

Лисе Скёт, Дания

Шаже Тшилуйла, Заир

Нэнси Хашн, Канада

Томислав Шола, Хорватия

Яни Эрреман, Мексика

Адрес главной редакции:

ЮНЕСКО, Франция, Париж, 75700, Плас Фонтенуа, 7

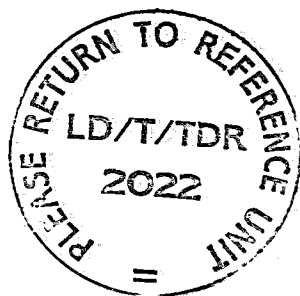
Телефон: (33.1) 45 68 43 39

Факс: (33.1) 42 73 04 01

Уважаемый читатель!

Если Вы живете или работаете в Москве, Вы можете оформить подписку на *Международный журнал "Museum"* в редакции, минуя отделения связи и Роспечати и экономя на доставке. Позвоните нам по телефону 247 17 94 или напишите по адресу: 119847, ГСП, Москва, Г-21, Зубовский бульвар, 17, Объединенная редакция журналов ЮНЕСКО.

Русская редакция *Международного журнала "Museum"*



-
- От редакции* **3**
- Досье:* **4** Что хотят видеть посетители: *Дитрих Вильдунг*
Египетские
коллекции
- 9** Происхождение музейных коллекций: *Морис Л. Бирбрайер*
- 12** Музей и научные экспедиции: обретение прошлого
Ханс Д. Шнейдер
- 18** Нубийский музей в Асуане
Сообщение Международного журнала "Museum"
- 21** Автоматизация египетских коллекций в Лувре
Кристиан Зиглер
- 27** *Corpus Antiquitatum Aegyptiacarum*: определение стандартов
документации: *Арне Эггебрехт, Регине Шульц*
- 30** Новые методы изучения и консервации мумий
Сообщение Международного журнала "Museum"
- 33** Памятники древнеегипетского искусства в музеях России,
Украины, Кавказа, Прибалтики и Средней Азии
Светлана Ходжаиш
- 38** Экспонирование египетских древностей: концепции и
подходы: *Ричард А. Фаззини*
- 44** Временная экспозиция, или Как (серьезная) тематическая
выставка может одновременно быть (доходчивой)
демонстрацией шедевров: *Ариэль П. Козлофф*
-

Событие **51** Разрыв с традициями: Музей Гронингена *Гитте Брюгман*

Практика **55** Транспортировка произведений искусства: поиск альтернативных стратегий *Питер Каннон-Брукс*

Точка зрения **60** Какова цена успеха? *Вера Золберг*

Рубрики **64** Профессиональные новости

Почему мы решили посвятить этот номер Египту?

Если верить Геродоту, египтяне «существовали с тех самых пор, как на земле появились люди». Более поздние наблюдатели отмечали, что Египет имеет наиболее продолжительную историю, чем любая другая страна западного мира. Они напоминали также о том, что современная эпоха не столь значительно отстоит во времени от величественных храмов Греции античного периода, как отстояла сама Древняя Греция от пирамид эпохи Древнего царства. Уже одного этого достаточно, чтобы редакция *Международного журнала "Museum"* уделила особое внимание тому, что известный египтолог Кристиан Зиглер назвала «качествами, традиционно приписываемыми Египту: мудрость, склонность к роскоши и расточительству, богатство, бессмертие, таинственность или просто экзотичность»¹.

Но есть и другая причина, побудившая нас обратиться к этой увлекательной и в то же время своевременной теме, а именно то, что египтология как наука зародилась в музеях. Без всего богатства хранящихся в музеях предметов и памятников материальной культуры, собранных как отдельными коллекционерами, так и государственными учреждениями, современный человек вряд ли смог получить сколь-нибудь существенные знания об этой богатой и бесконечно интересной древней цивилизации и до конца осознать ее значение для современного общества.

До конца XVII века Западная Европа знала о Египте лишь по упоминаниям в Ветхом завете и из произведений классических писателей древности. В 5 веке до н.э. Геродот совершил свое знаменитое путешествие в Египет; позднее его примеру последовал ряд выдающихся писателей. Однако начало египтологии в современном ее понимании было положено в период Египетской экспедиции Наполеона (1798–1799) и ознаменовано изданием в 1803–1813 годах *Description de l'Égypte* Денона. Неожиданное открытие странной, экзотической цивилизации, самой древней из всех известных в мире, вызвало огромный общественный интерес².

Этот интерес не угас и сегодня. Наследие Древнего Египта оставило свой след в истории последующих периодов: Искусство Древнего Рима и эпохи Возрождения, прикладное искусство наполеоновской эпохи, фарфор Джозайя Веджвуда, ювелирное искусство Рене Лалика, такие всеобъемлющие художественные стили, как *ар нуво* и *ар деко*, — вот лишь некоторые из примеров влияния Древнего Египта на современную культуру.

Египтология занимается изучением древнеегипетской цивилизации, развивавшейся на протяжении трехтысячелетней эры фараонов и последующих греко-римского и христианского периодов, а также изучением Нубии, страны, лежавшей к югу от Египта. Музеи сыграли основополагающую роль в том, что египетские древности стали доступны самой широкой публике. Эти усилия опирались на проведение необходимых научных исследований, которые способствовали утверждению рациональной и нравственной политики собирательства, внедрению технического прогресса в область консервации и реставрации, разработке обоснованных стандартов ведения документации и публикации, организации правдивых и творческих экспозиций, а также созданию целого ряда материалов и подходов, объясняющих, интерпретирующих и иллюстрирующих памятники и коллекции. Таковы соображения, определившие широкий и разнообразный круг проблем, которые нашли отражение в тематическом разделе данного номера.

Читатели, вероятно, обратят внимание, что разные авторы используют порой различные имена и названия, употребляемые в египтологии. В каждом таком случае редакция *Международного журнала "Museum"* сохраняет вариант автора.

Мы выражаем особую благодарность Хансу Д. Шнейдеру, руководителю Международного комитета ИКОМ по египтологии, чьи знания, опыт и настойчивость сделали возможным подготовку и выпуск настоящего номера. Благодаря своей честности, бескомпромиссности и верности высочайшим стандартам науки он занимает особое место в международном музейном сообществе.

М.Л.

Примечания

1. Christiane Ziegler, 'Les sources d'inspiration de l'égyptomanie', *Dossier de l'Art* (Dijon, France), No. 17, February/March 1994, pp. 4–13.

2. См.: John Ruffe, *The Egyptians*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1977.

Что хотят видеть посетители

*Дитрих Вильдунг
(Dietrich Wildung)*

«В музейных комплексах, представляющих искусство и культуру всего мира, начиная с доисторических времен и до наших дней, египетский раздел почти всегда вызывает у посетителей наибольший интерес». Выражая таким образом сомнение в справедливости общепринятого мнения, подстегнувшего многие музеи закрыть для показа свои египетские коллекции, Дитрих Вильдунг объясняет, почему посетители всегда стремились увидеть их. Автор статьи занимает должность директора Египетского музея и Собраний папирусов, входящих в объединение «Государственные музеи Берлина»; профессор египтологии Свободного университета в Берлине, президент Международной ассоциации египтологов, руководитель археологических раскопок в Египте и Судане.

Ex oriente lux («С Востока свет») — это изречение, конечно, широко известно в так называемом «западном мире». Оно определяет Восток как источник культуры и цивилизации, однако на деле западный мир почти всецело идентифицирует свои корни с традицией классической древности, Греции и Рима. Культуры, предшествовавшие формированию в середине 1-го тысячелетия до н.э. Греции классического периода, часто называют «догреческими», причем это определение имеет ярко выраженный негативный оттенок. Он передает отношение к древним культурам Ближнего Востока как к детским шагам на пути к высокой культуре, достигшей зрелости и расцвета только в Афинах и Риме. Такая позиция продолжает концепцию развития, существовавшую в XVIII–XIX веках, которая рассматривала собственную культуру в качестве конечного пункта, кульминационного момента процесса, который тем примитивнее, чем более углубляешься в историю.

Столь отчужденное отношение к древней Месопотамии и Анатолии, Египту и Судану коренится в истории науки. Пробудившийся в эпоху Возрождения интерес к античности сосредоточился главным образом на письменных источниках, то есть на латинских, греческих и арабских текстах. Информация о древнем Востоке пришла в Европу из вторых рук, а именно через более поздние письменные источники, поэтому, строго говоря, не была подлинной. Непосредственный доступ к письменным источникам Древнего Египта и Месопотамии был невозможен, поскольку в то время ни клинопись, ни иероглифы читать и переводить не умели. Поэтому не могло быть и сколь-нибудь серьезного изучения этого периода, и, когда в 1822 году Жан-Франсуа Шампольон открыл тайну иероглифов, сложившийся к тому времени образ Египта, ассо-

ципированный с магией и мумиями, еще долго продолжал существовать. В этой связи интересно, как менялось отношение к древним египтянам Гёте: вначале он с восторгом приветствовал их искусство, но позже отвернулся от них под влиянием Гердера, и только потому, что, согласно бытовавшему тогда мнению, у них не было разработанной системы письма.

Лишь в середине XIX века, когда стало доступно литературное наследие Египта, открылась истинная ценность древнеегипетской культуры. Эти литературные источники дают достоверную информацию о трехтысячелетней истории империи фараонов. Они объясняют таинственные образы древнеегипетской религии, запечатленные в рельефах храмов, росписях гробниц и папирусах. Сегодня нам совершенно ясно, чем греческая и римская культуры обязаны древним египтянам: календарной и десятичной системами, основами медицины и математики. Письменные тексты позволили также установить влияние древнеегипетской религии с ее скрытым монотеизмом на иудаизм и христианство.

Удивительно, что смежные дисциплины до сих пор не сумели по достоинству оценить знания, приобретенные за 150-летнюю историю египтологии. Казалось бы, древнеегипетские религиозные, философские, научные и литературные тексты благодаря переводам сегодня вполне доступны, однако им уделяется недостаточно внимания. Это воспитанное традициями европейского классицизма отношение к Древнему Египту как к чему-то занимающему подчиненное положение по отношению к культуре классической древности находит отражение в статусе, который занимало и занимает египетское искусство и археология в наших музеях. Первые образцы древнеегипетского искусства появились в собраниях редкостей при дворах европейских

монархов в XVII—XVIII веках. В новых музеях, создававшихся в конце XVIII — начале XIX века, в частности в Лондоне, Париже, Лейдене, Берлине и Ватикане, Древний Египет был представлен всего лишь как предшественник античности. Примеры создания музеев, посвященных только египетскому искусству, можно было по пальцам перечесть, и одним из них стал Египетский музей в Турине. Даже сегодня государственные собрания древнеегипетского искусства и культуры, как правило, представляют собой лишь разделы больших музейных комплексов, посвященных целому ряду тем. Неудивительно поэтому, что они получают ничтожную помощь от музейной администрации и что им уделяется — если вообще уделяется — крайне мало внимания в проектах обновления экспозиций или строительства новых зданий. Например, многие разделы Бостонского музея изящных искусств (США) были обновлены и расширены, но его египетский раздел — одна из крупнейших в мире коллекций египетского искусства — остается безнадежно устаревшим. Планы расширения пользующегося особой известностью среди любителей искусства государственного собрания египетского искусства в Мюнхене неоднократно приносились в жертву развитию музеев европейского искусства. В последнюю очередь осуществляется модернизация египетских разделов таких музеев, как Лувр, Художественно-исторический музей в Вене, Бруклинский музей.

Ориентация музейной политики главным образом на европейское искусство — от античной Греции до настоящего времени — никак не отражает интересов широкой публики, посещающей эти музеи. Статистика показывает совершенно иную картину. В музейных комплексах, где демонстрируются искусство и культура всего мира — от доисторической эпохи до настоящего времени, — как пра-

вило, именно египетские разделы вызывают наибольший интерес у их посетителей. Многие музеи фактически живут за счет своих египетских разделов. Когда организуются специальные выставки, наибольшее число посетителей привлекают как раз экспозиции, посвященные Древнему Египту, а группы, создаваемые при ассоциациях друзей музеев и занимающиеся Древним Египтом, относятся к числу самых многочисленных. В ответ на вопрос о том, что так привлекает посетителей музеев в Древнем Египте, часто звучат избитые фразы о его загадочности и мумиях, рожденные стереотипами, которые долгое время мешали серьезному изучению Египта. Уже в 1840 году небольшой раздел Древнего Египта в Имперском музее Берлина принимал в отдельные дни свыше 400 посетителей; не было никакого сомнения в том, что их привлекало не искусство этой страны, а залы, где экспонировались мумии. Даже в наши дни интерес, вызываемый мумиями, остается сильной побудительной причиной для посещения музея детьми и подростками.

Сложное, но понятное наследие

Однако существует множество других факторов, которые делают столь привлекательными для публики залы, посвященные Древнему Египту. Его художественное и материальное наследие имеет уникальное содержание — с точки зрения как информативности, так и эмоционального воздействия на человека; более того, оно очень доступно для понимания. Это объясняется удивительно хорошей сохранностью археологических находок. Благодаря благоприятным геоклиматическим условиям, существующим в долине Нила, все материалы здесь хорошо сохранились, причем не только камень, металл и керамика, но и дерево, текстиль, папирусы и плетеные изделия. Разнооб-



Бюст царицы Нефертити в Египетском музее Берлина ежедневно привлекает тысячи посетителей, поэтому экспонируется с учетом разработки «массового маршрута».

разие археологического наследия позволяет составить полную картину жизни в Древнем Египте. Другой причиной прекрасной сохранности предметов на протяжении тысячелетий является тот факт, что чаще всего это были новые предметы, которыми ни разу не пользовались к моменту их захоронения в качестве погребальных даров, предназначавшихся для сопро-

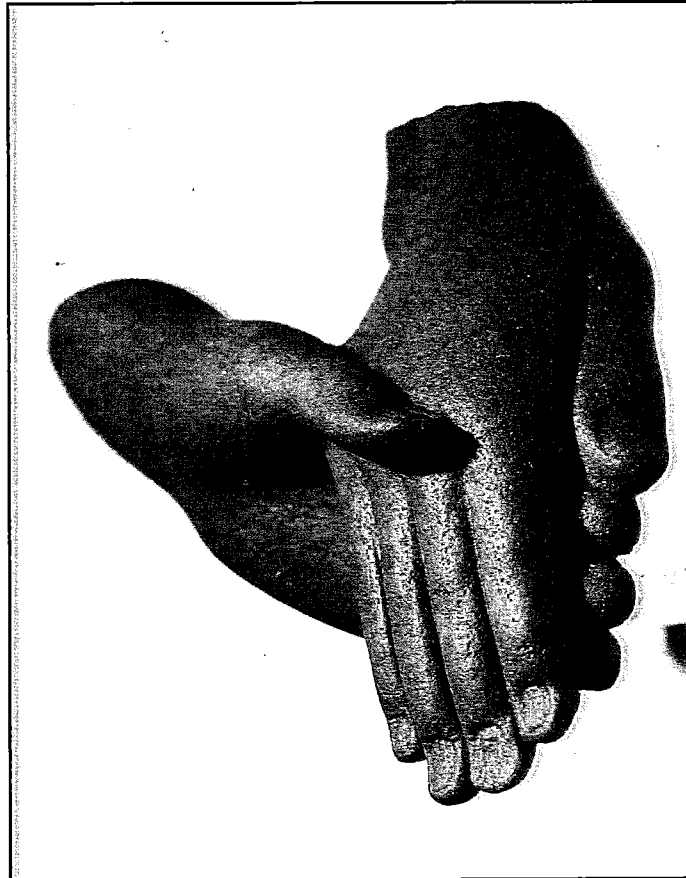
вождения не живого, но уходящего в вечность человека. Сегодня эти предметы выполняют свою функцию точно так, как ее представляли себе древние египтяне: они сохраняют жизнь после смерти. Глядя на них, музейный посетитель как бы становится свидетелем воскресения из мертвых их владельцев и видит их такими, какими они были 2–5 тыс. лет тому назад. Более поздние культуры, Греции и Рима, дают нам гораздо меньше информации, чем египетские, поскольку они дошли до нас лишь в тех памятниках, которые сделаны из прочных материалов — металла, глины и камня.

Благодаря прекрасной сохранности находок Древний Египет представлен в музеях не только каменными изваяниями — подлинными произведениями высокого искусства, — но и домашней утварью, а его статуи и рельефы — в отличие от скульптуры других эпох, впечатление от которой теряется вследствие утраты ею первоначальной окраски, — поражают посетителей богатством своего оригинального полихромного решения, придающего им удивительную жизненность. Непосредственное воздействие произведений древнеегипетского искусства на зрителя объясняется также особенностями этого искусства. Ясный и понятный язык его форм доступен практически всем. Рельефы своей чеканностью обнаруживают приверженность определенным принципам и канонам, аналогичным концепции кубизма, но что касается их содержания, то его нельзя понять без знания Древнего Египта. Такое непосредственное соприкосновение с ним возможно лишь при общении с оригиналами, независимо от того, где они находятся — на территории самого Египта, являющегося, бесспорно, наиболее подходящим местом для установления такого диалога, длящегося тысячелетиями, или в музеях. Но и у музеев появляется уникальная в своем роде возможность. Они в со-

стоянии не только предложить подлинную информацию, а нечто большее, чем информацию, — они могут создать ощущение того, что наблюдатель и наблюдаемый объект принадлежат одной эпохе. Жизненность, присущая древнеегипетским статуям и портретной скульптуре, создает возможность диалога с современными посетителями, которые забывают о многотысячелетней истории, разделяющей их, и открывают для себя вневременной, современный характер Древнего Египта, или, если взглянуть на это с другой точки зрения, они ощущают причастность современной эпохи традиции и истории.

Многие музеи оказывали активную помощь в обнаружении и сохранении культурного наследия Древнего Египта. Обширные египетские коллекции Соединенных Штатов состоят главным образом из предметов, найденных в раскопках, организованных этими музеями. С самого начала XX столетия Метрополитен-музей в Нью-Йорке, Бостонский музей изящных искусств, Университетский музей в Филадельфии постоянно ведут полевые исследования в Египте и отчасти в Судане. Благодаря существовавшему в этих странах порядку распределения находок (в Судане он сохраняется по сей день) музеи получали часть предметов, найденных во время проводимых ими раскопок, которые и сегодня в определенном смысле остаются культурными посланниками страны происхождения этих экспонатов. Находки, сделанные во время раскопок в Эль-Амарне и Абу-Сире, заставили Египетский музей в Берлине, а также Музей Пергамон и Музей стран Среднего Востока отвести Древнему Египту такое же место, как и другим древним культурам, и признать тем самым его исключительно высокую популярность у публики.

Теперь, когда древним памятникам долины Нила серьезно угрожают из-



Фотография предоставлена автором

Знакоков особенно интересует этот скульптурный фрагмент: руки Эхнатона и Нефертити. Египетский музей, Берлин.

менения климата, демографический взрыв и загрязнение окружающей среды, многие другие музеи также решили принять активное участие в полевых исследованиях на территории Египта. Наиболее замечательными примерами в этом отношении могут служить Пелициус-музей в Хильдесгейме, Бруклинский музей в Нью-Йорке и Государственный музей древностей в Лейдене.

Музеи египетского искусства как научные учреждения

Научные исследования включают не только проведение археологических раскопок на территории Египта, но и публикацию музеями подробной информации об их собственных со-

браниях. В дополнение к памятникам Египта и Судана (например, храмов и гробниц, остатков людских поселений и древних каменоломен) музейные собрания хранят память о древней культуре, сложившейся в долине Нила; они служат архивами, располагающими техническими, организационными, людскими и финансовыми ресурсами, необходимыми для обеспечения сохранности культурного наследия и его доступности для публики. Ввиду значительного разнообразия наследия Древнего Египта и его огромного влияния на искусство классической древности, а следовательно, и на нашу собственную эпоху, подходы к показу египетской культуры в музеях также должны быть разнообразными. Результаты научной работы публикуются в специализированных изданиях и используются при тщательной систематизации предметов, хранящихся в музеях. При создании музейных экспозиций, предназначенных для показа широкой публике, в музее египетского искусства необходимо учитывать два различных аспекта: специальные интересы любителей египетских древностей и общее увлечение широкой публики Египтом. Большинство посетителей музеев, в которых хранятся памятники Древнего Египта, хотят, чтобы лучшие его образцы были легко доступны для обозрения и понимания благодаря просторным и продуманно организованным экспозициям; сопровождающимся ясными и понятными объяснениями. Посетитель, заинтересовавшийся опреде-

ленным памятником, хочет иметь возможность внимательно рассмотреть его, с тем чтобы ему не мешали группы экскурсантов. Таким образом, музеи должны подготовить особую зону коллективных посещений, что позволит создать условия для отдельных посетителей. Кроме того, концепция экспозиции должна отражать роль Египта как колыбели всемирной культуры, а также включать Египет в диалог мировых культур, несмотря на разделяющие их пространство и время.

Планы организации комплекса археологических музеев в Берлине строятся на основе именно этих двух важных принципов: разделения маршрутов коллективного и индивидуального посещения и включения Египта в другие тематические разделы конкретного музея.

Остается надеяться, что и другим крупным музейным комплексам удастся организовать отдельные зоны посещения и использовать разнообразную тематику других разделов для создания условий, способствующих диалогу. Кроме того, хочется надеяться, что музеи Египта и Судана с помощью продуманной разработки концепций своих экспозиций сумеют привлечь внимание посетителей к непреходящему всемирному значению древних культур долины Нила, с тем чтобы жители этих стран, особенно молодежь, осознали тот факт, что уже несколько тысячелетий назад их регион считался центром мировой культуры. ■

Происхождение музейных коллекций

Морис Л. Бирбрайер
(Morris L. Bierbrier)

В элитарном мире коллекций и коллекционеров увлечение египетскими памятниками материальной культуры составляет древнейшее направление собирательской деятельности. Как возникли эти коллекции? Кто были те люди, которые сделали эти произведения достоянием общественности и сумели привлечь к ним самое широкое внимание? В своей статье Морис Бирбрайер, помощник хранителя египетских древностей Британского музея, коротко рассказывает о том, как музеи приобретали эти памятники.

Отдельные памятники древнеегипетского искусства попадали в Европу с помощью посещавших Египет дипломатов и торговцев еще с эпохи Возрождения, если не раньше. В большинстве случаев это были небольшие и легко транспортируемые предметы, заполнявшие кабинеты редкостей тонких ценителей искусства. Эти кабинеты и положили начало коллекциям, представленным в национальных музеях Европы. Так, кабинет сэра Ханса Слоуна (1660–1753) послужил основой коллекции Британского музея, созданного в 1753 году, а кабинет графа де Кайлюса (1692–1765) превратился

впоследствии во французскую национальную коллекцию. Большие по размерам памятники египетской скульптуры были обнаружены главным образом при раскопках в Риме, куда эти предметы были вывезены во времена Римской империи, и многие из них вошли затем в собрание Ватикана. Что касается самого Египта, то в нем проводились очень небольшие по объему раскопки, наподобие тех, что осуществлял Эдвард Уортли Монтегю (1713–1776), находки из которых поступили в Британский музей.

Египетская экспедиция Наполеона вызвала у широкой публики интерес к этой стране и ее памятникам. Наполеон намеревался создать музей египетских древностей и привез в Египет большую группу ученых, которые должны были описывать и собирать предметы древности. Более десятка памятников скульптуры и письменности, включая знаменитый Розеттский камень, были подготовлены для отправки во Францию, чему помешали удачные совместные действия турецких и английских войск, вынудившие капитулировать французскую армию. По условиям капитуляции и с согласия турецких властей древности были переданы Англии и отправлены в Лондон, пополнив собрание Британского музея и способствуя росту интереса к древнеегипетскому искусству.

С 1815 года, с наступлением мира в Европе, растет число желающих посетить Египет. Некоторые путешественники, но главным образом дипломаты и торговцы, собирали древнеегипетские древности специально для продажи их музеям разных европейских стран. Английский генеральный консул Генри Солт (1780–1827) после весьма бурных переговоров продал первую свою коллекцию Британскому музею в 1823 году, а вторую — Лувру в 1826 году. Третья коллекция Солта была выставлена на аукцион «Сотбиз», где большинство самых крупных лотов было приобретено Британским музеем. Представляющая большую ценность первая коллекция французского генерального консула Дроветти (1776–1852) была куплена Египетским музеем в Турине в 1824 году, вторая его коллекция — Лувром

Photo by courtesy of the Trustees of the British Museum



Деревянная фигурка чиновника. Конец XVIII династии, ок. 1320 года до н.э. Британский музей, Собрание Солта, 1823 год.



Табурет. Черное дерево, кожа, слоновая кость. XVIII династия, ок. 1320 года до н.э. Британский музей, распродажа: Собрания Солта, 1835 год.

в 1827 году, а третья — Берлинским музеем в 1836 году. Австрийский дипломат Ницполи (1814—1848) продал свою коллекцию, разделив ее на три части: в Вену в 1821 году, во Флоренцию в 1824 году и коллекционеру по имени Паладжи в 1831 году, от которого она попала в Болонью. Шведский генеральный консул Анастаси (1780—1860) продал свою первую коллекцию Лейденскому музею в 1828 году, вторую — Британскому музею в 1839 году, а третья была куплена на аукционе в Париже в 1857 году. Коллекцию Джузеппе Пассалаквы (1797—1865) приобрел Берлинский музей, а собрание доктора Генри Эббота (1812—1859) — Нью-йоркское историческое общество, из которого оно позднее перешло Бруклинскому музею. Небольшие частные коллекции, такие, как собрания торговца Джозефа Сэмза (1784—1860) и путешественника графа Белмора (1794—1843), оказались в Британском музее в 1834 и 1843 годах соответственно. Вторая коллекция Сэмза, приобретенная Джозефом Майером (1803—1880), составила основу собрания Ливерпульского музея.

Таким образом, основная часть коллекций египетских памятников в национальных музеях за пределами Египта была сформирована путем приобретения коллекций древнеегипетских древностей у лиц, которые покупали их в самом Египте. Правительства ряда стран направляли туда специальные экспедиции для составления описаний и сбора памятников. Совместные франко-итальянские экспедиции под руководством Жан-Франсуа Шампольона (1790—1832) и Ипполито Роселлини (1800—1843) покупали предметы древнеегипетского искусства для Лувра и Флоренции в 1828—1829 годах, а Карл Рихард Лепсиус (1810—1884) с 1842 по 1845 год возглавлял прусскую экспедицию в Египет и Нубию, обогатившую собрание Берлинского музея. Что касается коммерческого художественного рынка, то число египетских древностей на нем было невелико и он не был в то время главным источником поступления данного материала.

Непрекращающийся интерес к египетским памятникам древности и рост числа путешественников, отправлявшихся в эту страну, стимулировали расширение сети местных торговцев антиквариатом в Египте и объема незаконных раскопок. В 1850 году дирекция Лувра откомандировала в Египет Огюста Мариета (1821—1881), открывшего Серапеум в Саккаре, находки которого были поделены между Луврским музеем и Египтом. В 1858 году правительство Египта назначило его директором «Службы древностей», поручив ему руководство и контроль за всеми раскопками на территории страны. В 1863 году он основал Булакский музей (Булак — район Каира), переименованный позднее в Египетский музей в Каире, где стали экспонироваться археологические находки. «Служба древностей» получила дальнейшее развитие под руководством его преемника Гастона Масперо (1896—1916). Иностранным музеям, университетам, частным лицам выдавалось разрешение на проведение раскопок в Египте при условии, что все значительные находки должны передаваться Египетскому музею в Каире, но большая их часть доставалась тому, кто проводил раскопки. Торговцы анти-

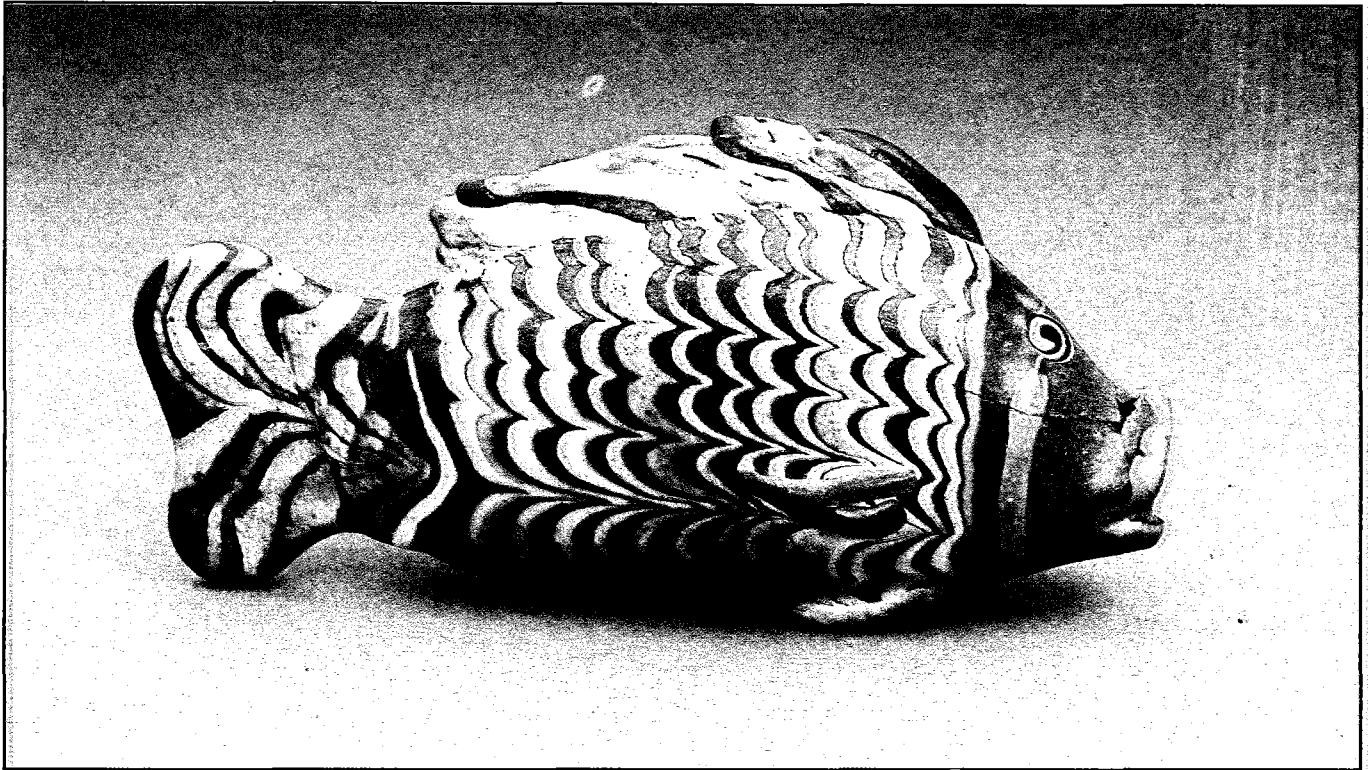


Photo by courtesy of the Trustees of the British Museum

квариатом получали лицензию, а сам Египетский музей в Каире выставлял для продажи как музеям, так и частным лицам ненужные ему предметы древнеегипетского искусства.

В расчете получить свою долю предметов и таким образом пополнить собственные коллекции многие музеи и университеты стали финансировать проведение раскопок. В 1882 году был создан Фонд египетских исследований (позднее преобразованный в общество), цель которого состояла в проведении раскопок в Египте. В результате его деятельности многие находки обогатили собрания Британского музея, а также других английских, американских и австралийских учреждений. Такие археологи, как У. Питри Флиндерс (1853–1942) и Джон Гарстанг (1876–1956), работали независимо от этой организации. Многие находки, обнаруженные ими при раскопках, отправлялись в Университетский колледж Лондонского университета и Ливерпульский музей, но все археологические работы финансировались частными лицами, которые получали свою долю предметов. Проводил раскопки и Французский институт в Каире; многие из найденных им памятников попали в Лувр и другие музеи Франции. Бостонский музей изящных искусств финансировал работу Джорджа Рейснера (1867–1942) в Нубии и

Гизе, обогатившую собрание этого музея, а Метрополитен-музей в Нью-Йорке, действуя аналогичным образом, финансировал группу археологов, работавших, в частности, в Фивах, и находки этих экспедиций также составили большую часть его египетского раздела. Интересные раскопки проводили и немецкие ученые, результаты которых позволили заложить основу собраний музеев в Берлине и Хильдесгейме. Разумеется, продолжало расти и собрание Египетского музея в Каире — благодаря деятельности как Организации по защите египетских древностей, так и за счет получения своей доли находок, сделанных иностранными учреждениями, — что вскоре сделало его самым крупным и замечательным собранием египетских древностей в мире.

После открытия в 1922 году гробницы Тутанхамона были введены новые, более строгие правила вывоза древностей и определения долевого участия в раскопках, а после 1952 года был запрещен всякий вывоз древностей, за исключением предметов, передаваемых в соответствии с договоренностью о долевого участия в раскопках. Что касается археологических материалов, вывезенных до вступления в силу этих правил, то политика Британского музея и многих других учреждений состояла в том, чтобы приобретать только те памятники, законность вывоза которых могла быть доказана. ■

Стекланный флакон для благовоний из Эль-Амарны в форме рыбы, обитавшей в Ниле. XVIII династия, ок. 1350 года до н.э. Британский музей. Дар Общества египетских исследований, 1921 год.

Музеи и научные экспедиции: обретение прошлого

Ханс Д. Шнейдер
(Hans D. Schneider)

Приобретение многих предметов, хранящихся ныне в старейших музейных собраниях древнеегипетского искусства, изначально не преследовало каких-либо научных целей; происхождение и обстоятельства их открытия часто неизвестны. Поэтому организация экспедиций с целью изучения археологических раскопок XIX века стала важным средством восполнения пробелов как в информации, так и в понимании материала. В данной статье речь пойдет об одном из таких проектов, осуществляемых в настоящее время в Саккаре, на территории Мемфисского некрополя. Автор статьи, Ханс Шнейдер, занимает должности хранителя египетского раздела Государственного музея древностей в Лейдене (Нидерланды) и заместителя начальника экспедиции в Саккаре. В настоящее время является президентом Международного комитета ИКОМ по египтологии.

Одна из обязанностей музейного хранителя состоит в постоянном изучении памятников, находящихся в его ведении. Для чего и как были сделаны данные предметы? Какова была их функция в первоначальном контексте? Какую информацию они дают нам для изучения культур и цивилизаций, которые они представляют? Какое сообщение несут современному обществу? Наконец, последний, но не менее важный вопрос: как предшественники современных хранителей приобретали эти предметы? Такие вопросы, направленные на выявление «правды» о памятниках, и ответы, получаемые на них, в немалой степени определяют программу работы музеев. Лишь на основе глубокого изучения коллекции возможно проведение правильной политики в области приобретения новых памятников, разработка программы консервации и показа материала в постоянных и временных экспозициях. Например, когда встает вопрос о пополнении коллекции — а это является непереносимым условием сохранения жизненности коллекции и, следовательно, самого музея, — мы всегда должны быть уверены, что памятники, которые мы хотим приобрести, действительно станут ценным и существенным дополнением уже имеющейся коллекции. Добавляют ли они новую информацию о ней, восполняют ли какой-либо пробел в ее комплектовании? Для египтологов, работающих в музее, лучшее средство для получения новых, дополнительных знаний о предметах, находящихся на их попечении, — это научные экспедиции. В наши дни главной целью раскопок в Египте является, в общем-то, не столько обнаружение находок, сколько сбор информации, поскольку найденные предметы должны оставаться в стране происхождения, а также храниться и выставляться на том месте раскопок, где они были обнаружены, или поблизости от него. Многие музеи, имеющие египетские коллекции, считают своим долгом проводить полевые исследования на территории Египта, и благодаря пониманию, великодушию и доброй воле Организации по защите египетских древностей

экспедиции из многих стран мира ежегодно осуществляют в стране пирамид научные раскопки. В настоящее время здесь работают экспедиции по меньшей мере 20 музеев Европы, Канады и Соединенных Штатов.

В ряде мест раскопки организованы музеями, имеющими давнюю традицию экспедиционной работы. Некоторые из них являются родоначальниками египтологии как науки: это парижский Лувр, Британский музей в Лондоне, Египетский музей в Турине, Государственные музеи в Берлине, Государственный музей древностей в Лейдене. К ним и другим старейшим музейным учреждениям Европы (в Болонье, Флоренции, Санкт-Петербурге, Москве и Вене), где хранятся первые крупные коллекции, собранные в начале XIX века, в первую очередь относится изречение *ad fontes* (к истокам), призывающее их обратиться к истокам своих коллекций. Это означает, что нужно вновь исследовать те места, где в первые десятилетия прошлого века, вскоре после Египетской экспедиции Наполеона, были раскопаны и найдены — как правило, без использования каких-либо научных методов — сотни памятников и предметов, экспонируемых ныне в старейших музеях Европы, а также самого Египта. Многочисленные предметы, значительная часть которых относится к числу прекраснейших произведений искусства, когда-либо созданных человечеством, извлекались на свет божий из небытия веков коллекционерами и торговцами, не придававшими никакого значения происхождению и обстоятельствам обнаружения находок.

Проект раскопок Мемфисского некрополя эпохи Нового царства

Один из наиболее долгосрочных и широкомасштабных проектов, связанных с раскопками на территории Египта и являющихся наиболее характерными примерами полевых исследований такого рода, осуществляется в настоящее время на территории Мемфисского некрополя в Саккаре совместной экспедицией Обще-



© EES-Leiden Museum Expedition (P.J. Bomhof)

ства египетских исследований (Egypt Exploration Society) и Государственного музея древностей в Лейдене. Цель проекта состоит не в открытии новых участков, а в повторном изучении территории, раскопанной и разграбленной в прошлом, и в установлении мест захоронений, из которых — главным образом в начале XIX века — были изъяты тысячи древних предметов, приобретенных впоследствии музеями Европы и самого Египта. Музей в Лейдене обладает богатейшей коллекцией, значительную часть которой составляют предметы, найденные при раскопках участка некрополя древней столицы Египта города Мемфиса. Предметы были приобретены королем Нидерландов Вильгельмом I вскоре после основания музея в 1818 году. Многие из них представляют собой выдающиеся исторические ценности, замечательные образцы искусства и ремесел эпохи Нового царства, когда египетская цивилизация достигла наивысшего расцвета. Самый большой сектор Мемфисского некрополя расположен южнее ступенчатой пирамиды Джосера на пустынном западном плоскогорье, простирающемся над долиной Нила, недалеко от раскопа на территории Мемфиса, примерно в 50 км к югу от Каира. Именно на этом участке, ныне напоминающем

лунный ландшафт с кратерами и холмами (в действительности же это дворы, молельни и пилоны больших погребальных сооружений в виде храмов, выстроенных из известняка и глиняных кирпичей, засыпанные песком пустыни), погребена мемфисская знать. Это крупные сановники, оставившие свой след в культуре, которая формировалась при фараонах Нового царства, правивших в 14–13 веках до н.э., таких, как Аменхотеп III, Эхнатон, Тутанхамон, Эйе и Хоремхеб (XVIII династия) и Сети I и Рамсес II (XIX династия).

Мемфис, некогда одна из крупнейших и богатейших столиц древнего мира, сегодня представляет собой руины, поросшие пальмовыми рощами. Когда-то здесь высились царские дворцы и административные здания, располагались склады и мастерские ремесленников и художников, находился порт и, наконец, был сооружен храмовый комплекс бога Птаха — один из самых значительных интеллектуальных и религиозных центров Египта. Птах считался творцом всех богов и Вселенной, покровителем интеллектуальной и материальной творческой деятельности, а следовательно, богом — защитником художников. Поскольку город «Белых стен», как называли Мемфис египтяне, фактически исчез под

Гробница Майи и Мерит в Саккаре. Майя был главным хранителем сокровищ Тутанхамона. Ок. 1330 года до н.э.

наносами ила, успех археолога, желающего изучать его жизнь, религию и искусство, зависит главным образом от изучения некрополя, расположенного вдоль пустынного гористого откоса недалеко от Саккары.

Из документов, оставленных первыми исследователями, и каталогов распродаж и аукционов, сохранившихся в музейных архивах, мы знаем, что некоторые из экспедиций, работавших в этом некрополе, были совместными предприятиями. Два или несколько коллекционеров или их представителей финансировали раскопки и руководили ими, получая свою долю находок, или обменивались, покупали и продавали друг другу эти предметы. Именно поэтому памятники из одного и того же захоронения оказались рассеянными по разным коллекциям. Так, например, австрийский консул Джузеппе ди Ницолли и консул Швеции и Норвегии Жан д'Анастази, объединившись, извлекали предметы из гробницы Аменхотепа-Хуи, важного сановника при фараоне Аменхотепе III. Позднее доля Анастази, а также многие другие памятники и предметы были проданы Государственному музею древностей в Лейдене. В собрание Анастази, насчитывавшее более 5 тыс. предметов, входили три ставшие впоследствии знаменитыми погребальные статуи главного хранителя сокровищ Тутанхамона по имени Майя. Частичные «раскопки» гробницы Хоремхеба, главнокомандующего Тутанхамона, также представляли собой совместное предприятие, в котором участвовало несколько коллекционеров, в том числе английский консул Генри Солт и, вероятно, доверенные лица Анастази. Данным обстоятельством объясняется тот факт, что предметы из этой гробницы находятся не только в Лондоне и Лейдене, но и во многих других музеях. Вряд ли нужно говорить, что осуществляемый в наши дни англо-голландский проект не сводится исключительно к раскопкам и реставрации древних памятников. Важный, чисто музеологический элемент данных исследований заключается в проведении работ по восстановлению на бумаге первоначально-

го местоположения в гробницах архитектурных и декоративных деталей, например рельефов, и по реконструкции оригинального содержимого погребальных камер (погребальной утвари, часть которой была найдена во время раскопок, а остальное оказалось рассеянным по нескольким коллекциям).

В поисках Майи

Одна из первоочередных задач англо-голландской экспедиции состояла в том, чтобы заново определить местоположение гробницы Майи и его жены Мерит. Эта гробница в числе нескольких других памятников была отмечена на карте выдающимся немецким египтологом Рихардом Лепсиусом, который в 1843 году первым из ученых современной эпохи начал раскопки на территории Мемфисского некрополя в научных целях. Вероятно, местоположение этой гробницы ему указал Анастази, который за несколько десятилетий до этого извлек из гробницы статуи Майи и его жены. Однако первым памятником, обнаруженным англо-голландской экспедицией в 1975 году, сразу после начала работ, было не захоронение знаменитой супружеской пары, а гробница выдающегося сподвижника Майи, а впоследствии фараона — полководца Хоремхеба. Его гробница — несомненно, самое значительное сооружение данной части некрополя — образует своего рода центр сектора, отведенного для погребения высших сановников, живших в эпоху фараона Тутанхамона и его непосредственных преемников. Надземная часть сооружения площадью 50 x 15 м построена в виде храма и включает пилон, дворы, обнесенные колоннадой, и молельни. Стены высотой от трех до четырех метров были покрыты великолепными рельефами из известняка, большая часть которых уцелела и находится на своих местах. Кроме новых данных из биографии полководца и помощника юного фараона, а также сведений, связанных с погребальным культом, религией, искусством и архитектурой Мемфиса, это открытие позволило получить важную инфор-

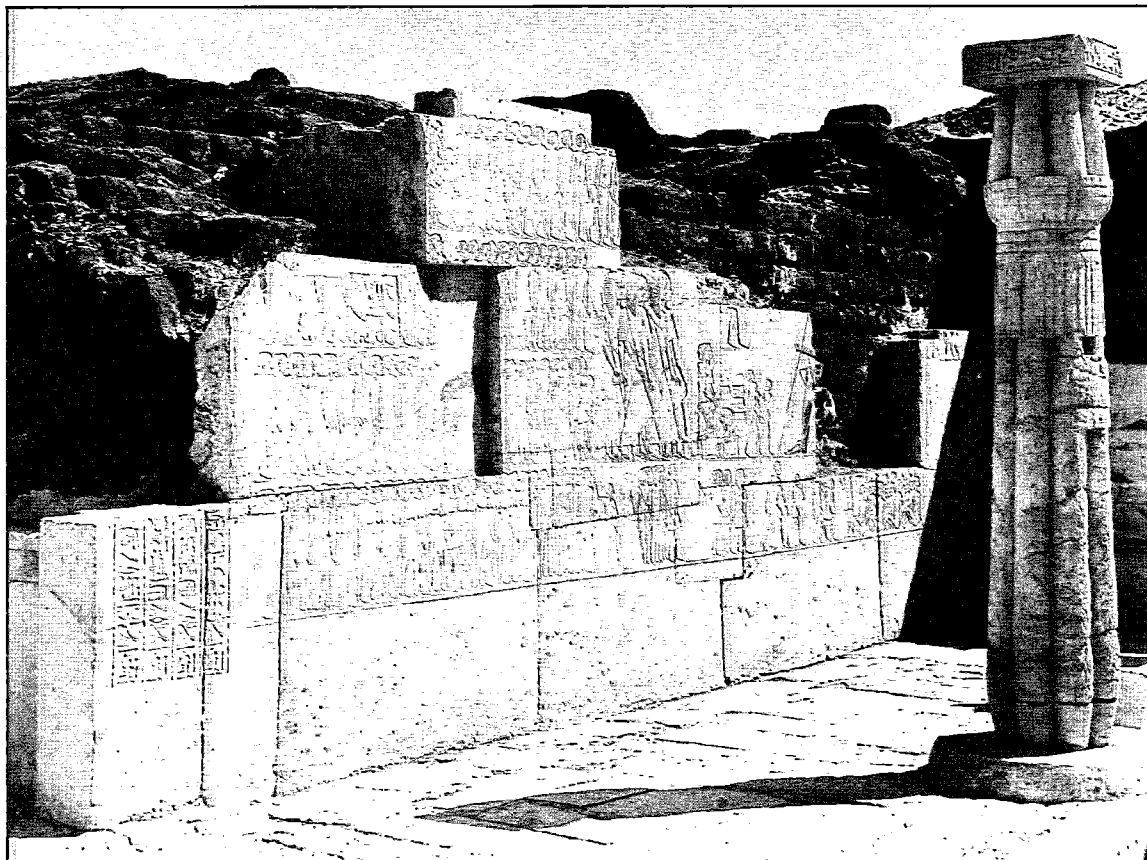


мацию о первоначальном расположении и взаимосвязи рельефов, снятых в прошлом веке и оказавшихся впоследствии в 14 различных коллекциях. В их числе — знаменитые сцены с изображением торжеств по случаю вступления на трон генерала Хоремхеба, хранящиеся ныне в Государственном музее древностей в Лейдене. Хоремхеб стал фараоном в 1330 году до н.э. и после смерти был погребен в Долине царей в Фивах около 1306 года до н.э. Находки, сделанные в высеченных в скале величественных подземных постройках его гробницы на территории Мемфисского некрополя в Саккаре, позволяют предположить, что в одной из погребальных камер в конечном счете была захоронена жена Хоремхеба, царица Мутноджем.

За раскопками гробницы Хоремхеба, о местоположении которой долгое время ничего не было известно, последовал ряд важных открытий, проливших свет на многие памятники, хранящиеся в музеях. Одна за другой были раскопаны гробницы многих

чиновников, известных по стелам, статуям, погребальным статуэткам *ушебти*, предметам быта и надписям, хранящимся в египетских и зарубежных собраниях: погребальная камера принцессы Бакетанты, дочери Рамсеса II; парная гробница сестры фараона Рамсеса принцессы Тии и ее мужа, главного хранителя сокровищ, также носившего имя Тия; гробница Владыки двух земель Кхея; начальника лучников, охранявших торговцев, Пабеса, сына Кхея; царского писца и смотрителя строительных работ Пасера; Верховного жреца бога Птаха по имени Райя; начальника лучников армии Рамоса, а также писца сокровищницы и секретаря Тии Юрудефа. В конце концов в 1986 году была найдена гробница Майи и Мерит. Это открытие — уже само по себе целое событие в истории археологии — можно назвать замечательным во многих отношениях: архитектура надземного сооружения, часть которого в последний раз в 1843 году видел Лепсиус, неплохо сохранилась; часть настенных рельефов по-прежнему

Фрагмент настенного рельефа, изображающего Майю, из погребальных камер Майи и Мерит, находящихся на глубине 22 м под надземным сооружением гробницы.



Настенные рельефы, изображающие иноземных пленников, во внутреннем дворе мемфисской гробницы генерала Хоремхеба (в период правления Тутанхамона, ок. 1330 года до н.э.) в Саккаре.

находится на своих местах. Откосы пилонов по обеим сторонам входа украшены замечательными раскрашенными рельефами, изображающими Майю со своей женой в окружении членов семьи и слуг. Сохранившиеся надписи сообщают о том, что Майя был хранителем сокровищ Золотого дома, то есть сокровищницы, поэтому в текстах его называют «Глазами Золотого дома». Он был министром при Тутанхамоне и Хоремхебе, а также управляющим царского некрополя в Фивах, ответственным за погребение юного фараона. По-царски величественными выглядят и погребальные камеры, где были захоронены сам Майя и его супруга Мерит. Они расположены на глубине 21 м под мостовой верхнего двора; туда ведут два ствола шахты и винтовая лестница. Стены камер покрыты рельефами, изображающими Майю и Мерит в момент совершения жертвоприношения Осирису и другим богам. Все рельефы окрашены в желтый цвет — цвет золота. Именно здесь на девятом году правления Хоремхеба (ок. 1325 года до н.э.) была захоронена мумия Майи. Этот важный сановник и его жена продолжают жить в великолепных статуях, вы-

ставленных в Государственном музее древностей в Лейдене. Первоначально они стояли на постаментах, обнаруженных *in situ* участниками экспедиции в надземной части гробницы.

Археологические исследования и музейный показ

Не только египтология как наука, но и музеи, являющиеся ее «окнами» в мир и лабораториями, также в большой степени извлекают пользу из современных исследований, проводимых в местах давних раскопок, где ранее неоднократно осуществлялись археологические работы. Это еще раз подтвердили последние открытия, сделанные в Мемфисском некрополе эпохи Нового царства в Саккаре. В 1993 году англо-голландская экспедиция снова произвела раскопки гробницы Иниуйи, Надсмотрщика скота бога Амона и Верховного правителя Мемфиса при Тутанхамоне. Одна из молелен украшена тончайшей росписью по глиняной штукатурке, а стены второй, центральной молельни покрыты серией замечательных рельефов, изображающих владельца гробницы и членов его семьи. Они

рассказывают о жизни Иниуйи. В этих сценах чувствуется большое влияние художественного стиля Эль-Амарны, в формировании которого определенную роль сыграл фараон Эхнатон. Некоторые фрагменты этих рельефов находятся в Египетском музее в Каире. Замковый камень в виде пирамидального навершия маленькой пирамиды, которая некогда венчала центральную молельню, хранится в Лувре, так же как и замечательный саркофаг Иниуйи, подаренный когда-то королю Людовику XVIII. Два столба центральной молельни находятся в Берлине; обнаруженные Лепсиусом, они были подарены правителем Египта Мухаммедом Али прусскому королю. Перемильчик двери из той же молельни хранится в Художественном институте Чикаго, а крышку саркофага с ушебти можно увидеть в Бостонском музее изящных искусств. Уцелели также крупные части погребального комплекса Пея и его сына Райи, обнаруженного при раскопках в 1994 году. Росписи и рельефы изображают сцены из жизни владельцев гробницы, которые были надзирателями царского гарема в Мемфисе. Другие памятники из этой гробницы находятся в Берлине, Брюсселе, Флоренции, Лондоне, Нью-Йорке, Париже (в Лувре и Музее Родена) и Вене.

Благодаря реконструкции первоначального контекста и расположения предметов из старых коллекций такие предметы приобрели в музейном показе новое значение. Во многих случаях теперь стало возможным установить взаимосвязь между вещами, которые изначально находились в одних и тех же гробницах или составляли часть погребальной утвари одних и тех же владельцев, но затем оказались рассеянными по разным музеям мира. С помощью фотографий, архитектурных чертежей, слепков или даже соединения самих предметов путем предоставления их во временное пользование «старые» музейные приобретения могут быть показаны публике в новом и более подходящем для них окружении. Благодаря дополнительной информации, полученной в результате поле-

вых исследований, такие предметы теперь выставляются не только как замечательные образцы искусства Мемфиса периода Нового царства, но и как наиболее исчерпывающие археологические документы истории и цивилизации своей эпохи.

Архитектура большинства гробниц, обнаруженных на сегодняшний день экспедицией на территории Мемфисского некрополя эпохи Нового царства в Саккаре, укреплена и отреставрирована; такие находки, как рельефы и архитектурные детали, возвращены на свои места, а настенная живопись в молельнях законсервирована. В гробнице Хоремхеба с помощью слепков с тех рельефов, которые хранятся в различных зарубежных собраниях, реконструированы сцены из жизни фараона в бытность его генералом. Так территория, погребенная под песчаными дюнами и слоем мусора, оставленного участниками археологических экспедиций XIX века, после проведения новых раскопок, сопровождавшихся одновременной реставрацией, преобразилась, став музеем под открытым небом. В 1980-е годы сотрудники Каирского университета изучали другой сектор того же участка. Коллеги из Египта открыли по меньшей мере 20 больших захоронений, относящихся к XIX династии, часть которых имела небольшие пирамиды. Некоторые из этих памятников частично отреставрированы, другие будут реконструированы. Участок, раскопанный двумя группами исследователей, составляет лишь небольшую часть всего некрополя. По надписям (содержащим имена и титулы нескольких хорошо известных личностей, которые жили и служили в Мемфисе) и особенностям иконографии и стиля, присущим целому ряду древних памятников, хранящихся в Египетском музее в Каире и иных собраниях, можно судить о том, насколько значительными могут быть сокровища, еще ждущие археологов в этой части Саккары. Это означает, что реконструкция первоначального окружения музейных памятников, происходящих из данной части Египта, только начинается. ■

Нубийский музей в Асуане

Сообщение Международного журнала "Museum"

В соответствии с планом работ по созданию Нубийского музея в Асуане, начавшихся после обращения ЮНЕСКО к международному сообществу 3 марта 1982 года, они, как предполагается, будут завершены к концу 1995 — началу 1996 года. Музей должен стать крупнейшим научным центром по изучению нубийской цивилизации с древнейших времен до наших дней. Новый музей расположен на вершине скалистого холма, сложенного из песчаника и известняка, на историческом участке, где сохранились древнеегипетские каменоломни и мавзолей Фатимидов. В планировке этой территории общей площадью 8486 м² господствуют традиционные для данного региона формы — квадратная и прямоугольная — древнеегипетских построек, прослеживающиеся в архитектуре храмов, крепостей, жилых помещений. Сравнительно невысокое здание музея оснащено оборудованием, обеспечивающим защиту от жары и солнечных лучей, а также специальными лифтами и приспособлениями для инвалидов. Его крыша и фасады сложены из местного камня,

поэтому оно удачно вписывается в окружающий ландшафт с его ступенчатыми скалистыми террасами. В дизайнерском решении проекта музея особенно выделяется изогнутый нависающий свод, характерный для нубийской архитектуры начиная с доисторических времен. Здесь он получил функциональное назначение, в частности, в оформлении портика главного входа и в конструкции застекленной крыши, пропускающей солнечный свет сквозь термическое стекло. В экспозиции под открытым небом, устроенной между зданием музея и примыкающей к нему мечетью Фатимидов, будут демонстрироваться крупногабаритные археологические памятники, а также пещера с доисторическими животными и нубийская деревня.

Музей будет посвящен истории региона начиная с доисторических времен и кончая строительством Высотной Асуанской плотины. Здесь будут прежде всего демонстрироваться археологические коллекции, предметы, а также документы до исламско-

Вход в музей.

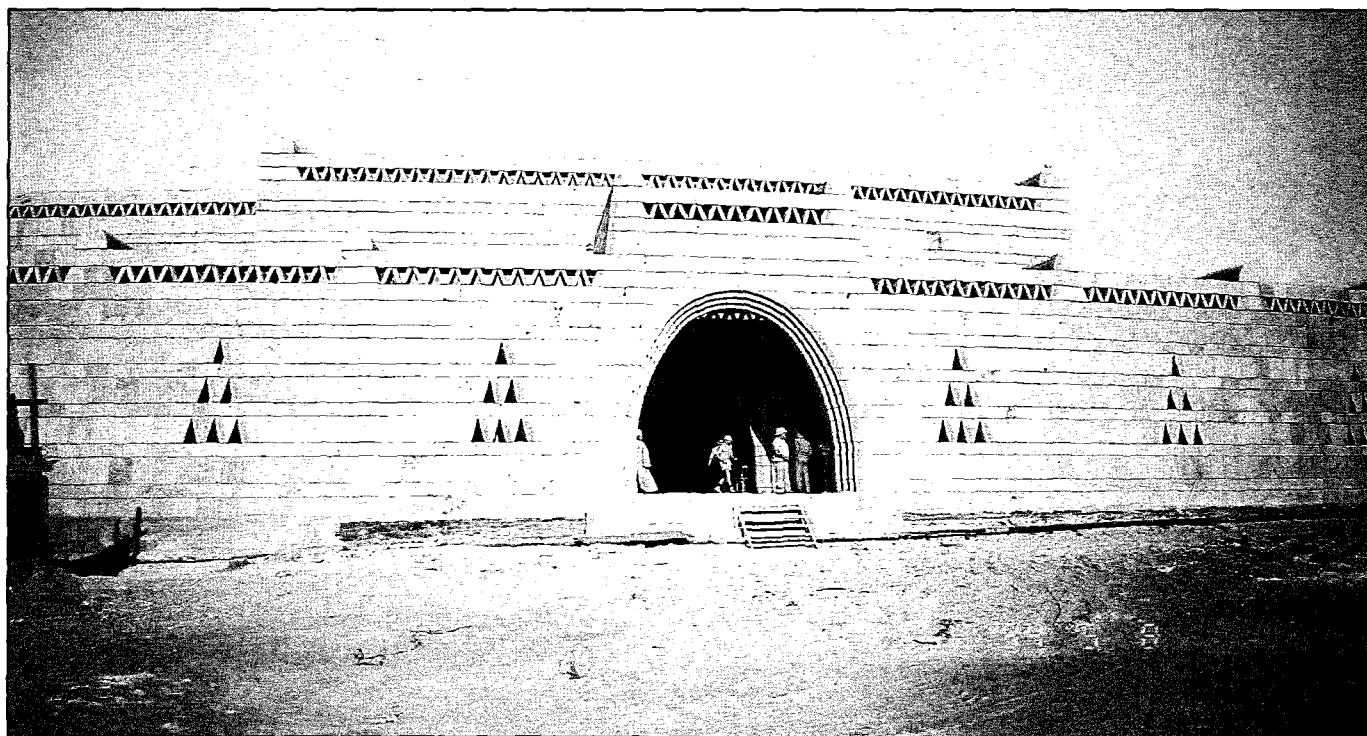


Photo by courtesy of Moumit Bouchenaki, UNESCO

го периода включительно, равно как и этнографические материалы. В музее можно будет увидеть также доисторические граффити и отдельные архитектурные фрагменты, изъятые из первоначального контекста и перенесенные сюда. В экспозиции будет сделан акцент на характерных особенностях Нубии — региона, игравшего важнейшую роль в связях между Средиземноморьем и Центральной Африкой. В ней получают отражение следующие темы: Нубия и ее история; доисторический период; ранненубийский период; эпоха пирамид; эпоха Среднего царства и средненубийский период; Нубийское царство и Гиксосский период (16 век до н.э.); эпоха Нового царства — Нубия под властью Египта; XXV («эфиопская») династия; захват мероитами Нижней Нубии; последние язычники; правители Балланы и Кустфула (V–VI века н.э.); Нубия христианского и исламского периодов (1500–1800). Сотрудники музея в настоящее время заняты подготовкой списка отобранных для показа экспонатов.

Для выполнения своих научных и просветительских функций музей будет иметь в своем распоряжении рес-

тавриционную мастерскую, оборудованную рентгеновской установкой; фотолабораторию; современную компьютерную технику; библиотеку книг по истории Нубии и нубийской археологической кампании; оборудование и материалы для разработки аудиовизуальной просветительской программы. Следуя рекомендациям Исполнительного комитета по созданию Нубийского музея в Асуане, который регулярно созывается ЮНЕСКО, ИКОМ организовал подготовку старшего персонала. Она началась в мае 1993 года, когда шесть кандидатов, рекомендованных на ведущие посты, были на полгода направлены за границу, в раз-

Вверху: *терраса музея, с которой открывается вид на окрестности.*
Внизу: *вид на мавзолей Фатимидов и современный Асуан.*

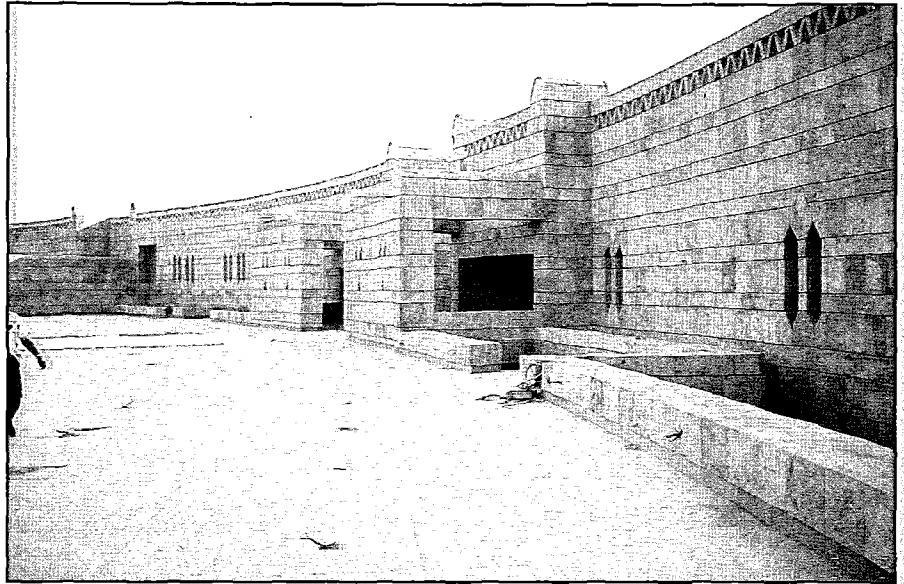
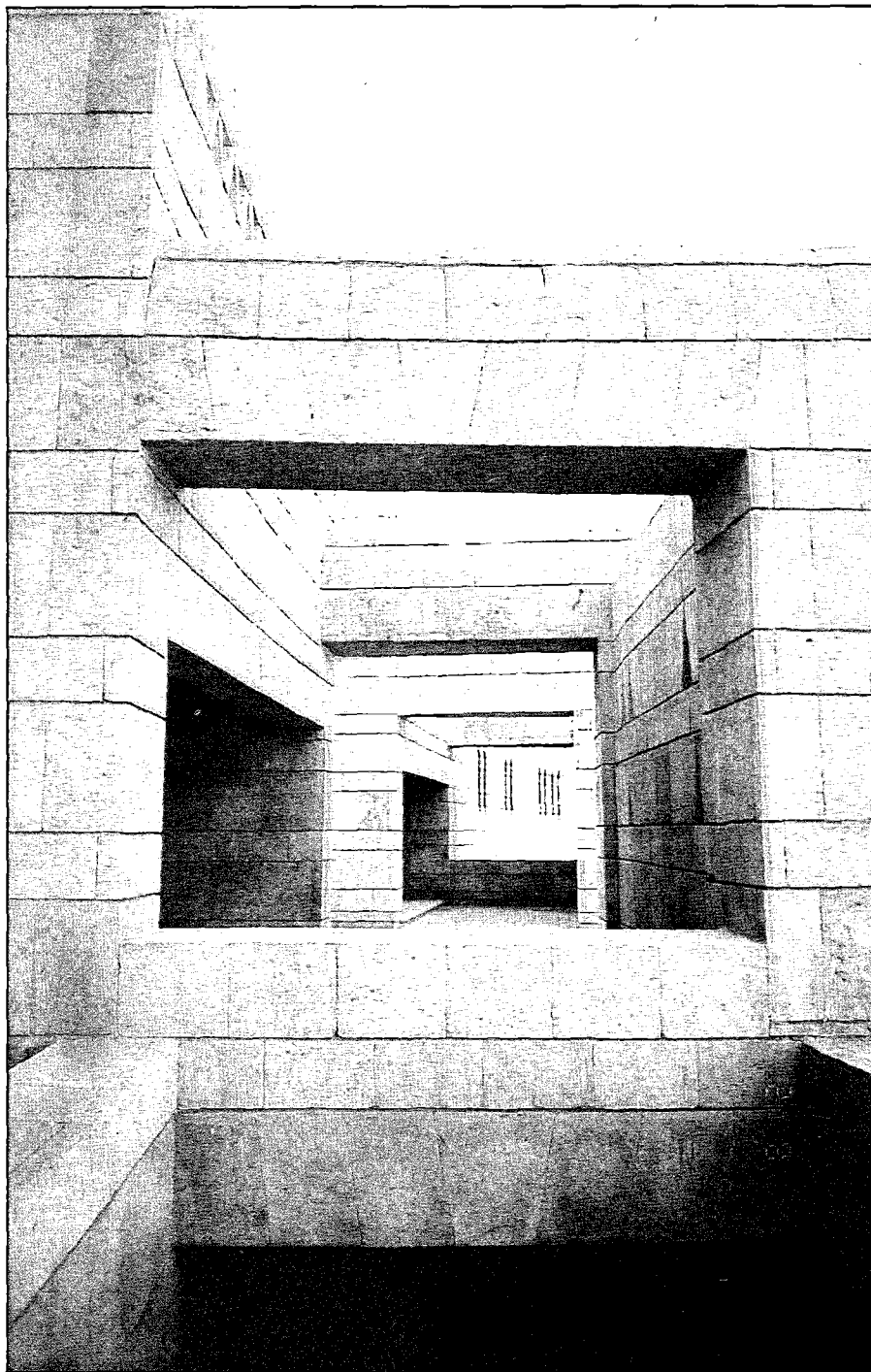


Photo by courtesy of Mounir Bouchenaki, UNESCO



Photo by courtesy of Mounir Bouchenaki, UNESCO

Photo by courtesy of Mounir Houchenaki, UNESCO



Архитектурный фрагмент террасы.

ные города мира. Впоследствии ИКОМ будет координировать их обучение на месте.

В музее перед посетителями представит общая картина региона — не только характерные для него культурные особенности и формы и богатое наследие (как движимое, так и недвижимое), но и глубокие изменения, произошедшие уже в наше вре-

мя в результате сооружения в Асуане Высотной плотины. Они познакомятся с регионом, где развернулась беспрецедентная международная археологическая кампания, осуществляемая при поддержке ЮНЕСКО. Недавно созданная Международная ассоциация друзей египетских музеев позволит международному сообществу и в будущем участвовать в работе нового музея. ■

Автоматизация египетских коллекций в Лувре¹

Кристиан Зиглер
(Christiane Ziegler)

Благодаря автоматизации египетских коллекций в Лувре созданы инструмент исследования и единственная в мире база знаний. Кристиан Зиглер занимает должности главного хранителя и руководителя Отдела египетских древностей Лувра, профессора египетской археологии в Школе Лувра. Она возглавляет также археологическую миссию в Саккаре (близ Каира) и является членом Международного комитета ЮНЕСКО по созданию музеев в Асуане и Каире.

Отдел египетских древностей Лувра, насчитывающий 55 тыс. произведений искусства, обладает одной из наиболее выдающихся археологических коллекций в мире, предоставляя посетителям возможность познакомиться с развитием истории и искусства на протяжении четырех тысячелетий. К сожалению, часто забывают, что у истоков этого собрания стоял Жан-Франсуа Шампольон — человек, расшифровавший в 1822 году иероглифы и положивший начало египтологии как науке. Пятнадцатого мая 1826 года в

соответствии с указом Карла X в королевском музее Лувра был основан раздел памятников египетского искусства, хранителем которого был назначен Шампольон. Вопреки широко распространенному мнению, в музее нет ничего относящегося к Египетской экспедиции Наполеона 1799 года. Основу его коллекции составило выдающееся собрание английского консула Генри Солта, приобретенное Францией по инициативе Шампольона. Когда в 1832 году первый в мире египтолог умер, Лувр



Анфилада залов в Музее Карла X. Во главе этого первого египетского музея стоял Жан-Франсуа Шампольон.

уже располагал египетским разделом, содержащим более 9 тыс. предметов, в котором удалось воплотить революционные для той эпохи музейно-графические идеи. За прошедшее с того момента время его залы постоянно обновлялись, а коллекции непрерывно пополнялись благодаря многочисленным дарам и приобретениям, а также за счет той доли археологических находок, которые Египет щедро выделял многочисленным экспедициям, ни на минуту не прекращавшим раскопок на берегах Нила. Если принять во внимание размеры коллекции и ее поразительное разнообразие, то можно представить себе, каким долгим и трудным делом является пользование обычной, ручной картотекой, терпеливо составлявшейся хранителями с помощью традиционных методов. Насчитывающая десятки тысяч карточек — по одной на каждый предмет, с указанием его инвентарного номера, с приложением его фотографии, описания и библиографии, воспроизведением имеющихся надписей, — картотека служила ценным дополнением к старым, менее систематизированным инвентарным книгам.

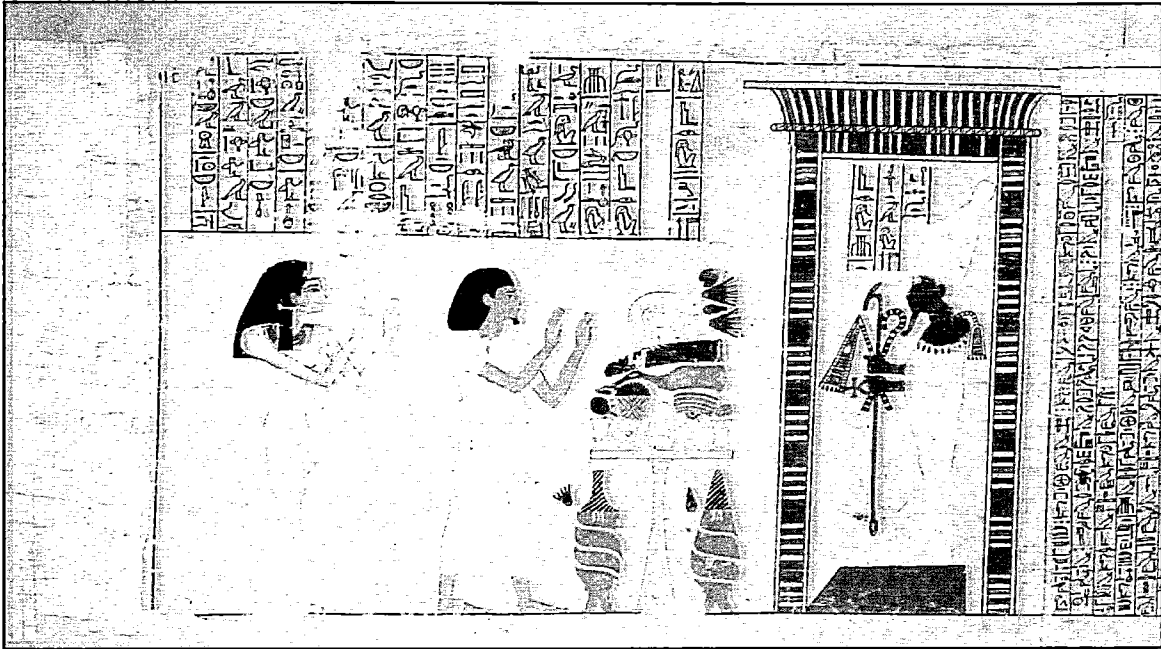
Автоматизированная база данных Отдела египетских древностей создавалась главным образом на основе этой ручной картотеки. Файл начал создаваться в 1975 году, получив кодовое название «Фараон». На сегодняшний день свыше 37 тыс. предметов, то есть более трех четвертей собрания, получило свой индекс в базе данных. Осуществление проекта началось во исполнение решения министерства культуры Франции о защите культурного наследия страны путем его каталогизации и изучения памятников искусства, археологии и этнографии. Таким образом, автоматизация египетского собрания Лувра проводится в рамках национальной кампании, чем и объясняется тот факт, что используемое оборудование и программное обеспечение подбирались представителями министерства культуры: отдел работает совместно с вычислительным центром министерства, оборудован-

ной универсальной ЭВМ Bull DPS 8, которая использует операционную систему UNIX. В служебных помещениях отдела установлены два терминала и принтера, связанных с главным компьютером с помощью сетевой телефонной системы Transpac. Отдел использует систему программного обеспечения для документальных исследований MISTRAL V5, разработанную компанией Bull.

Необходимость использования компьютеров была обусловлена количеством хранящихся предметов и проводимых исследований, а также значительным объемом касающихся их данных. Как и все крупные египетские собрания, соответствующий отдел Лувра, включающий 55 тыс. предметов, отличается необычайным разнообразием: экспонируемые здесь целые храмовые стены, молельни и колоссальные статуи соседствуют рядом со стелами, покрытыми надписями, вазами, амулетами, скарабеями, останками человека и животных, образцами пищи. Поэтому обработка данных сопряжена с определенными трудностями, которые, правда, не только не мешают, а порой и помогают в дальнейших исследованиях. Объем подлежащих обработке данных так велик, что необходимо производить отбор наиболее важных из них. Автоматизация предполагает также использование стандартной терминологии. Методы введения и последующей обработки данных можно разбить на три подсистемы: разработка описательных систем; создание документальных баз данных; документальные исследования.

Описательная система

Разработка описательной системы и используемых ею словарей способствовала появлению плодотворных идей. Данные, относящиеся к тому или иному предмету, систематизируются и группируются по полям; то есть по «аналитическим критериям, общим для каждого из предметов, относящихся к данной области»².



© Musée du Louvre, Paris

Хотя систему этого типа легче использовать применительно к отдельной категории предметов, например стелы или скарабеи, в данном случае объектом исследования стала вся коллекция, в результате чего был создан новый инструмент — аналитическая матрица (с. 26). Описание предмета в ней дается по 50 полям, определяемым с помощью сортировочного ключа из 4–5 знаков. Оно не ограничивается составлением перечня характеристик предметов, таких, как наименование, материалы, из которых они изготовлены, размеры, датировка или местонахождение. В описании приводятся также исследовательские критерии, используемые в археологии и истории искусства, однако в него не включены категории, относящиеся к управлению коллекцией. Таким образом, аналитическая матрица является результатом всестороннего изучения вопросов, представляющих приоритетными с точки зрения современной науки, и поиска ответов, которые могут дать хранящиеся в музее предметы.

На основе изучения каждого предмета с помощью этой описательной системы разрабатывается форма данных для последующего пополнения документальной базы данных. Выде-

ленные поля различны по своему характеру: заголовки, набранные прописными буквами, используют стандартизированный словарь, причем ключевые слова систематизированы в строгом соответствии с синтаксической системой; заголовки, набранные строчными буквами, допускают ввод свободного текста, который не подчиняется ограничениям систематизации; остальные поля являются чисто цифровыми. Перечни ключевых слов образуют словари, объединенные в тезаурус Отдела египетских древностей. Составление этих словарей сопровождалось большой работой по классификации, что способствовало дальнейшему изучению языка самой египтологии. За основу брались термины, используемые современной наукой. Необходимость расположения их в иерархическом порядке или придания им вполне конкретного значения привела к тому, что одни из них прошли отбор, получив предпочтение перед другими, которые были исключены; кроме того, были созданы специальные термины, разработаны не существовавшие ранее типологии и сломаны привычные системы классификации. Чрезмерная жесткость, свойственная системам такого рода, была уравновешена путем создания синонимических связей.

Иллюстрация из Книги мертвых, автор которой неизвестен: усопший и его жена воздают хвалу Осирису, стоящему под балдахином. Папирус датируется эпохой Новой империи.

Сегодня тезаурус отдела составляет 12 612 описаний, число которых непрерывно меняется в результате включения одних, новых, терминов и исключения других. Тезаурус создавался не просто и не в один день. Он возник как результат постоянного взаимодействия теории и практики. Некоторые словари создавались на основе элементарных фреймов, а затем совершенствовались и обогащались в ходе приобретения практического опыта, по мере компьютеризации данных о музейных предметах: так, например, обстояло дело с составлением типологии ваз, когда пришлось разрабатывать целый словарь для внутреннего пользования, основанный на четком определении значений терминов: вазы «земляной орех» додинастического периода, вазы «тюльпан» из Кермы и т.д. Такие перечни со временем пополняются. С другой стороны, некоторые словари, целиком заимствованные из справочников, оказались чересчур подробными, чтобы быть использованными для анализа коллекций, например словарь EPOQ, созданный на основе *The Cambridge Ancient History*³, и словарь DECV, разработанный с помощью материалов, приводимых в книге Портера и Мосса⁴. Несмотря на недостатки аналитической матрицы и тезауруса, представляющих собой плод коллективного труда всего отдела, они пока остаются единственным опытом в данной области. Эти новые инструменты, эффективность и ценность которых с каждым годом находят все большее подтверждение, всегда в распоряжении всего научного сообщества. Предназначенная для повседневного использования сотрудниками музея, но доступная египтологам всего мира с помощью службы документации Отдела египетских древностей Лувра, принимающей и удовлетворяющей их заявки, база данных «Фараон» широко использует возможности компьютеров для проведения документальных исследований. Из данных о 37 тыс. предметах, уже прошедших каталогизацию, всегда можно отобрать документы по тому или иному вопросу. Первичный запрос с помощью логической комбинации ключевых слов,

относящихся к одному или нескольким словарям, связанным с различными полями, может включать несколько самостоятельных вопросов, ответы на которые могут быть объединены. Так называемый «вторичный» поиск позволяет сузить результаты. Эта система дает неограниченные возможности и значительный выигрыш во времени.

Простой и ускоренный доступ

1993 год — год двухсотлетия Музея Лувра — послужил также поводом для обновления базы данных «Фараон»⁵. Недавно музей был оснащен собственной системой обработки данных, что подтолкнуло его отделы к разработке прикладных систем, подключенных к внутренней сети; в рамках осуществления проекта Большого Лувра значительные ассигнования были выделены на компьютеризацию. Поскольку научное содержание и ценность базы данных не вызывает сомнения, был рассмотрен вопрос о необходимости обеспечить доступ к содержащейся в ней информации как можно большему числу пользователей, причем в самые короткие сроки. После тщательного рассмотрения был принят наименее затратный вариант соединения текстовой базы с банком изображений: регулярная частичная загрузка данных из системы MISTRAL в местную сетевую базу системы Oracle, а также разработка вспомогательно-консультативного программного обеспечения и создание модуля изображений для программы Windows. Было выделено три этапа пользования системой: поиск данных, выдаваемых системой MISTRAL, загрузка данных в базу системы Oracle и, наконец, доступ к интересующим данным и редактирование их. Цель состояла в создании новой, более легкой в использовании базы, не требующей повторного запроса информации. Из 48 полей системы MISTRAL 14 были сохранены как наиболее подходящие для описания произведения: инвентарный номер; тип предмета, название, состояние, контекст, текст, имя собствен-

ное, материал, размеры, где был обнаружен, датировка, музей, история создания и приобретения и ссылка на систему MISTRAL. Поиск иерархической лексики по этим полям был кульминационным моментом всей операции, цель которой состояла в сохранении иерархических и синонимических связей между терминами внутри одного и того же словаря. Конечные пользователи хотели получить систему с улучшенными рабочими характеристиками по таким параметрам, как время доступа к информации, эргономика и дружелюбие к пользователю, способствующим также поиску путем соединения ключевых слов с логическими операциями «и», «или» и «кроме». Результаты могут быть распечатаны в полной (по 14 полям) или в сокращенной форме (инвентарный номер, тип предмета, материал, местонахождение, литература). Поле «местонахождение» было добавлено для внутреннего пользования; его можно ввести, модифицировать, запросить для получения справки и распечатать в местном режиме и реально во времени, что очень удобно для автоматизированного контроля за перемещением предметов, особенно сейчас, когда в рамках проекта Большого Лувра отдел вновь разворачивает широкий показ всех коллекций. Наконец, для работы было бы удобно ввести новые поля, содержащие информацию более конфиденциального характера, например о реставрационных работах и стоимости страховки, которая необходима для должного контроля за многочисленными произведениями, предоставляемыми во временное пользование другим учреждениям для проведения выставок.

С течением времени идея расширения базы MISTRAL за счет подключения средств представления изображений из мечты превратилась в насущную потребность. Для осуществления этой операции отдел обработки данных Лувра сделал выбор в пользу метода сканирования, и в настоящее время здесь полным ходом идет работа по сканированию рукописного файла отдела, до сих пор иллюстрированного лишь черно-бе-

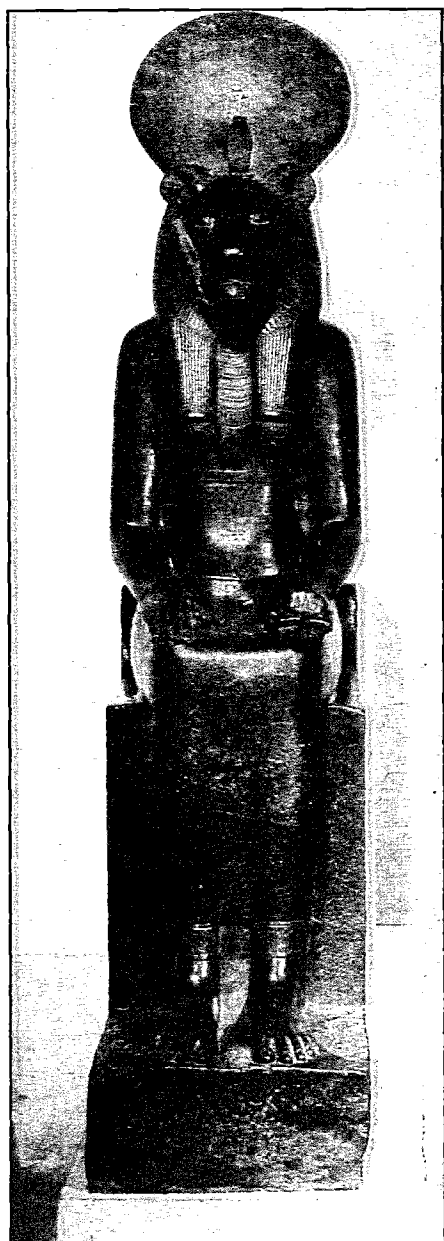
лыми фотографиями. Доступ к изображениям обеспечивается с помощью модуля программы *Windows*, а файловый указатель системы MISTRAL служит связующим звеном между текстовой базой и изображением. Основной массив данных о 37 тыс. предметах, хранящихся в отделе, теперь доступен хранителям египетского отдела, которые используют микроЭВМ серии 386 и 486, совместимые с персональными ЭВМ фирмы IBM и оснащенные программой *Windows 3.1*. Они подключены к общей сети Лувра (локальная сеть Ethernet 10, база Т, 10 Мбит/с). Простой скоростной доступ, управление в реальном времени процессом определения местонахождения предметов и воспроизведения их изображений на экране составляют основные преимущества тех радикальных изменений, которыми могут также легко воспользоваться научные сотрудники со стороны, обратившись с заявкой к руководителю отдела обработки данных или в отдел документации.

Обеспечить поступление потока научной информации и установить связь между различными базами данных — так можно определить задачи, открывающие путь в будущее. Отдел египетских древностей Лувра принимает самое активное участие в осуществлении двух проектов, которые представляют собой новаторское направление в данной области. Первый из них разработан по инициативе Управления музеев Франции и направлен на создание национальной базы, объединяющей данные о всех археологических коллекциях французских музеев, с тем чтобы обеспечить доступ к информации с помощью терминалов, соединенных с компьютерами министерства культуры. На основе аналогичного принципа уже действует база данных «Джоконда», содержащая сведения о произведениях живописи, скульптуры и о рисунках, которая находится в ведении того же министерства; идея заключается в том, чтобы вторая база составила часть системы MISTRAL. Соединенная с межсетевой системой взаимодействия INTERNET, которая пред-

ставляет собой форму международного связующего центра, объединяющего несколько тысяч сетей в области естественнонаучных или университетских дисциплин, новая база данных может быть использована для консультаций после получения права доступа к ней всеми участниками INTERNET, как это обстоит сейчас с базой «Джоконда».

Второй проект касается исключительно египтологии. Осуществляемый под руководством Международного комитета ИКОМ по египтологии (CIEG), он пользуется также активной поддержкой Группы компьютеризации и египтологии, секции Международной ассоциации египтологов, возглавляемой директором Французского института археологии в Каире Николая Грималем, и профессора Утрехтского университета Дирка ван дер Пласа. В рамках предоставляемой помощи, координатором которой является Дирк ван дер Плас, за последние шесть лет был составлен многоязычный тезаурус (на арабском, английском, немецком и французском языках), в работе над которым был использован опыт создания тезауруса Отдела египетских древностей в Лувре. Это позволит соединить существующие базы данных с теми, что разрабатываются по ряду крупных египетских коллекций (хранящихся в Лувре, музеях Каира, Лейдене, Москве, Санкт-Петербурге, Турине и т.д.), а также сделает их доступными для иностранных научных работников. Параллельно изучается возможность создания дружелюбной к пользователю системы, в которой программные средства поддерживаются самим пользователем, в качестве модификации системы CDS ISIS, разработанной и предоставленной бесплатно ЮНЕСКО много лет назад. Подобные проекты, не признающие границ, станут настоящим благом для конечных пользователей — как членов научного сообщества, так и не принадлежащих к нему.

Статуя богини Сохмет из Карнака.
Диорит. XVIII династия,
предположительно эпоха
царствования фараона
Аменхотеп III.



Примечания:

1. Хотелось бы выразить особую благодарность за оказанную мне бесценную помощь научному сотруднику Отдела египетских древностей Сильви Гишар, ответственной за компьютеризацию документов, и Бруно Зейтуну, руководителю проекта компьютеризации в Лувре.
2. Sylvie Guichard, 'Informatisation des collections égyptiennes du Musée du Louvre', *Informatique et égyptologie* (Paris), Vol. 1, pp. 51–62, 1990.
3. *The Cambridge Ancient History*, Vol. 1 (Part 2: Early History of the Middle East), Cambridge, Cambridge University Press, 1971.
4. B. Porter and R.L.B. Moss, *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs and Paintings*, Oxford, Warminster, 1939–88.
5. Sylvie Guichard, '1993: la base Pharaon fait peau neuve', *Informatique et égyptologie* (Utrecht/Paris), Vol. 4, pp.65–68, 1994.

Аналитическая матрица для статуи львиноголовой богини Сохмет

REF : AE006332
 INV : A 4-N 4
 DENO : СТАТУА
 DESC : СОХМЕТ (ЛЬВИНОГОЛОВАЯ БОГИНЯ; СИДИТ; ОЖЕРЕЛЬЕ УСЕХ; ТРЕХЧАСТНЫЙ ГОЛОВНОЙ УБОР; СОЛНЕЧНЫЙ ДИСК С УРЕЕМ; ПОДСТАВКА; СИМВОЛ ЖИЗНИ)
 PDES : СОГЛАСНО ТЕКСТУ
 ETAT : ОТСУТСТВУЕТ ЛЕВАЯ РУКА
 INSC : ИЕРОГЛИФЫ
 TEXT : ПОСВЯТИТЕЛЬНАЯ НАДПИСЬ – ИМЯ, ДАННОЕ ПРИ КОРОНАЦИИ – ИМЯ, ДАННОЕ ПРИ РОЖДЕНИИ
 DNOM : АМЕНХОТЕП III – СОХМЕТ
 DECV : КОМ-ЭЛЬ-ХЕЙТАН (?)
 EPOQ : ЦАРСТВОВАНИЕ АМЕНХОТЕПА III
 PDAT : СОГЛАСНО ТЕКСТУ
 MATR : ДИОРИТ
 TECH : КРУГЛАЯ СКУЛЬПТУРА
 DIMS : ВЫСОТА 189,5
 LOCA : ПАРИЖ
 EDIF : ПАРИЖ, ЛУВР, ОТДЕЛ ЕГИПЕТСКИХ ДРЕВНОСТЕЙ
 PROP : ПАРИЖ, ЛУВР, ОТДЕЛ ЕГИПЕТСКИХ ДРЕВНОСТЕЙ
 BIB : YOYOTTE (BULL. SOC. FR. D'EG., 1980, T. 87, 88, P. 47, CITATION) – VANDIER (MANUAL, 1958 T. III, P. 383 – CITATION) – GAUTHIER (ANN. SERV. ANTIQUITIES, 1919, T. XIX, P. 383, CITATION)

Процедура или фаза поиска 2

Corpus Antiquitatum Aegyptiacarum: определение стандартов документации

Арне Эггебрехт, Регине Шульц
(Arne Eggebrecht, Regine Schulz)

Создание Corpus Antiquitatum Aegyptiacarum преследует цель опубликовать научную информацию о египетских древностях в международном контексте на основе единых правил и методов. Душой и руководителем этого грандиозного проекта стал директор Рёмер- и Пелицеус-музея в Хильдесгейме (Германия) Арне Эггебрехт — основатель и бывший президент Международного комитета ИКОМ по египтологии (CIPEG), постоянным членом которого он остается по сей день. Его соавтор и коллега по научной работе Регине Шульц, также являющаяся членом этого комитета, работает в Пелицеус-музее и в Университете Людвиг Максимилиана в Мюнхене.

В конце 60-х годов началась дискуссия о введении единых стандартов на научную публикацию материалов о египетских древностях, хранящихся в музеях и частных собраниях. Одной из главных проблем, обсуждавшихся в ходе этой дискуссии, — наряду с вопросом о произвольном употреблении терминов — оказалась проблема совместимости различных стандартов на данный вид документации. Для ее решения в рамках Международного комитета ИКОМ по египтологии (CIPEG) и Международной ассоциации египтологии (IAE) была образована рабочая группа. В результате ее деятельности был разработан специальный стандарт, обеспечивающий оптимальную совместимость научных данных. Все вместе — и сами стандарты, и публикации, подготовленные на основе их использования, и рабочая группа — получило название *Corpus Antiquitatum Aegyptiacarum (CAA)*. Хотя стандартизация научных данных всегда была трудным делом, проект уже сегодня позволил получить хорошие результаты.

Стандарты основываются на следующих требованиях:

1. Материал в каталоге должен быть представлен в сжатой, ясной и исчерпывающей форме.
2. Каталог должен обеспечивать быстрое определение местонахождения нужных предметов без необходимости вести расширенный поиск.
3. Каталог должен быть полным или иметь все возможности стать таковым.
4. Очень важно сделать каталог доступным как для крупных, так и для небольших учреждений, поэтому цена на него не должна быть высокой.
5. Каталог не должен содержать подробных комментариев или детального рассмотрения вопроса, что намного увеличило бы его объем.

6. Иллюстрации предметов должны быть высокого качества.

С учетом этих требований рабочая группа ввела спецификации для выпуска публикаций на материале о египетских древностях в форме отдельных листов, которая в последние годы претерпела лишь незначительные изменения. Каталог *CAA* в лаконичной форме предоставит конкретные данные о каждом предмете, дополненные максимальным числом фотографий. Он будет выходить отдельными выпусками с произвольным числом несброшюрованных листов единого стандарта, касающегося его размеров, макета, а также качества бумаги. Листы в каталоге могут располагаться в соответствии с местонахождением предметов (музей и инвентарный номер). Указатели будут составлены так, чтобы облегчить доступ к содержимому выпусков. Информация по каждому разделу подается следующим образом:

A. Титульный лист

Он соответствует определенному стандарту, содержит международную и национальную десигнацию, название и адрес музея, номер выпуска, год публикации, имя издателя.

B. Текст

B1. Местоположение. Название населенного пункта и музея; в случае нехватки места допустимы сокращения.

B2. Инвентарный номер. Точная идентификация предмета обеспечивается путем указания номера или буквенно-числовой комбинации, а также его местонахождения. Любые другие номера приводятся в разделе «Подробное описание предмета» (B10).

B3. Пагинация. Она дается только на листах каталога (текст и вкладки иллюстрации), относящихся к отдельному предмету, и состоит из двух номеров, разделенных тире и указывающих порядковый номер и общее число страниц.

В4. Наименование предмета. Особенности предмета и его характерные черты: тип предмета; название, если таковое имеется; сохранившийся фрагмент; особые приметы; характеристика надписи, если таковая имеется, и т.п.

В5. Датировка. В данном разделе она должна быть максимально точной. Предполагаемые даты приводятся в квадратных скобках. Если датировка представляется проблематичной, за ней ставится заключенный в скобки вопросительный знак.

В6. Происхождение. Место, где был обнаружен предмет: населенный пункт или название местности, здание (если это необходимо); номер погребения или указывается, что «происхождение неизвестно». Характер обнаружения, то есть где был найден предмет — на поверхности или при раскопках (с указанием санкционировавшего их учреждения). Дата: год. Лицо, сделавшее находку, или руководитель раскопок: имя (указывается кем). Предполагаемые сведения заключаются в квадратные скобки. Более подробная информация приводится в разделе «Подробное описание предмета» (В10).

В7. Обстоятельства приобретения. Тип приобретения: покупка, дар, обмен, раздел или указывается, что «тип приобретения неизвестен». Дата: год. Продавец: фамилия (указывается, у кого приобретено), место. Посредник: имя (указывается, через кого приобретено), место. Представитель (музея или коллекционера): имя (указывается кем приобретено). Предыдущие владельцы (указываются адреса и период времени, когда предмет находился у них) и дополнительные сведения (более подробные данные в случае необходимости приводятся в разделе «Подробное описание предмета»).

В8. Материал. Спецификация (с использованием общепринятых, а в случае необходимости и специальных терминов). Если предмет изготовлен из нескольких материалов, то указывается лишь основной или дается

общее для них название. Цвет самого материала (точное определение на основе, если возможно, таблицы Манселла). Характерные особенности. Состояние. Происхождение (если таковое точно известно). Подробные сведения (разъяснение общего названия, результаты анализов и т.п.) даются в разделе «Подробное описание предмета».

В9. Размеры. Основные параметры (по максимуму): высота, длина или ширина, глубина, диаметр. Все размеры указываются в сантиметрах (см). Размеры деталей приводятся в разделе «Подробное описание предмета».

В10. Подробное описание предмета.

В10а. (Общее) описание.

В10б. Изображения и тексты.

В10с. Комментарии.

В10д. Технические детали.

В10е. История предмета.

В10ф. Фотографии, рисунки, оттиски, слепки, репродукции, документация.

В10г. Библиография.

В10h. Литература.

В10i. Составитель.

С. Сигнатура листа

В соответствии с техническими требованиями издателей и библиотечарей, а также составления указателей каждый лист должен иметь сигнатуру, обозначенную в нижней правой части раздела В10. Она включает музейную десигнацию или подробные сведения, аналогичные указанным на титульном листе, номер выпуска листов САА данного музея и порядковый номер листа.

Д. Иллюстрации

Тип (фотография, рисунок) и число

иллюстраций должны обеспечить всестороннюю визуальную публикацию соответствующего предмета, включая детали, с тем чтобы передаваемая информация удовлетворяла научным требованиям. Например, когда речь идет о круглой скульптуре, она должна быть сфотографирована в трех различных ракурсах. Мелкие предметы должны быть воспроизведены в масштабе, но не более чем 2:1; их можно разместить на одном листе. Они должны быть последовательно пронумерованы, чтобы упростить работу со ссылками. В случае необходимости можно указать также соответствующие номера негативов, номера заказов и т.д.

Е. Указатели

К каждому выпуску САА прилагается ряд указателей.

Ф. Серии

Большое число однородных предметов (например, образцы массовой продукции) может быть воспроизведено на одном листе САА следующим образом: один из предметов выступает в качестве прототипа, и данные, содержащиеся в разделе В2–10b, будут относиться к нему. Его инвентарный номер помечается звездочкой (*), которая указывает на наличие других подобных ему предметов.

Диапазон В10b–В10с следует расширить за счет включения нового раздела «Другие аналогичные предметы», содержащего сведения по каж-

дому конкретному предмету: инвентарный номер, размеры, внешние различия по сравнению с прототипом, происхождение, состояние, степень сохранности и т.д. Каждый предмет должен сопровождаться фотографией. Текст может быть написан на английском, французском или немецком языке.

На сегодняшний день в проекте участвуют 12 музеев Кубы, Европы и Соединенных Штатов.

Возникает также вопрос о том, должна ли публикация, особенно определенного объема, быть представлена только в напечатанном виде или же ее можно воспроизвести также с помощью электронных средств. В частности, для проекта САА следует использовать возможности, предоставляемые CD-ROM. С этой целью в конце 80-х годов была создана специальная рабочая группа, получившая название «Египтологическая документация посредством компьютеров» (EDOC). Ее участие в проекте САА будет иметь огромное значение для расширения возможностей музеев и научно-исследовательских учреждений в области обмена информацией. С другой стороны, данная система способна заинтересовать и широкую музейную публику, поскольку позволит посетителям получить непосредственный доступ к сведениям о коллекции. Начавшееся сотрудничество с Международным комитетом по документации (CIDOC) преследует цель облегчить процесс обмена информацией. ■

Новые методы изучения и консервации мумий

Сообщение Международного журнала "Museum"

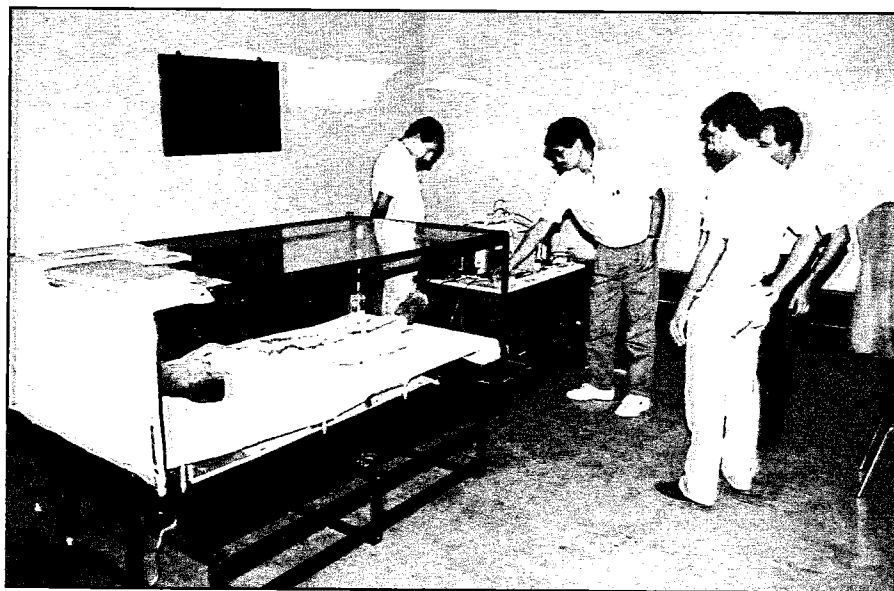
В марте 1994 года, благодаря разработанным в Институте консервации Поля Гетти новым и недорогим витринам для хранения и демонстрации памятников культуры, Египетский музей в Каире смог вернуть в свои экспозиции мумии египетских фараонов. Опытный образец витрины, предназначенный для сохранения хрупких органических материалов, имеет азотную среду и оборудован системой контроля за температурно-влажностным режимом и содержанием кислорода. Девять витрин были изготовлены по образцу Института Гетти Службой египетских древностей (ныне Высший совет древностей); позволив получить первый практический опыт использования этой новой технологии сохранения памятников культуры.

Мумии, великолепно сохранявшиеся на протяжении нескольких тысячелетий под землей, где они находились в стабильных условиях египетской пустыни, будучи извлеченными из благоприятной для них среды, стали подвергаться колебаниям освещенности, температуры и влажности, а также воздействию микроорганизмов и насекомых. В 1987 году в рамках проекта Института Гетти и Службы египетских древностей ученые использовали одну из неидентифициро-

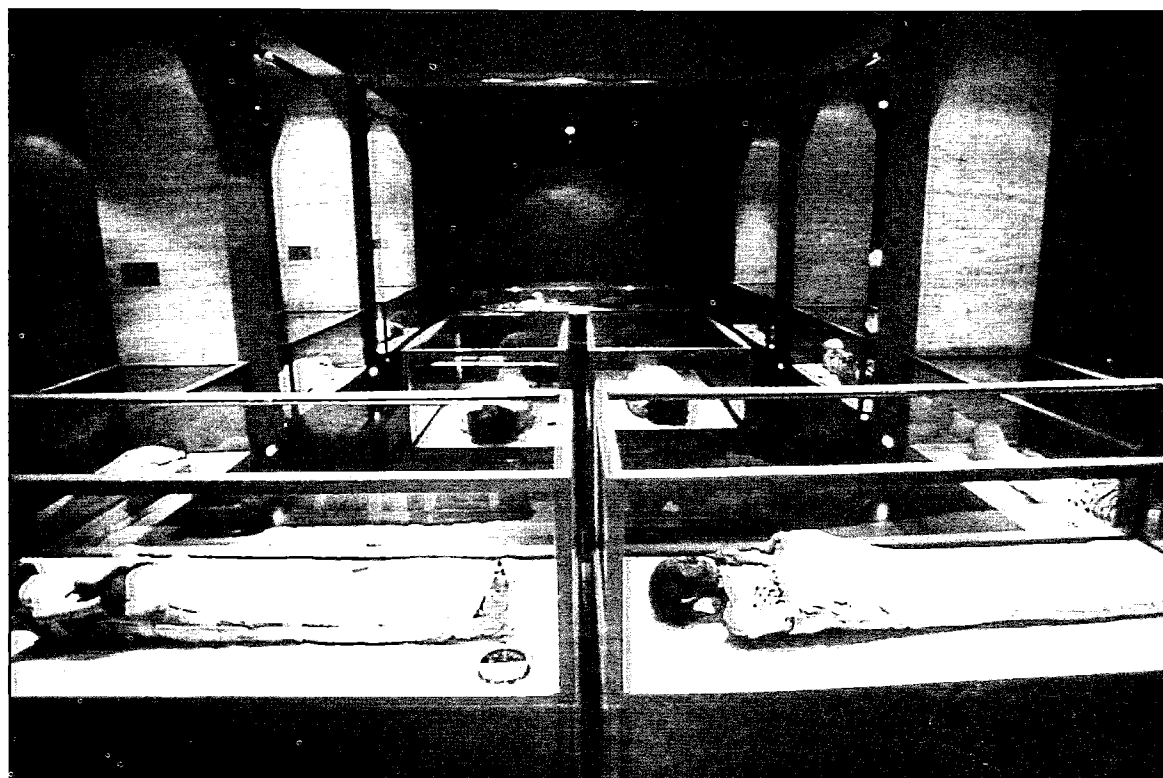
ванных мумий для разработки идеального микроклимата с целью долговременного хранения и демонстрации мумий фараонов. Экспериментируя с различными уровнями влажности и концентрации кислорода в азотной среде, они установили минимальные их уровни, способные остановить активность микроорганизмов, но не настолько низкие, чтобы увеличить хрупкость органических материалов или как-то иначе нанести им вред.

Разработанная таким образом модель витрины для хранения и демонстрации экспонатов, не требующая дополнительного оснащения какой-либо механической или электрической системой, имеет ряд нововведений: в ней используется азот — недорогой, легкодоступный газ; прокладки-гармошки способны компенсировать изменения наружного давления; кислородный сборник поглощает следовые количества этого газа. Впервые продемонстрированная в лаборатории Института Гетти в Калифорнии в 1988 году, витрина год спустя была официально преподнесена в дар Египетскому музею и Службе египетских древностей в Каире. Передача спецификаций конструкции и организация подготовки персонала музея позволили его со-

Специалист в области окружающей среды Института консервации Поля Гетти Шин Маекава (второй слева) ведет обучение сотрудников Службы египетских древностей в залах Египетского музея в Каире. Он показывает, как следует обращаться и проверять витрину, предназначенную для хранения и экспонирования.



© The Getty Conservation Institute



© Barry Iverson/The Getty Conservation Institute

трудникам в дальнейшем самостоятельно изготавливать витрины. В процессе осуществления проекта Институт Гетти продолжал оказывать консультативную техническую помощь и поставлять специальные компоненты для сборки девяти витрин.

Подобная технология создания микросреды представляет собой практический способ сохранения и других хрупких органических материалов, таких, как рукописи на пергаменте, текстиль и вышивки, произведения искусства, выполненные на бумаге, разнообразные этнографические предметы, сделанные из кожи, кости или дерева.

* * *

В августе 1994 года в Медицинском центре Джорджа Вашингтона (Вашингтон, округ Колумбия) был проведен уникальный научный эксперимент, в ходе которого две египетские и одна перуанская — детская — мумии из коллекции физической антропологии Национального музея естественной истории Смитсоновского института были исследованы с помощью трехмерного компьютерного-томографического сканирования, с использованием самого современного томографического оборудования и программного обеспечения.

Первая мумия, принадлежавшая неизвестному человеку, жившему в эпоху Птолемея (примерно 2200 лет тому назад), была найдена в Луксоре приблизительно в 1883 году; в 1884 году она была передана египетским правительством Посольству США в Турции. Мумия дошла до нас запеленутой и в собственном саркофаге. Изображения, полученные с помощью компьютерного томографа, помогли идентифицировать ее, установив, что

Вверху: Вид недавно созданного зала, где выставлены мумии фараонов. Египетский музей в Каире.

Внизу: Инженер-рентгенолог Лайза Хоппер готовит сканирующий компьютерный томограф.

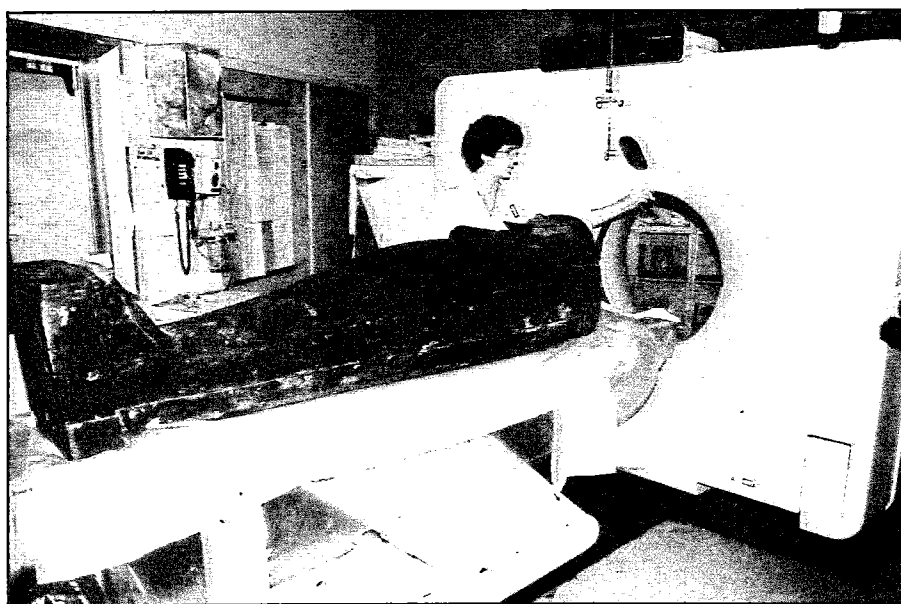


Photo by courtesy of Rostislav Vygovsky

Photo by courtesy of Rostislav Vygovsky



Трехмерные изображения позволяют получить много новой информации.

она принадлежала 40–45-летнему мужчине, внутренности которого были удалены, а мозг вынут через нос — иными словами, с ним была проделана обычная для того времени процедура мумифицирования людей, принадлежавших к высшему и среднему сословиям. Никаких явных причин смерти компьютерный томограф не показал. Голова второй египетской мумии, относящейся к XXV династии и насчитывающей примерно три тысячелетия, была подвергнута сканированию с целью сравнения. Исследования показали, что это был мужчина, занимавший более низкое социальное положение, у которого мозг не был вынут. Третья мумия, изучавшаяся с помощью сканирования, принадлежала малолетнему ребенку из Перу, умершему в период между 1300–1400 годами и мумифицированному в со-

ответствии с практикой того времени.

Компьютерная томография впервые была опробована на мумиях Смитсоновского института в 1992 году в Медицинском центре Джорджа Вашингтона; тогда было проведено обычное двухмерное сканирование с помощью компьютерного томографа. Последнее исследование, позволившее ученым получить новые трехмерные изображения сканируемых мумий, расширяет объем приобретенных ранее знаний. Начиная с середины 1995 года египетская мумия будет выставлена в Национальном музее естественной истории; здесь же будут представлены результаты исследований, полученные учеными Смитсоновского института с помощью новых неразрушающих методов контроля. ■

Памятники древнеегипетского искусства в музеях России, Украины, Кавказа, Прибалтики и Средней Азии

Светлана Ходжаши

Кроме обширных собраний египетских древностей, находящихся в Москве и Санкт-Петербурге, немало значительных, но, как правило, мало кому известных памятников такого рода хранится в других музеях, расположенных на территории бывшего Советского Союза. Впервые на страницах нашего журнала об истории этих коллекций рассказывает египтолог Светлана Ходжаши, возглавляющая сектор Востока в Государственном музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина в Москве. Она является автором 160 опубликованных работ по искусству и культуре Египта, Ближнего Востока и государства Урарту, существовавшего в 8 в. до н.э. на территории Армении, где под ее руководством в течение 20 лет работала археологическая экспедиция, которая вела раскопки в этой местности.

Летом 1982 года работавшая в Нимфее, близ Керчи (Крым), археологическая экспедиция Государственного Эрмитажа, возглавляемая Нонной Грач, обнаружила в одном из древних святилищ настенную роспись с изображением большого богато украшенного судна, на носу которого было начертано его название: «Исида». Что привело сюда это судно с берегов Нила: торговые дела или дипломатическая миссия? Возможно, оно доставило торговцев или посланников правителя Египта? Ответ на этот вопрос и поныне остается неизвестным. Единственное, в чем можно быть уверенным, так это в том, что «Исида» была не первым посланцем Египта в этих водах.

Предметы египетского происхождения — амулеты, скарабеи, ювелирные изделия — находили на обширной территории, протянувшейся от берегов Камы на севере до гор Тянь-Шаня на юге и от Балтийского моря на западе до Восточной Сибири. Особенно часто подобные находки встречались на территории бывших греческих колоний, располагавшихся на берегах Черного моря, Волги, Дона, Днепра, Днестра и Кубани, а также на Кавказе. В Пермской области была найдена фигурка верховного божества Египта Амона, а в Орске (Оренбургская область) обнаружен сосуд из алебаstra с надписью на четырех языках (аккадском, вавилонском, персидском и египетском): «Великий фараон Артаксеркс». Археолог Константин Смирнов пришел к выводу, что сосуд был сделан в Египте, а затем подарен персидскому царю. Однако, когда могущественная персидская империя пришла в упадок, ее враги все чаще стали нападать на нее; царский дворец был разграблен скифами, и в конце концов поднесенный царю сосуд вместе с другими ценными предметами оказался на юге Урала. В одном из курганов в Литве были обнаружены бронзовые статуэтки богов, а в Чечено-Ингушетии —

амулеты и скарабеи с изображениями кошек и собак. В Грузии, в погребениях на берегу Куры близ Тбилиси, нашли амулеты и скарабеи, украшенные изображениями змеи. В Азербайджане, близ Мингечаура, в погребальном кувшине была найдена бронзовая статуэтка богини Бастет, изображавшейся в виде женщины с кошачьей головой. Большое число бусин и амулетов египетского происхождения находили в Средней Азии: в Узбекистане, Таджикистане и Туркменистане, а близ Ашхабада была обнаружена бронзовая статуэтка Исиды. В столь удаленных от Египта странах эти предметы, вероятно, имели такое же назначение, что и в долине Нила. Но, как всегда, когда речь шла о чем-то чужом, этим предметам приписывалась чудодейственная сила. Не случайно, например, фигурки бога Беса — покровителя детей, женщин и домашнего очага, — который изображался в виде карлика с маской льва и длинным хвостом, часто находили в детских погребениях.

Самый древний памятник египетской культуры был обнаружен в Армении во время раскопок, проводившихся в Мецаморе под руководством Эммы Ханзадян. Это цилиндрическая печать из сердолика, на которой рядом с большим кувшином для вина были изображены фигурки сидящего на скамье мужчины и стоящей женщины. Изображение сопровождается надписью, сделанной египетскими иероглифами: «Великий царь Куригалзу». Так звали вавилонского царя, современника правившего в 15 в. до н.э. фараона Аменхотепа III, отца знаменитого Эхнатона.

Большая часть египетских памятников, найденных в разное время на территории бывшего Советского Союза, поступила в музеи, но это было далеко не единственный и не самый главный источник пополнения коллекций египетских древностей, хранящихся в советских музеях.

фотография предоставлена автором



Статуэтка богини любви Исиды. Бронза. 7 в. до н.э. Найдена в Туркмении, недалеко от Ашхабада, археологом профессором Юсуповым.

В 70-е годы XIV в. в Египте побывал русский путешественник Агафоний из Смоленска, в середине XV в. — монах Варсонофий, а вслед за ним, в конце того же столетия, — великий князь Михаил Григорьевич, один из образованнейших людей тогдашнего Московского княжества. Яркие описания долины Нила дошли до нас в рукописи XV в., известной как *Путешествия купца Василия Позднякова*. В XVII в. в Египте побывал путешественник Василий Суханов, а посетивший его в XVIII в. Василий Григорьев-Барский привез из Египта 150 своих зарисовок.

Первые коллекции египетских древностей в России были приобретены одним из русских великих князей в 1824 году; теперь они хранятся в Государственном Эрмитаже в Санкт-Петербурге. В начале XIX в. эстонский барон Отто Фридрих фон Рихтер, известный своими путешествия-

ми по странам Востока, привез в Эстонию большое число египетских древностей.

Когда в 1825 году создавался Археологический музей в Одессе, его первый директор, И. Бларамберг, подарил музею собственную египетскую коллекцию. Более 150 лет назад в Россию была привезена коллекция капитана И. Бутенева. В 1833 году на бриге «Парис» он причалил к берегам Египта, чтобы вывезти оттуда чрезвычайно интересные коллекции египетских древностей, полученные им от Анастаси, шведского консула в Александрии. Эта коллекция нашла пристанище в музее города Ревеля (ныне Таллин). В 1894 году по приказу хедива Египта России было передано в дар несколько предметов, найденных в 1891 году экспедицией Службы египетских древностей в Дейр-эль-Бахри, месте захоронения жрецов бога Амона, неподалеку от Фив, столицы Древнего Египта. Среди этих предметов — шесть саркофагов, которые были распределены между музеями университетских городов, в том числе Киева и Казани.

В 1888 году Львовский музей художественных ремесел обогатился коллекцией прекрасных образцов египетского искусства христианского периода — «коптских тканей», — восходящей к собранию известного коллекционера средневекового искусства Франца Бока из Австрии. Примерно тогда же блестящий археолог и историк Николай Поль подарил свою коллекцию, в том числе и статую Рамсея из серо-зеленого песчаника, музею в Екатеринославе.

На рубеже веков египетские древности коллекционировали многие известные деятели культуры: историки искусства, архитекторы, художники. Например, принадлежащая Историческому музею Армении коллекция полихромных деревянных масок была подарена ему выдающимся армянским художником Мартиросом Сарьяном.

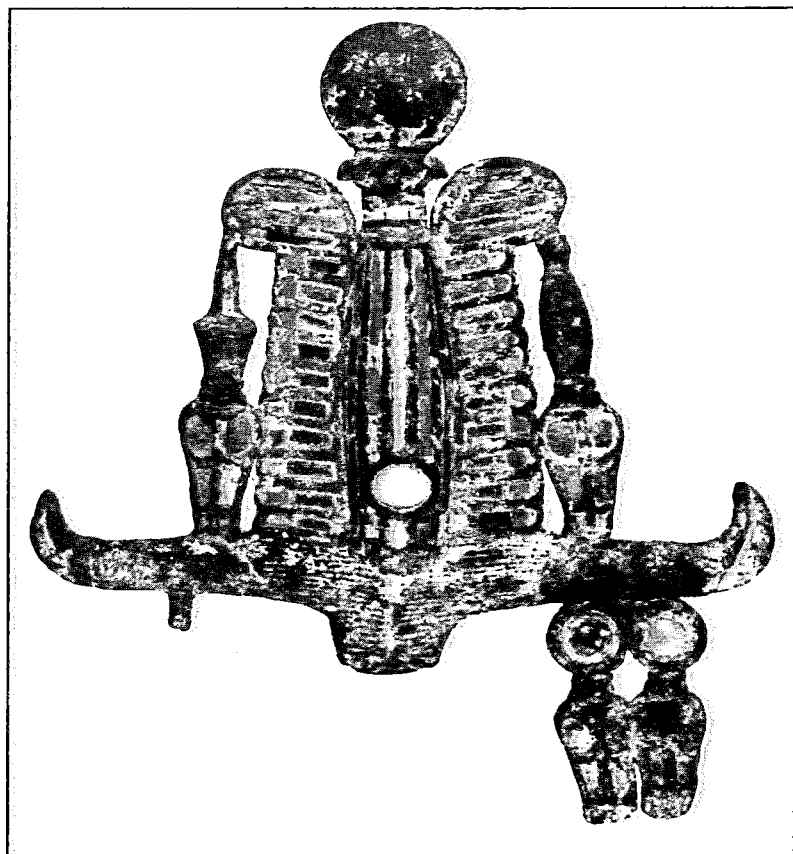
Свод древнеегипетских памятников из музеев СССР

Идея собрать воедино информацию обо всех древнеегипетских памятниках, находящихся в различных музеях и частных коллекциях России, была впервые высказана знаменитым русским историком и востоковедом Борисом Тураевым, который описал египетские коллекции Санкт-Петербурга, Одессы, Киева, Харькова, Риги, Ревеля, Митавы и Казани. Однако события первой мировой войны, революции, гражданской войны, а затем и второй мировой войны помешали осуществлению этих планов. По мере приближения военных действий из многих городов приходилось эвакуировать египетские коллекции. После революции частные собрания были национализированы и распределены между музеями. Во время второй мировой войны тяжелые потери понесли египетские коллекции, находившиеся на оккупированной фашистами территории: серьезно пострадала от пожара коллекция Полтавского музея, что же касается коллекций египетских древностей, хранившихся в музеях Харькова, Минска, Новгорода, то они бесследно исчезли.

Прежде чем взяться за составление описи, изучение или реставрацию египетских древностей на территории нашей страны, надо было установить их местонахождение. В конце 70-х годов по инициативе отдела Востока Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина в Москве было решено составить *Свод древнеегипетских памятников из музеев СССР*. Первым шагом была рассылка свыше тысячи вопросников в самые разные музеи — художественные, исторические, археологические, краеведческие, мемориальные — и организация научных командировок в десятки городов. Сотрудники многих музеев, где имелись памятники древнеегипетского искусства, проводили кропотливую работу по атрибуции некоторых из них, осуществляли трудоемкие поиски в архивах све-

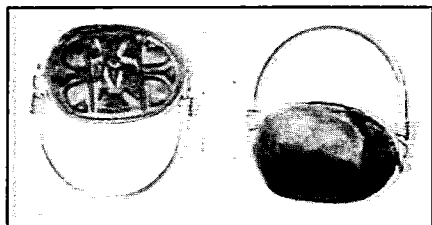
дений об их происхождении и прежних владельцах. Профессор Института востоковедения Российской академии наук Олег Берлев и автор настоящей статьи изучили и обработали собранный таким образом материал, создав на его основе *Свод древнеегипетских памятников из музеев СССР*. Он написан на английском языке и состоит из 19 разделов: додинастический период, саркофаги, стелы и рельефы, скульптура, статуэтки богов, ушебти, сосуды, каноны, папирусы, предметы быта и туалета, инкрустация, украшения, амулеты, скарабеи, греко-римские и коптские светильники, коптские ткани. Отдельно были выделены памятники, найденные на территории СССР. Всего в *Свод* вошло 4 тыс. предметов. Все имеющиеся на них древнеегипетские надписи переведены на английский язык и снабжены комментариями. К нему прилагается также указатель

Корона верховного египетского бога Амона. Бронза, цветная эмаль. 7 в. до н.э. Смоленский архитектурный музей-заповедник; из коллекции художницы-меценатки Марии Тенишевой.



Фотография предоставлена автором

Фотография предоставлена автором



Скарабей со священной рыбой тилапией — символом плодородия. Камень, покрытый глазурью. 15 в. до н.э. Литва, Каунас, Каунасский художественный музей им. Чюрлёниса.

египетских имен, названий и топонимов. К сожалению, *Свод* до сих пор не опубликован, хотя появление такого труда, включившего в себя 4 тыс. ранее практически никому неизвестных памятников, несомненно, имело бы для египтологов большое значение.

Выставка в Москве

Одним из значительных результатов этого кропотливого коллективного труда стала выставка *Памятники древнеегипетского искусства в музеях СССР*, организованная в Государственном музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина благодаря активному участию директора музея И.А. Антоновой и профессора Ханса Шнейдера (Голландия), возглавляющего Международный комитет ИКОМ по египтологии. Начальник отдела художественных музеев и выставок Министерства культуры СССР Генрих Попов оказал неоценимую помощь в организации и финансировании выставки.

Выставка демонстрировалась в Белом зале ГМИИ им. А.С. Пушкина с 12 июля по 18 августа 1991 года. В ней приняли участие около 50 музеев из десяти союзных республик, приславших самолетами, поездами, автомобилями 565 своих памятников. Интересное оформление выставки Адой Карбатовой отличалось современным подходом и в то же время подчеркивало особенности египетского искусства. Художница и организаторы выставки, строго соблюдая хронологию и необходимую классификацию материала, постарались использовать особенности пространства и освещения таким образом, чтобы создать наиболее соответствующее характеру памятников окружение, выявлявшее особенности каждого экспоната. Экспозицию дополняли слайды и фотографии, знакомившие посетителей с музеями, в которых хранились эти экспонаты, или с видами раскопов, где они были найдены.

Выставку открывали неолитические кремневые орудия, скребки, накопечники стрел, копья, шиферные палетки в форме рыб или птиц, предназначенные для растирания красок, а также фигурные сосуды додинастического периода с орнаментом в виде зигзагов и треугольников и изображениями многовесельных ритуальных ладей и фламинго на берегу Нила. На некоторых сосудах встречается изображение богини-матери, символа плодородия и материнства. Сосуды происходят из погребений — они должны были обеспечить успешному его пребывание в загробном царстве.

Работа над *Сводом* и выставкой дала возможность для атрибуции ряда памятников, а также для совместного показа предметов, происходивших из одного погребения. Например, внутренний саркофаг в форме человеческого тела, предназначавшийся для египтянки по имени Ни-си-та-Уджанх, находился в Республиканском музее Татарстана, а внешний саркофаг — в Одесском археологическом музее. Оказалось также, что гипсовая модель канопы, предназначавшейся для военачальника Па-ди-Хоремхеба, описанная профессором Ростиславом Холтхоэром, была копией канопы, хранившейся в Историческом музее Эстонии в Таллине. Еще две канопы, из Художественного музея в Будапеште, предназначавшиеся для того же военачальника, были исследованы профессором Вильмусом Везеcki. Четвертая хранится в Государственном музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина.

Большое место в экспозиции отводилось рельефам и стелам, отличающимся чрезвычайным разнообразием по композиции и стилю — от строгих графических контуров стел начала 3-го тысячелетия до н.э. до чрезвычайно изящных, более декоративных по решению стел середины и второй половины 2-го тысячелетия до н.э.

На выставке было представлено несколько широко известных памятников круглой скульптуры. Суровой монументальностью выделялся портрет пожилого мужчины из черного с красноватыми вкраплениями гранита, принадлежащий Государственному музею западного и восточного искусства в Киеве. К началу 2-го тысячелетия до н.э. относится высеченная из серого гранита голова Сенусерта III. Некогда она находилась в собрании главного дирижера Большого театра Николая Голованова, и ныне ее можно увидеть в его музее-квартире в Москве. Воронежский областной музей прислал на выставку статуэтку коленапреклоненной женщины и бога Амона в виде овна. Важное место в экспозиции занимали статуэтки богов и ушебти — маленькие фигурки богов в форме мумий, назначение которых состояло в том, чтобы замещать умершего на работах в загробных полях Осириса. Всего в процессе составления *Свода* было изучено около 265 ушебти с надписями. Некоторые из обозначенных на них имен публиковались впервые. На выставке было также показано множество образцов ювелирного искусства, печатей, скарабеев.

Специальный раздел выставки составили предметы древнеегипетского искусства, найденные на территории СССР: статуэтки, ушебти, печати, скарабеи и ювелирные изделия. Карта с обозначенными на ней местами находок позволила посетителям наглядно представить, каким образом памятники древнеегипетского искусства попали из Египта в нашу страну. На выставке побывало свыше 100 тыс. человек — москвичей, жителей других городов Советского Союза, а также иностранных туристов. Был издан каталог выставки на двух языках: русском и английском.

Состоялась также приуроченная к выставке конференция, посвященная истории коллекций древнеегипетского искусства. На ней присутствовало около ста специалистов из различных музеев, участвовавших в подготовке выставки, а также 50 ученых-египтологов из других стран.

Главными темами, обсуждавшимися на конференции, были новые тенденции египтологии, перспективы совместной работы и обмена, а также роль компьютеризации. Представитель Музея древностей в Ливерпуле Питер Бенковски сделал доклад о компьютеризации египетского собрания этого музея. Египтолог из Швейцарии Жан-Люк Шаппаз познакомил со своим смелым и широкомасштабным проектом каталогизации тысяч ушебти, хранящихся в музеях мира. Участники конференции приняли ряд обращений в связи с сохранением, изучением и популяризацией египетских коллекций.

Московская конференция по египтологии была последней конференцией, проводившейся в СССР. В декабре 1991 года СССР распался и на его территории появилось 15 самостоятельных государств. Существовавшие на протяжении долгого времени профессиональные связи оборвались, и, вероятно, потребуются значительное время, прежде чем мы сможем снова работать вместе. ■

Примечание

1. В *Свод* вошли все памятники древнеегипетского искусства из советских музеев, за исключением собраний ГМИИ им. А.С. Пушкина (Москва) и Государственного Эрмитажа (Санкт-Петербург). Эти собрания столь обширны, что для каждого из них требуется самостоятельный каталог.

Экспонирование египетских древностей: концепции и подходы

Ричард А. Фаззини
(Richard A. Fazzini)

Огромное разнообразие египетских древностей, хранящихся во многих музеях, создает особые проблемы, касающиеся их размещения и показа, которые рассматривает Ричард А. Фаззини. Он возглавляет Отдел египетского, классического и древнего ближневосточного искусства в Бруклинском музее (Нью-Йорк). При его непосредственном участии в музее недавно была создана новая, новаторская экспозиция. Он руководит также археологической экспедицией музея, работающей на территории храма богини Мут в Южном Карнаке.

Древняя египетская цивилизация была консервативной, но она никогда не была такой статичной, как часто полагали. Столь же необоснованным было и представление публики о музейных экспозициях древних египетских предметов. И все-таки они редко претерпевали те значительные и многочисленные изменения, которые произошли за последние два десятилетия. В предлагаемой вашему вниманию небольшой по объему статье можно лишь упомянуть (и проиллюстрировать) некоторые экспозиции, особенно если принять во внимание обоснованность причин, обязывающих меня как автора статьи не ограничиваться в своем рассказе только экспозициями древнеегипетских предметов.

Поскольку между Египтом и Нубией в древности существовали многочисленные и разнообразные политические и культурные связи, неудивительно, что египтологи, а также университеты и музеи, имеющие отношение к египтологии, играли важную роль в проведении археологических раскопок, изучении и публикации документов о культурах и цивилизациях Нубии. Неудивительно также, что предметы из Нубии, особенно те, что тесно связаны с египетскими материалами, порой составляли важную часть экспозиций музеев, имеющих египетские коллекции. Наиболее показательны в этом отношении экспозиции египетских храмов Нубии, развернутые в Лейдене, Мадриде, Нью-Йорке и Турине и основанные на материалах, полученных в результате археологической кампании по спасению памятников Нубии, проводившейся в 60-е годы. В самое последнее время, однако, важной примечательной особенностью некоторых музеев стали посвященные Нубии экспозиции, содержание которых выходит далеко за пределы ее отношений с Египтом. Так, с 1991 года в Музее Ашмола при Оксфордском университете открыта обновленная экспозиция нубийских древностей; новые нубийские залы были созданы в Британском музее, Королевском музее Онтарио (Торонто) и Бостонском музее изящных искусств. Хотя

все эти экспозиции рассказывают о взаимоотношениях между нубийской и египетской культурами, каждая из них посвящена и собственно нубийским культурам. Кроме того, все они построены по хронологическому принципу — начиная с доисторических времен и кончая периодом между 350 годом до н.э. и настоящим временем. Однако в каждой из экспозиций есть и тематические разделы, такие, например, как в Королевском музее Онтарио, где посетители знакомятся с особенностями быта той эпохи с помощью предметов, найденных в городе Гебель-Адда, или большая витрина в Бостонском музее изящных искусств, содержащая предметы из царской гробницы периода напата. В этих и других разделах данных экспозиций применяется также принцип размещения по типам предметов.

Нубийские экспозиции отличаются почти от всех египетских тем, что они не завершаются хронологически появлением христианства или ислама. С другой стороны, они используют простые методы организации, применимые и к египетским экспозициям: хронологический, типологический, на основе материалов, из которых сделаны предметы, и тематический.

Главным образом в музеях, обладающих собраниями, которые охватывают продолжительный отрезок времени доисторического периода и древней истории Египта, еще отдают предпочтение всеобъемлющим, построенным по хронологическому принципу экспозициям. Они позволяют посетителям легче разобраться как в изменениях, наблюдавшихся в египетской цивилизации, так и в ее преемственности. Зал скульптуры Британского музея, обновленный и переоборудованный в начале 80-х годов, представляет египетскую историю путем хронологического показа одной из основных форм искусства Древнего Египта (то есть экспозиция одновременно является и типологической). Он служит удачным вступлением к залам, организованным в основном по тематическому принципу, к которым, собственно и ведет. В том, что касается современных экс-

позиций, то крупнейшие залы египетского искусства, организованные по хронологическому принципу, имеет Метрополитен-музей в Нью-Йорке. Однако эта основанная на хронологии экспозиция включает и выставочный зал для создания специальных тематических показов. Более того, внутри общей хронологической экспозиции есть разделы, посвященные отдельным находкам, местам, личностям и т.д. Необычной чертой экспозиций Метрополитен-музея, особенно если учесть их значительные размеры, является то, что в них представлены практически все предметы данной коллекции. В боковых залах, расположенных вдоль основного хронологического маршрута осмотра, выставлены экспонаты и учебные материалы, сгруппированные по тому же хронологическому принципу.

Залы египетского искусства в Королевском музее Онтарио в Торонто служат еще одним примером экспозиции, основанной на двояком подходе. Открытые в 1992 году, они преследовали цель знакомить посетителей как с древней историей Египта, так и с повседневной жизнью (определяемой довольно широко) его народа. Она была достигнута путем создания «исторического стержня», дополненного размещенными по периметру залов, вдоль стен экспонатами, посвященными повседневной жизни. При таком сочетании хронологического и тематического подходов новые экспозиционные залы Королевского музея Онтарио служат отражением нарастающей тенденции не делать выставки древнеегипетского искусства только хронологическими, тематическими или простыми. Новая экспозиция Египетского музея в Турине, например, будет сочетать разные подходы: тематический (Нубия, повседневная жизнь), топологический (материалы из археологических участков, где вел раскопки Скьяпарелли, вновь будут собраны вместе) и хронологический.

Другим примером данной тенденции служат залы, открытые в Бруклинском музее в 1993 году после проведения первого этапа работ по реконструкции. Один из разделов новых

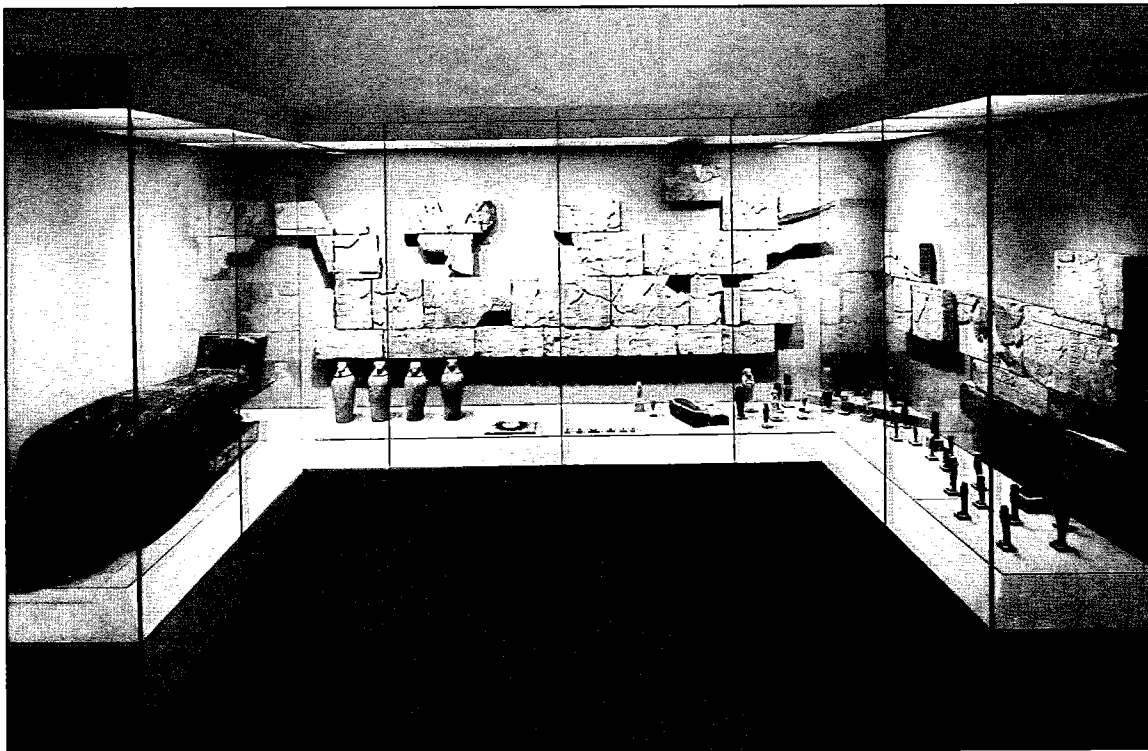
залов посвящен искусству от амарнского периода и до римского времени. Часть залов займет построенная по хронологическому принципу полная экспозиция египетского искусства начиная с додинастического периода.

Внутри разделов хронологической экспозиции предметы группируются и будут группироваться по типам, материалам, происхождению и темам. Однако увеличение экспозиционного пространства в результате полного обновления одного крыла

Новая экспозиция в Бруклинском музее, построенная по хронологическому принципу и спроектированная Джеффри Стрином.



© Patricia Layman Bazelon, the Brooklyn Museum



Один из залов новой экспозиции Бруклинского музея.

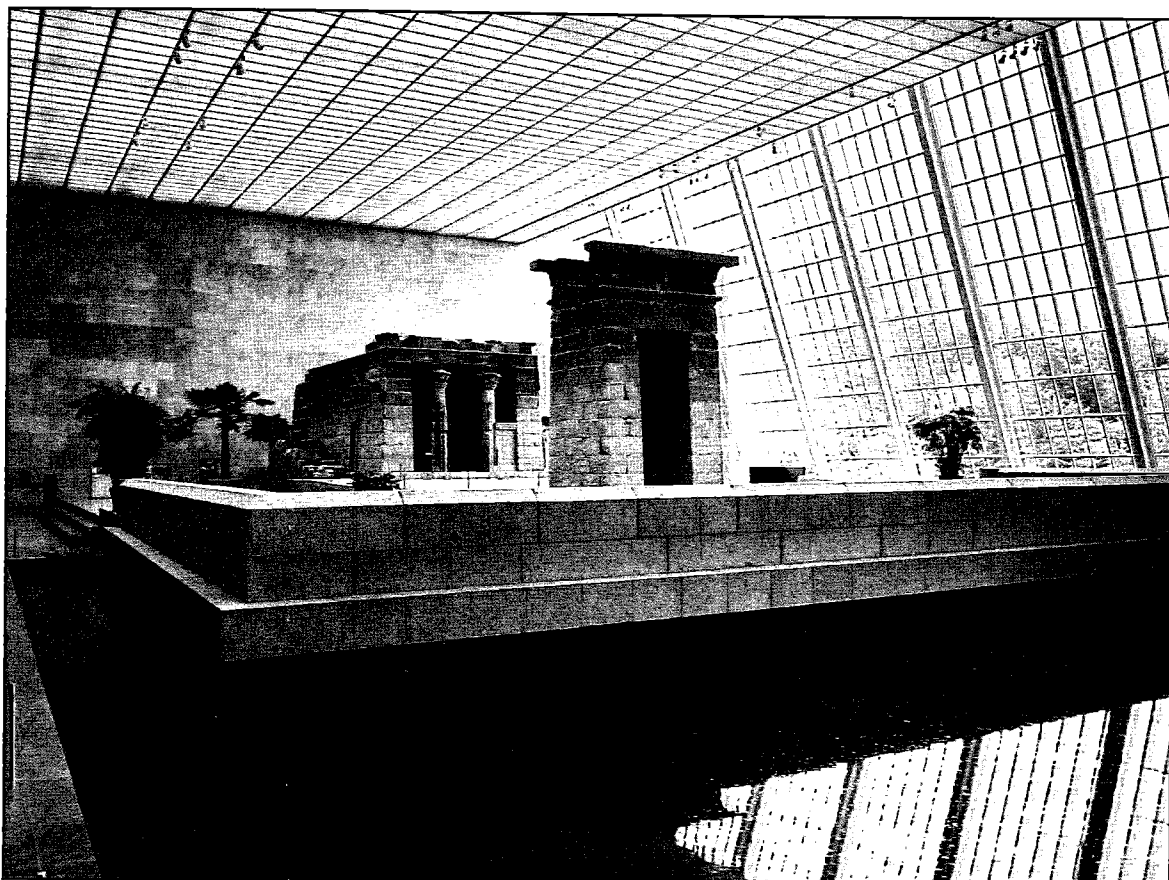
здания позволило Бруклинскому музею создать анфиладу из трех залов, отведенную под тематическую экспозицию, посвященную древнеегипетскому искусству как отражению древнеегипетской религии и верований, касающихся сотворения мира и строения Вселенной и места в ней Египта; роли фараона; различных аспектов, связанных с символикой храмов и гробниц, а также взаимосвязи между миром мертвых и миром живых. Задача развернутой в этих залах экспозиции «Храмы, гробницы и египетский мир» состоит в том, чтобы объяснить посетителям, почему египетское искусство считалось самым древним, в каком контексте оно создавалось, что составляло его содержание и почему произведения древнеегипетского искусства выглядят так, как они выглядят. Новая тематическая экспозиция Бруклинского музея специально построена таким образом, чтобы соответствовать характеру музея искусств. Тем не менее, поскольку коллекции включают предметы, которые, по существу, нельзя причислить к произведениям искусства, в планах будущих экспозиций предусмотрено пространство для организации временных выставок по темам, обычно не представленным в постоянной экспозиции музея.

Представление египетской культуры

Конечно, художественные музеи не единственные учреждения культуры, которые владеют египетскими коллекциями, поэтому подходы к экспонированию египетских древностей

различны. Музей естественной истории Института Карнеги в Питтсбурге (Пенсильвания), например, открыл постоянную экспозицию, включающую около 600 предметов, в которой не нашли отражения ни эстетический, ни хронологический подход. Экспозиция основывается на антропологическом подходе, а экспонаты (и достоинства коллекции) используются для представления древнеегипетской культуры с точки зрения различных тем: культурная эволюция и история, взгляды на мир, морские традиции, социальная организация, повседневная жизнь и погребальные обряды.

Во вновь объединенном Берлине также происходят изменения. Начиная с 1994 года в Египетском музее в Шарлоттенбурге экспонируются лучшие образцы египетского искусства, хранящиеся в Берлине, с додинастического периода до римского времени, в то время как Музей им. Боде организовал тематические выставки, посвященные египетской и нубийской цивилизациям. По словам директора Египетского музея и Собрания папирусов в Берлине д-ра Дитриха Вильдунг-Шоске, в предстоящем десятилетии в Берлине ожидается проведение самых разнообразных тематических экспозиций египетских древностей. Существующими планами предусматривается, что все хранящиеся в берлинских собраниях египетские древности вновь будут собраны под крышей реконструированной и рас-



© The Metropolitan Museum of Art, New York

Метрополитен-музей, Нью-Йорк; новое крыло, спроектированное для экспонирования храма Дендера, подаренного Соединенным Штатам Египтом в 1965 году.

ширенной Новой национальной галереи, как это было когда-то. Новые экспозиции будут организованы по таким темам, как «Упорядоченный космос» (включая подтемы «Египетские храмы» и «Бог—царь—мир»); «Гробница и загробная жизнь»; «Жизнь в Древнем Египте» (с шестнадцатью подтемами); «Эль-Амарна»; «Египет и античный мир» (которая поможет связать египетскую коллекцию с другими родственными собраниями, находящимися на Острове музеев), а также «Берлин и Древний Египет», которая дает представление о роли Берлина в развитии египтологии в прошлом и настоящем и об изменениях в ее методологии. Конечно, методология обычно не является предметом музейной экспозиции, да и раздел «Древнеегипетское искусство» будет в чем-то традиционным. Он будет построен не на основе хронологического принципа, а по темам, таким, как стилистическая эволюция, формальная типология скульптуры, основные иконографические особенности и методы работы мастеров. Фактически только раздел, посвященный Нубии и Судану, будет представлен в историческом плане.

Как уже отмечалось, не все созданные в последнее время и готовящиеся сегодня экспозиции, посвященные

Египту, практически полностью или отчасти отказались от хронологии как важного организационного принципа. По словам Кристиан Зиглер, главного хранителя Отдела египетских древностей Лувра, новая экспозиция, работа над которой только началась, будет, в сущности, состоять из двух частей: одна расскажет о различных аспектах египетской культуры, а другая явится хронологическим представлением шедевров египетского искусства. Так же как и в Метрополитен-музее, новая экспозиция Лувра предусматривает оборудование небольших залов учебными материалами и экспонатами, изъятыми из хранилищ, хотя не все предметы из музейного собрания войдут в постоянную экспозицию.

Пространство, освещение и возможность осмотра экспонатов

Разумеется, организация материала в экспозиции зависит от размера и характера имеющегося пространства. Проблема, с которой часто сталкиваются солидные старинные учреждения, заключается в том, что помещения, отведенные под экспозиционные залы, представляют собой историческую и художественную ценность и не могут быть радикально изменены. Например, в Грегорианском египетском музее в Ватикане; откры-

том в 1839 году, была создана атмосфера, передающая дух этой древней страны путем окрашивания в голубой цвет потолков, усеянных звездами, отделки верхней части стен опоясывающим карнизом с выкружкой (архитектурный облом), возведения египетских колонн, поддерживающих дверные проемы, и даже создания оптической иллюзии с помощью живописных изображений нильских пейзажей. Когда в 1989 году залы отреставрировали, эти элементы не тронули, оставив их без изменений, что было оправданно, поскольку многие из наиболее известных памятников данной коллекции представлены величественной египетской скульптурой римского времени. Однако в таких исторических помещениях порой невозможно разместить систему кондиционирования воздуха или соответствующую систему освещения, поэтому некоторые виды материалов вследствие их хрупкости нельзя выставлять в них.

Освещение представляет собой один из важнейших факторов, который необходимо учитывать при проектировании экспозиции египетских предметов, очень различных по своим размерам, материалам и реакции на свет. Именно освещение порой определяет, какие экспонаты могут выставляться вместе и как их следует размещать в зале. Необходимость контроля как за уровнем освещенности, так и за направленностью света обусловила использование в большинстве недавно созданных экспозиций преимущественно искусственного освещения. Применение разветвленных смонтированных на потолке систем освещения позволяет направлять несколько источников света на один предмет, что помогает подчеркнуть едва различимые детали египетской скульптуры или рельефа. Витрины в подобных экспозициях зачастую имеют специальные гнезда для монтирования осветительных приборов со сложной арматурой, освещающих находящиеся в витрине экспонаты под различными углами. В Египетском музее в Турине¹ недавно была опробована система освещения на основе использования волоконной оптики. Она превосходно показала себя в отношении небольших по размеру экс-

понатов, позволив добиться равномерного их освещения и максимально выигрывать преподнесения, чего нельзя сказать о крупных экспонатах.

Аналогичным образом очень важно создать возможность для рассмотрения трехмерных предметов со всех сторон. Вот почему, например, в новых экспозициях Бруклинского музея больше отдельно стоящих витрин, чем в прежних экспозициях египетского искусства. Залы, в которых размещаются эти экспонаты, искусно и умело вводят посетителей в мир Египта; воссоздать его атмосферу помогают полы, сделанные из камня или светлого дерева, дверные косяки и притолоки из известняка, изогнутый потолок в самом большом из новых залов и пирамидальный свод центрального зала анфилады, где развернута экспозиция «Храмы, гробницы и египетский мир». Для оформления самих экспозиций были выбраны естественные материалы, например дерево для внутренней отделки витрин и их каркасов и нейтральные цвета. Они воспроизводят окружение, исключительно соответствующее выставленным предметам. В зале египетской скульптуры Британского музея для создания новых архитектурных элементов (дверных проемов, ведущих в боковые залы, пандусов) и формирования «ощущения» Древнего Египта был использован материал, имитирующий египетский камень. В Королевском музее Онтарио в Торонто дизайнеры использовали типичные для египетской архитектуры элементы — ступенчатые стены, пирамидальные формы — и искусственный камень, чтобы дать посетителю возможность проникнуться атмосферой Египта.

Значительному разнообразию методов организации и оформления египетских экспозиций соответствует растущее разнообразие используемых в них дидактических материалов. Пока идут бесконечные споры относительно того, насколько хорошо они дополняют экспонаты, о которых рассказывают, или, наоборот, снижают впечатление о них, музеи неустанно совершенствуют свои просвети-

тельские функции, помогая публике расширять знания об экспонатах и лучше понимать увиденное.

Письменная информация, размещенная возле экспонатов, в экспозиции или рядом с ней, по-прежнему остается самой простой и доступной формой подачи дидактических материалов, хотя их насчитывается множество. Рекламные щиты с информацией, нередко содержащей фотографии и (или) карты, а также тексты, часто располагают у входа в зал или на месте пересечения разделов экспозиции, с тем чтобы ввести посетителей в предмет выставки. Большинство музеев использует также этикетки, прикрепленные на самих витринах или возле них. Они содержат информацию общего характера обо всех экспонатах, выставленных в витрине, или могут относиться к отдельным предметам. Опыт создания новых экспозиций в Королевском музее Онтарио и Музее естественной истории Института Карнеги свидетельствует о широком использовании макетов, диорам и репродукций, призванных помочь посетителям понять некоторые аспекты древнеегипетской цивилизации. В Королевском музее Онтарио в дополнение к письменной используются также и видеоинформация.

В некоторых музеях отводятся специальные места, где посетители не торопясь могут полистать книги по Древнему Египту. Так, например, в Метрополитен-музее в различных местах экспозиции египетского искусства размещены световые настольные дисплеи, оборудованные сиденьями, где посетители могут ознакомиться с текстами и фотографиями, относящимися к расположенным рядом разделам экспозиции. А в Бруклинском музее на стыке хронологической и тематической экспозиций находится центр информации, предлагающий литературу по Древнему Египту; на досуге здесь можно посидеть и почитать. Кроме того, музеи все охотнее приобретают компьютеры с интерактивными программами.

Многие музеи выпускают письменные материалы, дополняющие знания,

полученные посетителями во время знакомства с экспозицией, которые можно взять с собой. Они представляют собой различную продукцию — от серии из тридцати путеводителей по залам Бруклинского музея, в каждом из которых кратко освещаются различные аспекты египетской культуры и истории и приводится краткая библиография, до буклетов и книг, таких, как публикации Музея естественной истории Института Карнеги или серии Британского музея.

Что же в этом нового? Как рассказывает Кристин Лайликувист², в 1959 году хранитель Уильям Хейз доложил членам попечительского совета Метрополитен-музея, что комплектование коллекции египетского искусства в основном завершено, что время проведения музеем археологических экспедиций и приобретения памятников кончилось, что пришла пора анализа и публикаций и что «необходимы некоторые изменения в экспозиции». В общем-то, он был прав: хотя коллекции продолжали расти, время массового приобретения экспонатов прошло и сегодня целью археологических раскопок стало получение знаний. Изменилось и отношение к коллекциям: музеи теперь обращают основное внимание на сохранение и изучение того, чем они владеют, и на совершенствование методов работы с собраниями как с точки зрения их экспонирования, так и интерпретации. Все организационные подходы и большинство видов дидактических материалов, описанных в данной статье, существуют уже давно. Новым является сочетание этих подходов и то внимание, которое теперь уделяется подготовке экспозиций, помогающих людям понять и оценить предметы, входящие в коллекцию, и культуры, создавшие их. ■

Примечания

1. *Museum*, No. 172 (Vol. 43, No. 4, 1991), pp. 22–24.
2. *Museum*, No. 142 (Vol. 36, No. 2, 1984), pp. 25–31.

Временная экспозиция, или Как (серьезная) тематическая выставка может одновременно быть (доходчивой) демонстрацией шедевров

Ариэль П. Козлофф
(Arielle P. Kozloff)

Мода на организацию огромных выставок музейных сокровищ, представляющих только эффектные экспонаты, по-видимому, проходит, и сегодня многие хранители считают их дорогостоящими и обременительными мероприятиями, зачастую имеющими сомнительную научную ценность. Но есть и исключения, в чем убеждает нас данная статья. Ее автор Ариэль П. Козлофф занимает должность хранителя древнего искусства в Кливлендском художественном музее, где она проработала 25 лет. Она опубликовала ряд статей о произведениях искусства Древнего Египта, Ближнего Востока, Кавказа, Греции, Этрурии, Римской империи, а также Центральной Европы эпохи бронзового века.

В ходе возобновившихся в музейной среде споров о достоинствах и недостатках дорогостоящих, пользующихся шумным успехом выставок (состоящих из ценнейших шедевров), последние противопоставляются более серьезным экспозициям (основанным на научной тематике), как будто по определению первые исключают возможность существования вторых. Но это не так. Тем не менее умение сочетать оба подхода требует немало времени, средств, подготовленных кадров, а также преданности своему делу. Кроме того, это заставляет отказаться от стремления искать компромисс между эстетическими и научными стандартами. Предлагаемая вашему вниманию статья суммирует личный опыт ее автора, приобретенный ею при создании такой экспозиции, получившей название *Ослепительное солнце Египта: Аменхотеп III и его мир (Egypt's Dazzling Sun: Amenhotep III and His World)*.

В начале была идея

В 70-е годы я была ассистенткой и студенткой Джона Д. Куни, хранителя древнего искусства Кливлендского художественного музея, возможно лучшего знатока египетского искусства в Соединенных Штатах. Его особым пристрастием было египетское декоративное искусство: стеклянные и фаянсовые сосуды, ювелирные изделия, туалетные принадлежности из дерева и слоновой кости, амулеты из полудрагоценных камней и т.д. Для Куни не составляло труда идентифицировать предметы, относящиеся ко времени Аменхотепа III. Если перед ним оказывался небольшой изысканно отделанный предмет, выполненный из лучших материалов и отмеченный богатством цветового решения, то у него практически не было сомнения, что он был изготовлен в дворцовой мастерской в период правления Аменхотепа III (конец XVIII династии).

Предмет моих интересов составляли красочные и детально проработанные стенные росписи гробниц XVIII династии, созданные неизвестными

мастерами. Я полагала, что при их изучении можно прибегнуть к методам, использованным Джоном Бизли при работе с греческими вазами. Национальный фонд стипендий в области истории искусства предоставил мне такую возможность. Интересы Куни, однако, заразили и меня. Я считала, что современная наука уделяла неоправданно повышенное внимание эпохе Возрождения и позднему западному искусству и что традиционная египтология, делая акцент на анализ текстов и игнорируя искусство, способствовала замалчиванию этого факта. Мне казалось, что организация крупной выставки могла бы помочь решению этой проблемы и устранению сложившегося перекоса.

Царствование Аменхотепа III было отмечено созданием величайших в истории Древнего Египта памятников, при этом сам он твердо придерживался определенных эстетических норм. Как свидетельствуют тексты того времени, он как правитель обладал блестящим чувством истории, поэтому и он сам и период его правления представлялись мне идеальной темой для организации потрясающей, в чем-то сенсационной и в то же время серьезной выставки.

Когда я работала в Кливленде, Бетси М. Брайан изучала памятники периода отца Аменхотепа III, Тутмоса IV, готовя диссертацию в Йельском университете под руководством одного из выдающихся египтологов страны, Уильяма Келли Симпсона, который не только был профессором этого университета, но и возглавлял отдел Египта и Ближнего Востока в Бостонском музее изящных искусств. Мы случайно познакомились с ней в Египте и обнаружили, что одинаково оцениваем значение периода правления Аменхотепа III в истории искусства. Она сразу же поддержала мою идею о проведении выставки.

К 1980 году известный директор Кливлендского музея Шерман Ли стал подумывать об уходе на пенсию. Не желая обременять своего преемника грандиозным и, возможно, нежела-

тельным проектом, он отклонил мою просьбу разрешить осуществление такого предприятия.

В 1983 году д-р Эван Тернер, сменивший Ли на посту директора, пребывал в нетерпении, занимаясь поиском идей для разработки и создания экспозиций в Кливлендском музее, которые можно было бы демонстрировать и в других крупных учреждениях культуры. Идея организации выставки, посвященной Аменхотепу III, понравилась Тернеру, но он опасался, что дело кончится подготовкой ряда дорогостоящих, рассчитанных на шумный успех выставок, зазывающих посетителей своими броскими афишами и связанными к тому же с огромными расходами и обязательным страхованием всех ценностей.

Он, конечно, был не чужд успеха и сенсационности, но при этом отстаивал необходимость наполнения выставки эстетическим и научным содержанием.

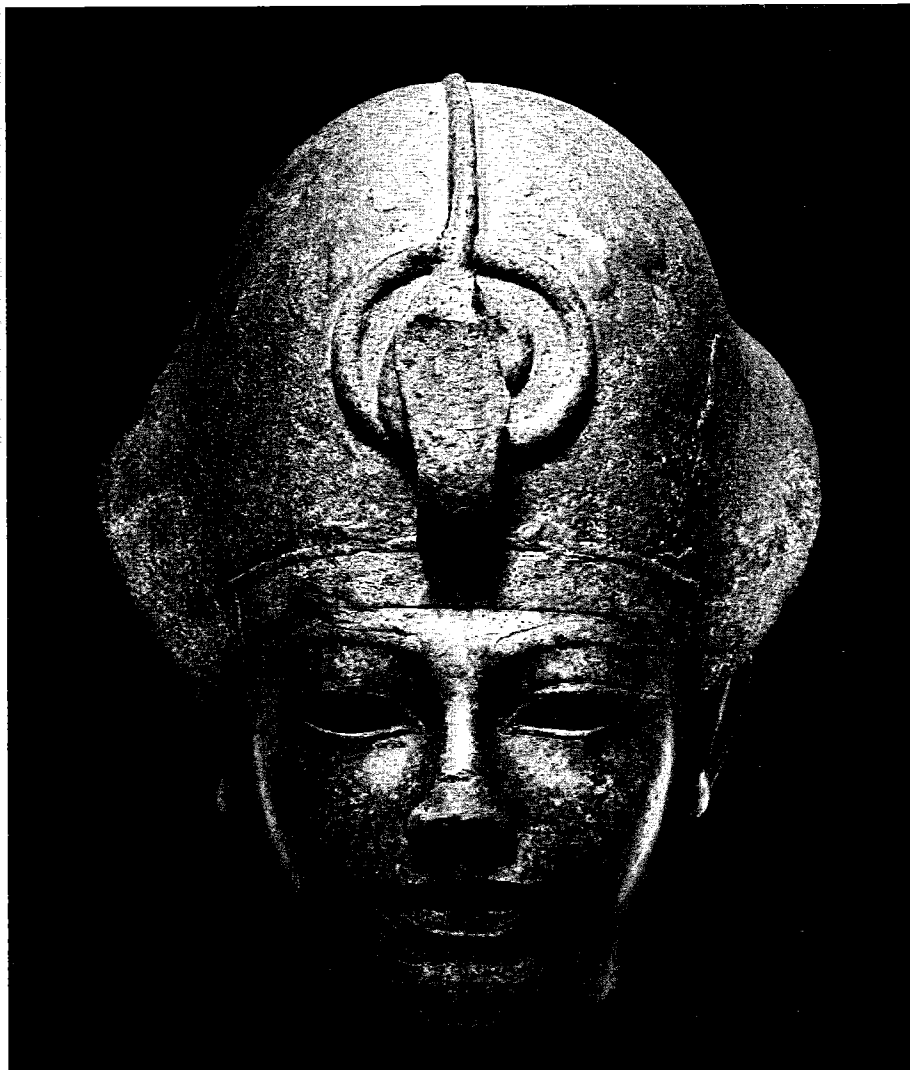
Бетси Брайан и я пообещали и то и другое. Разумеется, мы хотели, чтобы выставка включала и подлинные шедевры, но в процессе подготовительных исследований мы стремились изучить каждую реликвию — большую и маленькую, представляющую целый предмет или фрагмент, хранящуюся в близлежащих или отдаленных музеях, — которая имела отношение к периоду правления Аменхотепа III. Мы преследовали цель написать обстоятельное исследование о произведениях, созданных в период его правления. Тернер гарантировал нам полную моральную

Вход на выставку Ослепительное солнце Египта: Аменхотеп III и его мир. Кливлендский художественный музей.



Фотографии предоставлены автором

© The Cleveland Museum of Art, Gift of the Hanna Fund



Голова Аменхотепа III в голубой короне. Гранит. XVIII династия. Около 1391–1353 до н.э.

и финансовую поддержку в обмен на обещание, что если выставка провалится, то мы по крайней мере напишем книгу, основанную на полученных результатах.

Однако наши желания превзошли возможности «хранительской» щедрости коллег-египтологов. Поскольку в царствование Аменхотепа III был создан ряд прекраснейших произведений древнеегипетского искусства, нам хотелось получить во временное пользование такие шедевры, как, например, фрагмент головы из желтой яшмы и сфинкс из голу-

бой бирюзы, хранящиеся в Метрополитен-музее, отсутствие которых сразу бросается в глаза их многочисленным ценителям. Другие предметы были слишком хрупкими, например туалетная ложечка из слоновой кости из Музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина в Москве. Чтобы заручиться поддержкой коллег, мы должны были убедить их в крупномасштабности и серьезности проекта. Более того, многие ученые во всем мире работали над различными диссертациями, касающимися времени Аменхотепа III, и хотели бы принять участие в нашем проекте.

С этой целью мы провели двухдневный научный симпозиум, предложив девяти египтологам из Бельгии, Египта, Германии, Польши и Соединенных Штатов выступить с докладами по темам их исследований. Около ста ученых, преимущественно из Соединенных Штатов, участвовали в симпозиуме и оказали серьезную помощь на этапах обсуждения и поиска решения проблем. И симпозиум, прошедший в ноябре 1987 года, и доклады, опубликованные в январе 1990 года, явились важным шагом на пути укрепления доверия к нашему проекту и подтверждения его серьезности.

Личные встречи директора Кливлендского музея д-ра Эвана Тернера с некоторыми из коллег, которые могли бы предоставить произведения на выставку, сыграли решающую роль, обеспечив нам надежную поддержку. В тех случаях, когда египетские коллекции хранились в специализированных музеях, Тернер должен был лично обратиться к их директорам, как того требовал неписанный закон. Чтобы встретиться с ними, ему пришлось втиснуть в свое и без того плотное расписание посещение Турина, Восточного и Западного Берлина (за месяц до падения Берлинской стены) и Мюнхена. Он провел три недели в Египте, после чего совершил туда еще одну, незапланированную трехдневную поездку (по пути в Токио) для проведения заключительных переговоров.

Что касается поддержки в получении произведений для выставки в самом Кливленде, то она пришла с совершенно неожиданной стороны — из Кливлендской клиники. Ее директор позвонил однажды Эвану Тернеру с просьбой устроить в музее обед по случаю приезда премьер-министра Египта и его супруги. Д-р Атеф Седкей был рад услышать о планировавшейся выставке, заметив, однако, что не представляет себе ее без значительных экспонатов из Египта. Он пообещал помощь и сдержал свое слово, даже приехав, чтобы посмотреть выставку.

По крайней мере десятков музеев в Европе и Соединенных Штатах выразили желание показать у себя *Ослепительное солнце Египта*. Однако даже самые щедрые владельцы произведений, предоставленных нам на время проведения выставки, не хотели расставаться со своими сокровищами больше чем на год, ограничив нас тремя местами показа, включая Кливленд. Мы решили остановить свой выбор на Форт-Уэрте (штат Техас) на юго-западе Соединенных Штатов и на Париже, центре современной египтологии. В обоих городах нам оказывали всестороннюю поддержку, демонстрировали доверительное к нам отношение и не чинили никаких препятствий вмешательством в конкретные дела.

Излишне говорить, что столь смелый проект был необычайно дорогим. Отдел развития Кливлендского музея сумел найти различных корпоративных спонсоров, в том числе VRAmerica, «Нэшнл сити банк» и «Континентл эрлайнз». Сотрудники музея потратили более тысячи часов на оформление заявок в два национальных фонда с целью получения финансовой помощи. В итоге оба фонда выделили нам значительные средства. Фонд Гетти взял на себя обязательства по оплате важной части расходов по изданию каталога. Федеральный совет по искусству и гуманитарным наукам гарантировал возмещение расходов, связанных с получением из-за границы во временное пользование произведений для выставки. Поддержку оказали также Художественный совет штата Огайо, супруги Макс Ратнер и Лоренс Флейшман.

Взаимодействие, проблемы и доверие

Мы скоро поняли, что наша команда нуждается в третьем участнике. Лоренс М. Берман, написавший в Йельском университете диссертацию по периоду Аменхотепа I, специализировался по Среднему царству, эпохе, предшествовавшей времени правления Аменхотепа III. Однако, обладая подлинной широтой интересов, он

всегда с удовольствием принимался за изучение новых областей египтологии. Признанный эрудит и знаток египетского искусства, он особенно знаменит своими работами по изучению текстов.

Лоренс М. Берман подключился к нам в июле 1988 года, и прежде всего ему пришлось заняться редактированием докладов симпозиума и взять на себя все хлопоты по их публикации. Следующей его задачей стало оказание нам помощи в исследованиях и составление обширной библиографии для окончательного варианта каталога выставки. Вскоре, однако, он стал нашим полноправным партнером, отвечавшим за свою область исследований и подготовку определенных глав каталога. Мы разделили научную работу следующим образом: Бетси Брайан изучала скульптуру и архитектуру, я взяла на себя украшения гробниц и декоративно-прикладное искусство, а Лоренс Берман занялся погребальной мебелью и оборудованием. Кроме того, он написал главу о царствовании Аменхотепа III и видных представителях той эпохи. Мы установили контакты с наиболее замечательными коллекциями мира, хранящимися в Каире, Британском музее, Лувре, Метрополитен-музее и Турине, а также с менее крупными собраниями в Соединенных Штатах, Европе, Российской Федерации, Скандинавии и Судане.

В Египте мы посетили крупнейшие храмы и исторические памятные места, связанные с периодом правления Аменхотепа III. В музеях мы осмотрели несколько тысяч предметов, две тысячи из которых измерили во всех деталях для создания электронной базы данных памятников и произведений искусства эпохи правления Аменхотепа III. Нас интересовали не только обычные для такого случая параметры — высота, ширина и глубина, — но и такие детали, как высота и ширина глаз, носа и ушей на портрете, ширина плеч, объем груди и талии, а также аналогичные данные, касающиеся различных частей рук и ног. Полученная информация

послужила основой для составления 500-страничного, исключительно насыщенного данными каталога выставки. Мы до сих пор сохраняем нашу базу данных в качестве справочно-информационного материала для специалистов.

Анализируя данные измерений, мы смогли определить канонические пропорции статуй времени Аменхотепа III, и это позволило нам в двух случаях соединить фрагменты произведений, хранящихся в разных музеях: голова Аменхотепа III из Египетского музея в Каире точно подошла к туловищу из Дарема (Великобритания), а голова с крышки саркофага из Покипси (штат Нью-Йорк) — к фрагменту той же крышки из Египта. Результаты измерений подтвердили также, что мы правильно идентифицировали «потерянный» саркофаг, вышедший из королевской мастерской, который мы обнаружили в хранилище в Сент-Луисе.

Самой большой для нас проблемой стала связь. Несмотря на постоянно поддерживаемые контакты с помощью телефона и (или) модема, в Кливленде возникали различные ситуации, проблемы и вопросы, требующие незамедлительного решения и ответа без консультаций с коллегами. Поэтому столь важную роль играли взаимное доверие и терпение.

Последние четыре месяца перед открытием выставки были особенно трудными: драгоценного времени оставалось все меньше, а мы должны были прочитать последнюю корректуру каталога, составить и написать этикетки, подготовить образовательные программы, провести кампании по связям с общественностью, в последнюю минуту внести изменения, касающиеся погрузки и отправки экспонатов, дизайна и плана экспозиции. Поскольку в специальном выставочном зале музея необходимо соблюдение предельно допустимых норм веса для памятников, устанавливаемых на полу, мы вынуждены были заказать опоры для самых тяжелых экспонатов весом от трех до

пяти тонн. Мы неоднократно обращались за консультацией к строителям, чтобы не допустить в этом вопросе ошибок. Пришлось снять входные двери музея и оборудовать специальные проходы, обеспечивающие движение моторизованной техники, необходимой для монтажа экспозиции. Главный хранитель Кливлендского музея был на месяц командирован в Египет с целью проследить за демонтажом и упаковкой трех памятников, предоставленных Египтом на выставку, — двух из Каира и одного из Луксора.

Постепенно стали прибывать экспонаты и их уставшие сопровождающие; некоторые из них провели в пути около 30 часов. Один музей, несмотря на посланные ему подробные инструкции, разработанные нашей службой учета, и на неоднократное подтверждение им своего согласия с ними, доставил ящик, на 50 мм превышавший высоту дверного проема Кливлендского музея. Другой музей за наш счет первым классом трансатлантического рейса прислал троих человек, сопровождавших маленький, но исключительно ценный экспонат.

Больше всего нас волновал вопрос, успеют ли вовремя прибыть три экспоната из Египта, два из которых весили по три тонны. За 10 дней до открытия выставки экспозиция в общем была смонтирована. «Большой вход» включал 5-тонного гранитного барана из Берлина, стоящего впереди, портрет фараона из коричневого кварцита весом в одну тонну из Британского музея, помещенный вверху слева, а справа пустовало значительное пространство, предназначенное для 3-тонной головы из музея в Луксоре, прибытия которой все еще ожидали. Наконец, после бесконечной дипломатической и бюрократической волокиты предназначенные для выставки экспонаты сумели последним грузовым рейсом из Каира, осуществлявшимся каждую неделю, вовремя доставить до открытия выставки.

Общественность празднует

Все экспонаты заняли свои места, но мы волновались, придет ли кто-нибудь на выставку. Стоял июль — месяц не самой высокой посещаемости художественных музеев. Мы знали, что рискуем, но приложили максимум усилий, чтобы добиться успеха. Экспозиция *Ослепительное солнце Египта* была третьей крупной выставкой, организованной по случаю 75-й годовщины Кливлендского музея. Отделы развития музея и по связям с общественностью разработали новую стратегию маркетинга, направленную на успешное проведение этих трех выставок. Просветительский отдел подготовил целый ряд интересных образовательных программ. Эван Тернер участвовал в рекламной кампании с неистощимой энергией и энтузиазмом, стараясь привлечь в музей как можно больше посетителей.

Первый успех не заставил себя ждать: бюро специальных мероприятий музея трижды обращалось ко мне с просьбой прочитать вводную лекцию в день открытия выставки, поскольку число желающих прослушать ее в три раза превосходило возможности нашей аудитории, рассчитанной на 750 мест.

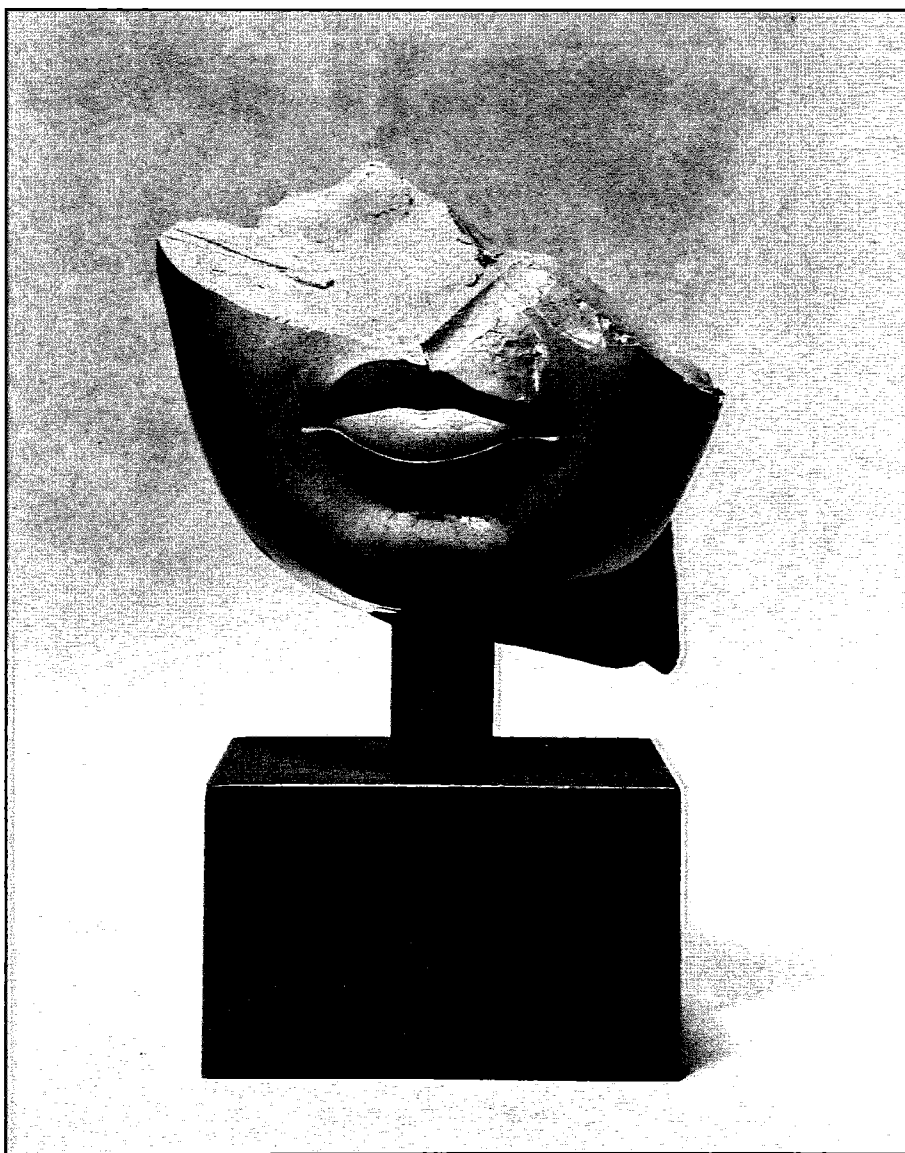
За три месяца выставку *Ослепительное солнце Египта* посмотрело 186 тыс. человек, что побило все рекорды посещаемости. Семьи приезжали по железной дороге в переполненных вагонах, а группы — целыми автобусами. Туристы, которые раньше никогда не стремились в Кливленд на время отпуска, заполнили все местные отели или вспомнили на уик-энд о родственниках, с которыми давно не виделись. Редкий день в каком-нибудь средстве массовой информации не упоминалось об Аменхотепе III, не говоря уже о многочисленных интервью, звучавших по телевидению, радио или со страниц печати всех уровней — местного, регионального и национального.

В Форт-Уэрте выставка имела столь же шумный успех и ее посмотрели

163 тыс. человек. В Париже выставка под названием *Le Pharaon soleil* привлекла рекордное число посетителей — 463 тыс. человек. Журнал *Burlington Magazine* назвал ее лучшей выставкой, посвященной Древнему Египту, «за много-много лет», а журнал *Apollo* — выставкой года.

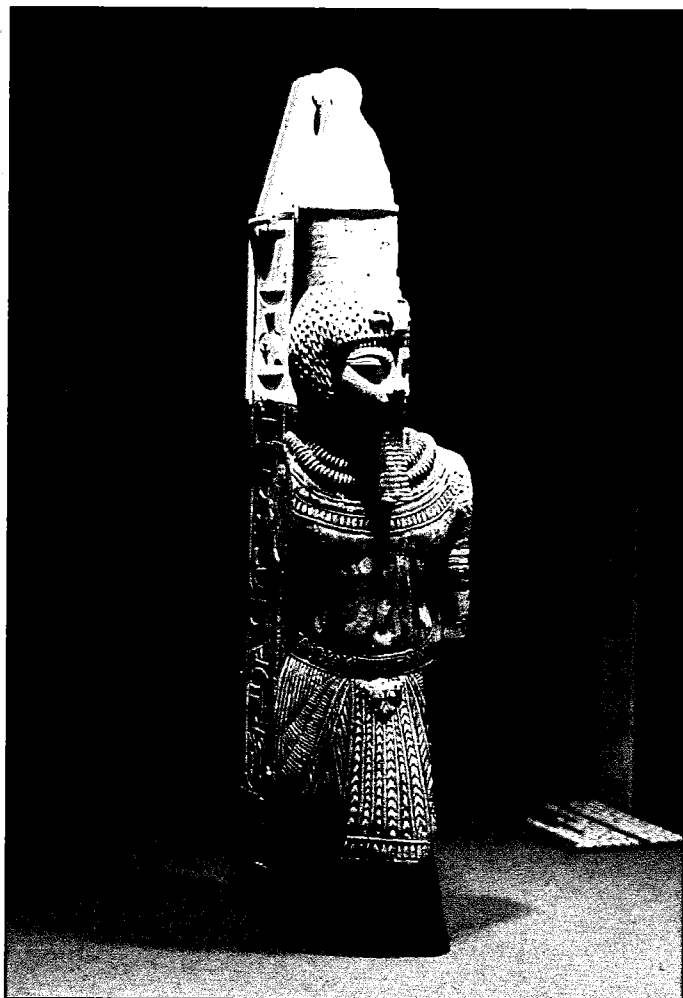
Прошло около трех лет с тех пор, как выставка открылась в Кливленде в июле 1992 года, и два года, как она закрылась в Париже в мае 1993 года.

Фрагмент головы царицы Тии. Желтая яшма. XVIII династия.



© The Metropolitan Museum of Art, the Carnarvon Collection, gift of Edward S. Harkness, 1926

Фотография предоставлена автором



Вновь соединенные голова и туловище королевской статуэтки. Египетский музей в Каире и Музей Востока Даремского университета (Великобритания).

Фотография предоставлена автором



Боги нома подносят дары (фрагмент). Раскрашенный известняк. Кливлендский художественный музей, Фонд Джона Л. Северенса.

Люди — хорошо знакомые, малознакомые и незнакомые вообще — до сих пор останавливаются у моего столика в ресторане, чтобы поблагодарить за ее организацию. Некоторые из них даже цитируют отрывки из каталога или экспликации или же подробно расспрашивают о понравившемся на выставке произведении искусства. По-прежнему приходят письма от почитателей Аменхотепа. Возможно, одно из таких писем лучше других выражает чувства посетителей: «Дорогие друзья, спасибо вам за... самые сильные в жизни впечатления». И спасибо Вам, Аменхотеп III, за Ваш высокий эстетизм. ■

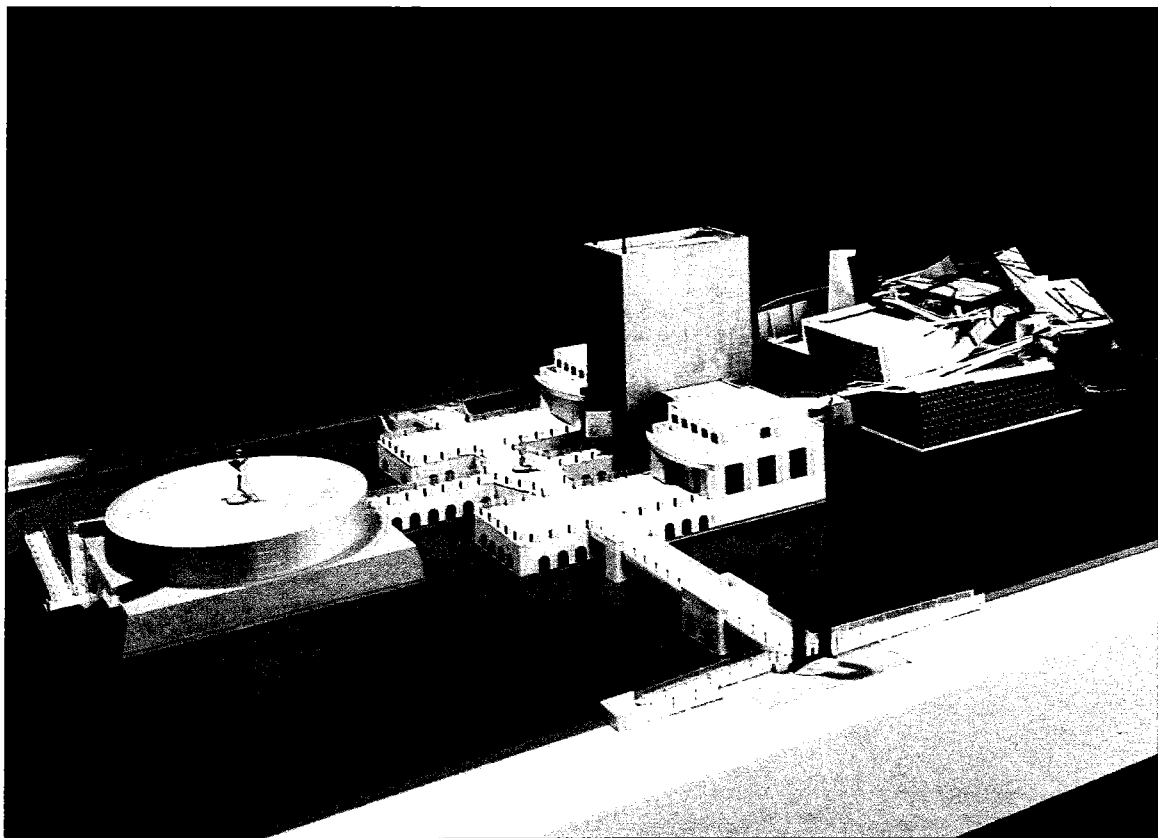
Разрыв с традициями: Музей Гронингена

Gitte Брюгман
(Gitte Brugman)

Есть дары, которые порождают больше сложностей и проблем, чем другие. Так, щедрый дар местной газовой компании городу Гронингену (Нидерланды) со временем стал причиной неожиданных политических и правовых трудностей. Сегодня, спустя восемь лет, на острове, которого раньше и в помине не было, завершено создание весьма необычного музея. Gitte Брюгман, независимый журналист и телепродюсер, рассказывает о том, какой долгий путь пришлось пройти дару газовой компании, прежде чем он превратился в новый музей.

В 1987 году NV Нидерландсе Газюни (NV Nederlandse Gasunie— Нидерландская компания природного газа, в дальнейшем именуемая Газюни) отметила свое 25-летие, передав в дар муниципалитету Гронингена 25 млн гульденов (примерно 13 млн долл.). Обе стороны подписали декларацию, заявив о своем намерении использовать эти деньги на строительство нового здания Музея Гронингена. Принятие этого решения было обусловлено двумя важными причинами. С одной стороны, старое здание музея стало слишком тесным, а с другой — новый авторитетный музей мог бы помочь дальнейшему развитию туризма и, следовательно, оживлению деловой активности в Гронингене. Последнее обстоятельство было особенно важным для жертвователя, стремившегося с помощью своего дара укрепить престиж северного региона Нидерландов.

Был создан подготовительный комитет из представителей трех заинтересованных сторон: музеев Гронингена, Газюни и городского совета. Он внес предложения, касающиеся местоположения будущего музея, выбора архитекторов и подрядчиков, разработки проекта, планирования и финансирования, а также определил основные цели музея: обеспечить его соответствие высоким эстетическим и качественным стандартам, не выходя при этом за рамки бюджета в 39,5 млн гульденов (около 20 млн долл.) и сохраняя ежегодные эксплуатационные расходы на уровне, не превышающем 900 тыс. гульденов (примерно 470 тыс. долл.); сделать музей образцом современной международной музейной архитектуры и, наконец, подчеркнуть роль Гронингена как центра северного региона страны. Здание следовало максимально приспособить для выполнения всех музейных функций, поэтому оно



Макет нового комплекса Музея Гронингена.

должно было располагать общим сектором, включающим книжный магазин, библиотеку, ресторан и т.д., а также всем необходимым для размещения трех музейных секторов — скульптуры, прикладного искусства и истории региона и археологии.

Препятствия политического характера

Прежде всего следовало выбрать подходящее место для строительства музея. После долгих размышлений и обсуждений было решено остановиться на четырех возможных участках. Один из них привлек особое внимание членов комитета.

Самая старая часть города Гронингена окружена каналами. Дома на улицах, идущих вдоль этих каналов, зачастую построены сто-двести лет назад, а некоторые еще раньше. Среди старинных зданий находится железнодорожная станция, выходящая на канал. Она называется Вербиндунгсканал и связывает две главные водные артерии города. Кроме того, на ответвлении этого канала размещается старое здание Музея Гронингена. В районе железнодорожной станции канал расширяется, так что по нему могут пройти два судна, и именно это место было выбрано в качестве одного из возможных участков для строительства нового музея. Кто-то выступил со смелым предложением насыпать посередине канала искусственный остров и построить на нем музей. Это не только придало бы ему значительность и уникальность, но и сделало бы связующим звеном между железнодорожной станцией и центром города. Предложение было вынесено на рассмотрение городского совета, что вызвало сильное сопротивление со стороны как некоторых его членов, так и широкой общественности. Исследование, проведенное местной газетой, действительно подтвердило, что подавляющая часть населения выступает против создания «острова-музея». Однако это предложение получило поддержку трех политических партий и немногочисленного большинства в городском совете. Первое препятствие было преодолено.

После рассмотрения ряда кандидатур возглавить работы по проектированию нового музея было поручено итальянскому архитектору Алессандро Мендини. Однако уже после разработки им первоначального проекта был принят новый план городского развития, вследствие чего проект пришлось изменить. Второе предложение Мендини, предусматривавшее возведение посередине канала трех зданий, связанных между собой мостами, было одобрено городским советом в марте 1989 года.

Препятствия юридического характера

В марте 1990 года городской совет объявил, что строительство начнется в октябре. Но, как оказалось, его члены строили чересчур оптимистичные планы. Большинство населения по-прежнему решительно осуждало выбор этого участка, а некоторые общественные объединения, выступающие за сохранение архитектурного наследия города, обратились в суд с целью опротестовать действия совета.

Это, однако, не поколебало решимости членов городского совета, а один из них заметил, что общественное мнение, «как можно надеяться, скоро изменится. Этот замечательный проект призван визуально изменить существующий городской пейзаж. Только после того, как музей будет построен, люди увидят, насколько он красив».

Принимая во внимание возможность обойти возражения юридического характера с помощью так называемой статьи 19 судопроизводства, городской совет решил немедленно приступить к строительству. Положения этой статьи позволяют властям провинции выдать предварительное разрешение на строительство даже в случае отсутствия окончательного решения об утверждении городского плана развития определенной зоны, в частности когда есть основания предполагать, что выдвигаемые возражения будут судом отклонены.

Однако и здесь существовала одна помеха. Судья выразил обеспокоенность злоупотреблением статьей 19 судопроизводства, что подрывало основы законодательства. Поэтому он счел необходимым подать пример, отсрочив введение ее в действие в данном конкретном случае. В Управлении юстиции Государственного совета на рассмотрении находилось 9 возражений против плана городского развития, и он хотел дожидаться его решения, прежде чем приступать к судебному разбирательству. Наконец 14 февраля 1992 года последние трудности были устранены. Возражения против плана городского развития, выдвинутые Ассоциацией за сохранение исторически ценного городского пейзажа, были отвергнуты. Теперь ничто не мешало строительству нового здания Музея Гронингена.

Препятствия художественного характера

В апреле 1993 года была забита первая бетонная опора. Но это было лишь символическое действие, поскольку в том месте, где планировалось построить музейный остров, еще предстояло осушить Вербиндюнсканал. По окончании дренажных работ был возведен фундамент путем установки 10-метровых бетонных опор, а для создания нижнего этажа — проведена заливка бетона. Это была необычная операция, так как нижние помещения по плану располагаются на 50 см ниже уровня воды и имеют приподнятые углы, возвышающиеся над ее поверхностью на 80 см. Это позволило создать водонепроницаемый резервуар, внутри которого можно было возводить павильоны музея.

Каждый павильон имеет стены различной формы: одни — прямые, другие — наклонные, скошенные внутрь или наружу. Так как ограниченное пространство острова не позволяло производить крупные работы на месте, большинство элементов для стен привозили уже готовыми, в собранном виде; за исключением барабанообразной конструк-

ции, отлитой из стали непосредственно на острове. Западный павильон облицован красным кирпичом нестандартных размеров, тогда как стены восточного павильона покрыты синтетическими панелями, отделанными полосами пастельного цвета. Специально для музея были разработаны и другие материалы, например разноцветный бетон, украшенный различными мотивами.

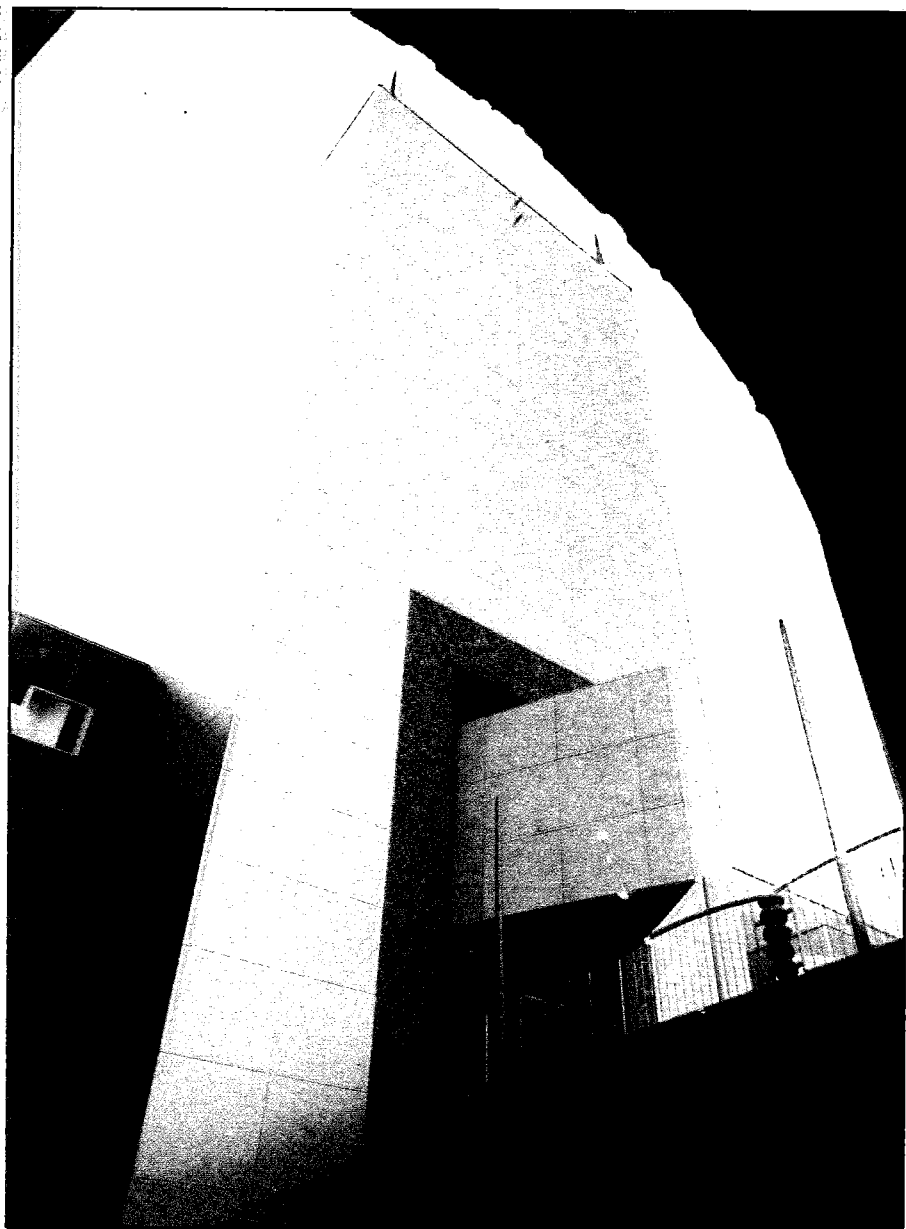
Внутреннее оформление отдельных частей музейного комплекса было поручено нескольким приглашенным архитекторам — таков стиль работы Мендини, предопределивший утверждение его кандидатуры на должность руководителя проекта. Так, отдел археологии и истории был спроектирован итальянским архитектором Микеле де Лукки, а павильон прикладного искусства — французским дизайнером Филиппом Старком. На американского художника Франка Стеллу была возложена задача спроектировать павильон скульптуры — как его интерьер, так и внешний вид. Однако предложенный им проект здания с листообразными формами был отвергнут как непрактичный и дорогостоящий, поэтому после многочисленных споров заказ был передан венской архитектурной фирме Соор Himmelblau. Она представила на рассмотрение проект, основанный на использовании стальных плит, расположенных под разными углами; проект был сразу же принят. Плиты можно перемещать, что дает возможность организовывать разнообразные по форме пространства и создавать помещения, где скульптуры можно рассматривать под различными углами. Автоматизированная система освещения, спроектированная Питером Стрейкеном, позволяет изменять цвет стен простым нажатием кнопки, благодаря чему отпадает необходимость перекрашивать их для каждой новой экспозиции.

Неудивительно, что в таком нетрадиционном и в высшей степени оригинальном архитектурном комплексе было решено использовать инновационные методы работы. Директор музея Франс Хакс заявил, что в по-

исках новых, более творческих методов экспонирования он черпал вдохновение в тематических парках, например в Диснейленде. Оформление различных павильонов и созданная в них атмосфера должны говорить сами за себя, поэтому от использования экспликаций отказались. Если посетители хотят получить более подробные сведения об экспонируемых предметах, они могут купить каталог.

Новый музей открылся в октябре 1994 года. Остается выяснить, оправдает ли он возлагавшиеся на него надежды как выдающееся архитектурное сооружение и, что более важно, сумеют ли жители Гронингена по достоинству оценить новый остров с его удивительно спроектированным музеем. ■

© John Steel



Вид на башню-хранилище; проект мастерской Мендини.

Транспортировка произведений искусства: поиск альтернативных стратегий

Питер Каннон-Брукс
(Peter Cannon-Brookes)

Бережное обращение, наличие ответственных сопровождающих лиц и обеспечение безопасности играют первостепенную роль при перевозке произведений искусства. В связи с этим необходимо изучить различные стратегии и произвести экономическую оценку. Питер Каннон-Брукс рассказывает о подстерегающих опасностях и рассматривает пути снижения риска, облегчения транспортировки и уменьшения связанных с ней расходов. Автор является соредактором International Journal of Museum Management and Curatorship.

Суть процесса планирования транспортировки любой художественной выставки и ее страхования или возмещения причиненного ущерба составляет «стратегия транспортировки» с ее четырьмя компонентами: (а) способ перевозки; (б) соблюдение упаковочной спецификации; (с) транзитное страхование или компенсация ущерба и (d) решение о привлечении сопровождающих лиц или курьеров. Эти компоненты тесно взаимосвязаны, и ни один из них не может быть определен отдельно от других¹.

Упаковочная спецификация, например, зависит от того, будет контейнер перевозиться по воздуху или по шоссе; будут ли при нем сопровождающие или он составит часть другого разнородного груза; будет ли страховщик или лицо, гарантирующее компенсацию ущерба, выдвигать определенные требования при установлении размера страховой премии или при достижении соглашения о выплате компенсации за ущерб. Функция стратегии транспортировки как инструмента управления риском состоит в том, чтобы минимизировать как возможные опасности, которым подвергается перевозимый предмет, так и стоимость его транспортировки. Контроль за риском в том, что касается страхования произведений искусства и возмещения ущерба, причиненного при отправке и перевозке, предполагает оптимальную сбалансированность всех четырех компонентов, способствующую достижению желаемого результата при наименьших затратах. Иными словами, потери, связанные с реализацией одного из компонентов, могут компенсироваться за счет низкой затратности другого или других компонентов, что приводит к уменьшению общей стоимости без необходимости рисковать безопасностью транспортируемого предмета или подвергать угрозе его сохранность. Например, расходы, связанные с наймом опытных сопровождающих или курьеров и оплатой их труда, будут с лихвой покрыты за счет введения менее жестких правил упаковки, более низкой платы за авиаперевозку и уменьшенных размеров страховой премии.

В теории и практике упаковки и транспортировки произведений искусства были достигнуты большие успехи со времени новаторских исследований Натана Стоу и других специалистов. В немалой степени этому способствовала Международная конференция по проблемам упаковки и транспортировки произведений живописи, проходившая в Лондоне в 1991 году и подытожившая результаты исследований в данной области. Участники конференции, однако, сосредоточили свое внимание на автомобильных и авиационных перевозках, полностью проигнорировав транспортировку как морем, так и по железной дороге. Несмотря на разработку Корнелией Роуз блестящего руководства для лиц, сопровождающих произведения искусства, и курьеров², по-прежнему остается проблемой оценка уровня их подготовки и квалификации, в то время как им приходится сталкиваться с немалыми трудностями в вопросах как коммерческого страхования, так и различных схем страхового возмещения ущерба.

Эффективное управление риском в рамках этой быстро развивающейся сферы деятельности требует высокого профессионализма, особого сочетания способностей, а также практического опыта. В музеях выполнение этой задачи все чаще возлагается на работников службы учета. Однако достичь сбалансированности между требованиями, предъявляемыми к одному из компонентов — стратегии транспортировки, — и другими компонентами можно только в том случае, если планированием работы по согласованию всех четырех компонентов будет заниматься один человек. Но дела сегодня обстоят иначе, и успешное осуществление наиболее экономичной стратегии транспортировки может быть с самого начала обречено на неудачу из-за того, что жесткие условия для одного из компонентов определяются изолированно, без учета других компонентов, или из-за данных в ходе переговоров обязательств предоставить ссуду для получения произведений искусства во временное пользование.

Большинство сотрудников службы учета могут привести примеры того, как подобные действия влекут за собой значительные и ненужные расходы.

Естественный риск и вопросы безопасности

В последнее время как представители музейной профессии, так и страховщики стали лучше разбираться в проблемах обеспечения безопасности авиаперевозок. Недавно Майкл Киммелман в одной из своих статей в *Нью-Йорк таймс*³ задал вопрос: “Какие последствия может иметь катастрофа для всей выставочной деятельности?” — и добавил: “Подзаголовком любой выставки могла бы стать вопрос: а стоит ли она того, чтобы так рисковать?” Директор Галереи Тейт Николас Серота на конференции в Лондоне в 1991 году привлек внимание к необходимости принятия более жестких мер контроля за риском и более тщательного рассмотрения вопроса о предоставлении произведений искусства во временное пользование и всех связанных с этим факторов, не ограничиваясь заключением кулуарного соглашения о компенсациях между организаторами выставки. Автор данной статьи акцентирует внимание на опасностях, связанных с трудноразрешимыми проблемами, которые свойственны авиаперевозкам, и на риске понести непоправимый и неизбежный ущерб в случае авиакатастрофы⁴.

С различными опасностями в виде средовых факторов, возникающими при использовании всех способов транспортировки, можно эффективно бороться путем принятия соответствующих стандартов упаковки и осуществления строгого контроля со стороны опытных сопровождающих или курьеров. Груз, перевозимый в специальном фургоне с искусственным климатом и в сопровождении охраны, подвергается целому ряду опасностей, которые в значительной степени снижены, хотя полное их устранение представляется невозможным; однако в конечном счете

стандарт безопасности, устанавливаемый для воздушных перевозок, определяется и фактически действует в отношении всего остального груза, перевозимого данным рейсом. Признание 10 июля 1992 года авиакомпании «Пан-Америкен» виновной в умышленных неправомерных действиях, а также предание гласности неоднократных случаев нарушения правил безопасности пассажирских авиаперевозок побудили музейное сообщество пересмотреть стандарты безопасности, установленные авиакомпаниями с учетом структуры авиапредприятий и их попыток дистанцироваться от юридических последствий нарушения и без того неудовлетворительных правил безопасности. В 1993 году на ежегодном заседании Американской ассоциации музеев, проходившем в Форт-Уэрте, ведущие представители системы страхования дали ясно понять, что если они понесут крупные убытки в результате хотя бы одной катастрофы, то страховой рынок в корне изменит свое отношение к транспортировке художественных ценностей. Можно только предполагать, что руководители системы возмещения убытков не преминут присоединиться к ним, в частности в связи с ростом культурного терроризма.

Необходимо разработать альтернативные стратегии транспортировки произведений искусства и их страхования или компенсирования ущерба, прежде чем результатом какой-либо катастрофы станет крупная утрата, то есть гибель выдающегося произведения искусства. В связи с этим первоочередное внимание следует уделять сложившейся на сегодняшний день необоснованной зависимости от воздушного транспорта большинства дальних перевозок. В последние десятилетия в рамках стратегии транспортировки доминировала тенденция, направленная на сокращение времени, в течение которого предмет подвергается потенциальной опасности. Таким образом, скорость была приравнена к повышенной безопасности, что обусловило выбор в пользу предельно высоких рисков при кратчайших сроках перевозки.

Наиболее крупные потери, происшедшие в этот период в результате катастроф, были связаны с пожарами и наводнениями, что объясняется в большей степени простым везением, чем хорошим управлением. Альтернативой воздушным перевозкам остается использование автомобильного, железнодорожного и морского транспорта; если не считать отдельных случаев, когда курьеры перевозят небольшие предметы, возможность отправки художественных произведений по железной дороге сегодня практически не рассматривается. Контролировать перевозку крупногабаритных грузов по железной дороге трудно, но возможно; для этого необходимы как минимум две группы сопровождающих, но общие расходы могут оказаться на удивление скромными. С появлением в Европе высокоскоростных низкочастотных поездов, оборудованных установками для кондиционирования воздуха, а также с открытием туннеля под Ла-Маншем следовало бы вновь серьезно рассмотреть вопрос о более эффективном использовании этих транспортных средств.

В конце 60-х годов автор настоящей статьи разработал для Британского совета систему дальних перевозок грузов автомобильным транспортом в герметичной упаковке, внутри которой поддерживалась определенная влажность. Дальнейшее совершенствование конструкции автомобильной подвески и системы кондиционирования воздуха, а также обеспечение эффективной защиты как внутри транспортного средства, так и в его непосредственном окружении способствовали развитию наземных перевозок на еще большие расстояния, хотя все возможности этого способа транспортировки до конца использованы не были. Как это ни странно, но сегодня по-прежнему игнорируются преимущества морских перевозок, за исключением тех случаев, когда речь идет о тяжелых скульптурах. Кроме того, опыт контейнерных морских перевозок произведений живописи показал, что исключительно стабильные средовые условия могут быть созданы скорее

на протяжении недель, чем в течение нескольких дней; к тому же не следует забывать о существенно сниженной плате за провоз груза, менее жестких требованиях, предъявляемых к упаковке произведений искусства, и о незначительной разнице между страховой премией за морские и авиаперевозки⁵.

Оценка риска

Недостаточный опыт использования других способов транспортировки служит основной причиной преобладания авиаперевозок, но суть проблемы заключается в нехватке людских ресурсов и крайнем нежелании работников службы учета выделять из своего немногочисленного штата сотрудников для выполнения единичной операции на продолжительный срок. Таким образом, разрабатывая альтернативные стратегии транспортировки художественных произведений и их страхования или компенсации ущерба, необходимо самым тщательным образом рассмотреть те из них, при которых более высокая стоимость найма большего числа работников покрывалась бы за счет более низкой платы за упаковку и провоз груза. При морских перевозках риск потерять произведение искусства в результате катастрофы значительно меньше, чем при авиаперевозках, по той простой причине, что крупные суда лучше защищены на случай диверсионных актов, чем самолеты. Для принятия взвешенного решения часто приходится прибегать к принципу соизмеримости, нашедшему отражение в словах Майкла Киммелмана, приведенных выше: «Подзаголовком любой выставки мог бы стать вопрос: а стоит ли она того, чтобы так рисковать?»

Очень часто, когда стороны соглашаются на взаимные уступки и заключают выгодные сделки, отбор произведений искусства, предоставленных во временное пользование, обуславливается причинами, отнюдь не связанными с достоинствами конкретной выставки. Кроме того, общая убежденность в необходимости полу-

чать дополнительные наличные средства за счет проведения временных выставок заставляет всех забывать как о мнении хранителя, так и о важности проведения работ по консервации предмета. Немодный принцип соизмеримости, однако, по-прежнему действует — во всяком случае, для общественных коллекций, рассчитывающих получить статус музея. Он состоит в том, что неизбежное ускорение процессов разрушения органических материалов вследствие перемещения предмета в новую среду, а также дополнительный «износ», которому он в связи с этим подвергается, и рост числа внешних факторов риска, должны быть соизмеримы с позитивной культурной выгодой, получаемой в результате предоставления произведения во временное пользование. Таким образом, при разработке наиболее подходящего способа транспортировки самым важным остается обеспечение сохранности произведения искусства, поэтому предпочтение в конечном счете следует отдать любому уменьшению риска полной потери произведения искусства, а не регулированию его контролируемого «износа».

Контролируемый «износ» удалось значительно уменьшить благодаря совершенствованию методов упаковки и транспортировки, о чем говорилось выше, но обычно сопровождающие лица и курьеры уделяют особое внимание при перевозке минимизации любого риска, связанного с преступной деятельностью (прежде всего воровством) и пожаром. Тем не менее сигналы, поступающие от страхового рынка, свидетельствуют о том, что число исков и рекламаций, поданных в связи с неправильным обращением с предметами, значительно превосходит теперь количество претензий, вызванных нанесением ущерба вследствие преступной деятельности и пожара. Международный комитет ИКОМ по безопасности музеев (ICMS) и Международный комитет ИКОМ по консервации (ICOM-CC) на своих заседаниях в 1993 году признали всю серьезность сложившегося положения и необходимость того, чтобы сопровождающие лица и

курьеры уделяли больше внимания вопросам сведения до минимума колебаний окружающей температуры, избежания ударов, вибрации и предотвращения других опасностей, проистекающих от действия внешних факторов. Между этими двумя международными комитетами ИКОМ установлены теперь тесные связи, что объясняется все большим совпадением их профессиональных интересов, лежащих в соответственных сферах деятельности. Этому способствовал все больший рост значимости профилактической консервации, а также вызывающее тревогу осознание новой опасности, проистекающей от культурного терроризма.

Еще более сложными представляются проблемы, связанные с транзитным страхованием или компенсацией ущерба. Обычно тот, кто получает произведения искусства во временное пользование, предлагает тому, кто их предоставляет, форму страхования, при которой страховой полис вступает в силу, как только предоставляемый предмет изымается из того места, где он обычно находится, независимо от того, кто перемещает его (по принципу «от гвоздя до гвоздя»). Другими словами, владелец или его агент страхует на этом этапе перевозки, тогда как получатель или его агент — после перевозки такого произведения искусства. Весь смысл этой парадоксальной ситуации становится как нельзя более очевидным при изучении взаимодействия между соглашениями о предоставлении произведений искусства во временное пользование и контрактами о страховании или компенсации ущерба. С учетом резко подскочивших страховых оценок сложившееся положение можно считать совершенно неудовлетворительным с точки зрения страховщика, поскольку данная ситуация способствует распространению практики обмана и дорогостоящих судебных процессов. Неудивительно поэтому, что размеры страховых премий служат прекрасным отражением их нежелания обеспечивать подобное страхование.

Подготовка отчета о состоянии пред-

мета, в котором фиксируются его физические характеристики на момент начала действия договора о его предоставлении во временное пользование, также сопряжена с проблемами, поскольку его нельзя составить, не сняв картины со стены, чего — хотя бы теоретически — не пришлось бы делать, если бы произведения не отправляли для экспонирования в другое место. Все большее число музеев в Соединенных Штатах требуют, чтобы такие внутренние передвижения произведений искусства в вышеуказанных целях были обеспечены страховыми полисами получателя или подкреплены его гарантиями компенсировать ущерб. Страховщики должны отказаться от своих прав на суброгацию в случае небрежного или халатного отношения со стороны музейных работников при обращении с предоставленными во временное пользование экспонатами, исходя из традиционной формулы «упаковщики и фрахтовщики согласованы и утверждены». Если оставить в стороне проблему мошенничества, то установленный размер страховой премии, бесспорно, будет отражать объем страховой ответственности и особый характер рисков, с которыми приходится сталкиваться.

В крупных музеях, как правило, приняты определенные стандарты обращения с произведениями искусства, разработанные для специально обученного персонала, однако риск, сопряженный с действиями, например, дворецкого или слуг какого-нибудь лорда в момент снятия ими картин, может трактоваться совершенно иначе. Споры о том, было ли произведение уже испорчено или оно получило повреждение во время его снятия со стены, будут, вероятно, носить ожесточенный характер и дорого обойдется его участникам. Тем не менее экономика художественных выставок редко позволяет грузоотправителям обеспечить надлежащее обращение с произведениями искусства в помещениях лица или учреждения, предоставляющего их во временное пользование. В связи с этим, по крайней мере на предварительных этапах, приветствуется дополнитель-

ная помощь со стороны, включая подготовку отчетов о состоянии произведения и т.д., хотя общая стоимость работ с учетом увеличения размера страховых премий может быть весьма значительной.

На ежегодном заседании Американской ассоциации музеев в 1993 году было подчеркнуто, что соглашение о предоставлении произведений искусства во временное пользование и контракт о страховании или компенсации ущерба должны быть точно скоординированы, в противном случае получатель указанных предметов может счесть необходимым прибегнуть к самострахованию в отношении упущенных моментов. Страховые контракты характеризуются предельной гибкостью и допускают изменения в каждом конкретном случае, чтобы удовлетворять всем требованиям, но схемы выплаты компенсаций за ущерб отличаются большей жесткостью, поэтому изменения в них вносятся лишь в исключительных случаях. Логично заключить поэтому, что составленное соглашение о предоставлении произведений искусства во временное пользование должно точно соответствовать денежному покрытию, обеспечиваемому стандартным страховым полисом или полисом, гарантирующим компенсацию ущерба; кроме того, не следует принимать на себя никаких обязательств, касающихся обращения со взятыми для временного экспонирования предметами до их фактической (физической) передачи получателю или его агенту; аналогичные условия должны распространяться и на процедуру возврата. Это является незначительным отступлением от системы страхования по формуле «от гвоздя»

до гвоздя», но, поскольку учреждения, предоставляющие произведения во временное пользование, одновременно являются и получателями подобных предметов, такой компромисс — замена формулы «от гвоздя до гвоздя» формулой «из рук в руки» — отвечает их интересам. Однако когда речь идет о получении произведений искусства от частных лиц или других (не музейных) учреждений, то вследствие отсутствия взаимного интереса, свойственного музейной среде, при их страховании можно по-прежнему настаивать на формуле «от гвоздя до гвоздя». Проблематичен также вопрос о плохом состоянии предмета или повреждениях, на которых настаивает получающая сторона, утверждая, что они уже существовали, но не были выявлены в ходе подготовки отчета о состоянии предмета, а проявились лишь позднее, в период нахождения во временном пользовании или по его возвращении. С точки зрения страхования это может рассматриваться как форма «внутреннего порока», который, как правило, не считается страхуемым риском; тем не менее владельцы произведений искусства, предоставляющие их во временное пользование, все чаще выражают несогласие с данным положением.

Альтернативные стратегии транспортировки произведений искусства и их страхования требуют притока оригинальных идей, а со стороны музейного сообщества — определенной готовности идти на компромисс во всем, за исключением того, что касается безопасности предмета. Ни на один из поставленных выше вопросов не существует простых ответов, однако возможность уменьшения риска крупных потерь в случае ката-

строфы и обеспечения в будущем рентабельности значительных художественных выставок во все большей степени зависит от ответов на них, которые необходимо найти, и как можно скорее. ■

Примечания

1. Peter Cannon-Brookes, 'The Evolution and Implementation of a Transportation Strategy for Works of Art', *International Journal of Museum Management and Curatorship*, Vol. 5, 1986, pp. 163–169.
2. Cordelia Rose, *Courierspeak*, Washington, D.C., Smithsonian Institution Press, 1993.
3. Michael Kimmelman, 'When Art Takes Wing, Cross Your Fingers', *New York Times*, 7 March 1993.
4. См.: *ICOM News*, Vol. 46, No. 3, 1993, pp. 13–14.
5. Peter Cannon-Brookes, 'Transportation of Works of Art by Sea', *Museum Management and Curatorship*, Vol. 10, 1991, pp. 71–83; по вопросу о дополнительных технических деталях смотрите доклад того же автора, подготовленный им для Рабочей группы по проблемам бережного обращения с произведениями искусства при перевозке, который называется 'The Transportation by Sea from Southampton to Cape Town of Oil Paintings in a Container with Environmental Monitoring' *ICOM Committee for Conservation, 9th Triennial Meeting, Dresden, 1990*, pp. 401–404, Paris, ICOM, 1990.

Какова цена успеха?

Вера Золберг
(Vera Zolberg)

*В связи со все усложняющимся экономическим положением в мире художественным музеям приходится прибегать к различным способам получения средств, самым впечатляющим из которых можно считать проведение широкомасштабной выставки, рассчитанной на шумный успех и дающей хорошие сборы. Хотя подобные мероприятия зачастую позволяют привлечь огромное число посетителей, они представляются рискованными в финансовом отношении, грозя к тому же отодвинуть на второй план работу с коллекциями и исследовательскую деятельность. Это одна из проблем, стоящих перед художественными музеями, которые были всесторонне рассмотрены на международной конференции «Художественные музеи и цена успеха», проходившей в амстердамском Государственном музее 10–12 декабря 1992 года. Ее финансирование осуществлялось фирмой *Voekmansichting*. В конференции приняли участие директора музеев, государственные служащие и ученые из Нидерландов, Великобритании и Соединенных Штатов¹. Вера Золберг была одним из основных докладчиков. Она занимает должность профессора социологии факультета политологии и социальных наук для аспирантов в Новой школе социальных исследований в Нью-Йорке.*

Те, кто привык считать художественный музей башней из слоновой кости, должны были бы полностью освободиться от подобных иллюзий под влиянием процессов развития, происходивших в последние годы. Интеграция художественного музея в социальный мир, от которого он получает средства к существованию, становится все более очевидной. Общины, которые поддерживают художественные музеи материально, также предъявляют к нему большие требования, которые порой кажутся необоснованными, но музейные работники не могут позволить себе роскошь игнорировать их. В конце концов именно основатели музеев убедили своих соотечественников в их ценности. Выживание этих учреждений, уже ставших для всех нас необходимостью, зависит от их способности выполнять возложенные на них обязанности, приспособившись к постоянно меняющемуся социальному и интеллектуальному контексту. Как бы трудно это ни было, но многие художественные музеи, чтобы выжить, вовсе не пытаются отгородиться от внешнего мира, несмотря на превратности судьбы и тяжелые обстоятельства.

Если бы успех измерялся умением организовывать для показа широкой публике высококачественные экспозиции, представляющие различные виды искусства, то художественные музеи могли бы считаться здесь абсолютными победителями, свидетельством чему служат недавно демонстрировавшиеся многочисленные крупные «кассовые» выставки. Однако их успех дорого обходится, и не только в финансовом отношении. Аналогичным образом чрезвычайно важное значение имеет характер впечатления, получаемого от посещения музея, на которое, как считают многие, самое негативное воздействие оказывают большое число посетителей и невозможность спокойно и обстоятельно посмотреть выставку. Другая важная проблема связана с качеством произведений искусства, которые демонстрируются в художественных музеях, зачастую не соответствуя их традициям. Наконец, сокращение финансовой помощи со

стороны государства вынуждает музеи прибегать к другим источникам финансирования, что некоторыми музейными работниками воспринимается как угроза, поскольку ведет к неуместному вмешательству рыночных сил.

Часто результаты не соответствуют намерениям. Один критик, изучая вопрос, почему музеи организуют выставки, прежде всего рассчитанные на кассовый успех, обнаружил, что, хотя эти мероприятия считаются верным способом привлечь огромное число посетителей и вокруг них поднимается огромная шумиха и разворачивается рекламная кампания, они порой не дают хорошей посещаемости. Небольшие научные экспозиции могут оказаться более эффективным средством привлечения публики. Но если крупные «кассовые» выставки и в самом деле сродни спекулятивным инвестициям, то для чего их организовывать? Отчасти ответом на этот вопрос служит способ финансирования художественных музеев в США, где подобные выставки стали обычной практикой ведущих музеев, оказав при этом влияние на музейную политику других стран. Когда зарубежные музеи перенимают подобный опыт, они должны знать, какие опасности подстерегают их на этом пути и какие возможности могут открыться перед ними.

Государственность, коммерция и культура в американских музеях

Хотя расцвет «кассовых» выставок приходится на последние десятилетия, их история восходит ко времени создания художественных музеев как учреждений. Среди моделей, которыми руководствовались в своих поисках основатели американских музеев, были крупные всемирные выставки XIX столетия, а именно выставка 1876 года, посвященная столетию Декларации независимости. Выставки, организовывавшиеся протестантами во многих районах страны в миссионерских целях, а также для пропаганды различных областей культуры (науки, музыки, истории),

служили еще одним источником вдохновения. В числе других они подали идеи для создания музеев восковых фигур и настенных росписей с сюжетами на библейские темы, а также способствовали организации новых коммерческих предприятий.

Мы можем считать художественные музеи некоммерческими учреждениями, не ставящими себе целью извлечение прибыли, однако их создание и последующее развитие проходили под влиянием коммерческого, националистического и религиозного факторов, в соответствии с которыми успех определялся умением привлекать большое число посетителей, с тем чтобы наставлять, обучать и развлекать их. Вследствие этого американские художественные музеи вынуждены были изыскивать финансовые средства везде, где их можно было получить. В то время как в других странах большую часть средств учреждениям культуры выделяет государство, в Соединенных Штатах подобная практика почти отсутствует. За исключением национальных музеев, входящих в состав Смитсоновского института в Вашингтоне, большинство музеев было создано благодаря деятельности местных элит, объединивших свои усилия и деньги.

Источники финансирования

В Соединенных Штатах существует три источника финансирования, к которым могут обратиться художественные музеи: (а) государственные средства (за счет налогов); (б) частный капитал, поступающий от жертвователей, попечителей, фондов, фирм, и (с) средства, поступающие в виде платы за пользование (плата за вход, членство в обществе друзей музея, продажа сувениров или книг). На первый взгляд возможность получить средства из нескольких источников представляется преимуществом, поскольку это оберегает музей от опасности оказаться во власти какой-либо монополярной силы. Однако возможность прибегнуть к одному, другому или третьему источнику не снимает собственно пробле-

мы финансирования, вынуждая некоторые музеи организовывать крупные мероприятия.

В отличие от правительств европейских стран правительство США, как правило, не участвует в поддержке сферы искусства. Как отмечалось на конференции в Амстердаме, несмотря на сокращение бюджета и приватизацию, художественные музеи Голландии по-прежнему получают значительную государственную помощь. Американские музеи почитают за счастье, когда правительственное финансирование на всех уровнях — страны, штата и города — покрывает хотя бы 20% текущих расходов. Даже национальные музеи, не взимающие с посетителей плату за вход и существующие за счет налогов, вынуждены заниматься коммерческой деятельностью: продавать сувениры, проводить кампании по привлечению новых членов в общества друзей музеев, издавать журналы и книги, а также обращаться за финансовой поддержкой к различным фондам и корпорациям. Большинство других художественных музеев полагается главным образом на город и штат, где они находятся, в получении средств как прямым, так и косвенным путем, например посредством освобождения музеев как некоммерческих учреждений от уплаты налога на недвижимость. Однако, ввиду того что города и штаты вынуждены решать собственные финансовые проблемы, а федеральное правительство постоянно изыскивает возможности сократить и без того скромные дотации, выделяемые музеям, последние вынуждены искать другие источники финансирования. И здесь частный капитал может оказать как нельзя более кстати.

Частные пожертвования поступают в двух основных формах: в виде передаваемых в дар произведений искусства и в виде денежных средств от отдельных лиц. Принято, чтобы попечители и крупные жертвователи, надеющиеся стать таковыми, безвозмездно выделяли художественному музею денежные средства; размеры их могут быть различны, но общая сумма порой достигает десят-

ков тысяч долларов в год. Они могут передаваться непосредственно частными лицами или же — при их содействии — другими источниками финансирования. Попечители имеют давние связи с частными музеями, и в их помощи крайне заинтересованы учреждения, как федеральные, так и находящиеся в подчинении штатов. Не следует забывать, однако, что попечители извлекают немалую выгоду, поскольку их деятельность регулируется льготным налогообложением, да и лавры меценатов никоим образом не обязывают их оплачивать текущие эксплуатационные расходы музея.

Еще одной формой частных пожертвований являются поступления от фондов. Хотя сегодня сравнительно немногие фонды оказывают финансовую поддержку сфере искусства, некоторые из них продолжают заниматься благотворительной деятельностью. Зачастую фонды направляют свои средства на то, чтобы повысить посещаемость музеев. Например, Фонд Лайла Уоллес-Ридерз дайджест выделил ряд субсидий на общую сумму в 50 млн долл., рассчитанных на пять лет, с целью помочь музеям изменить представление о себе в глазах публики как об элитарных учреждениях. Каждый музей, участвующий в программе, должен привлечь определенную новую аудиторию: молодежь, сельских жителей, инвалидов, этнические меньшинства. Выделенные средства должны пойти, помимо всего прочего, на обновление экспозиций, с тем чтобы сделать их более привлекательными и эффективнее использовать существующие коллекции в работе с особыми категориями публики.

Американские музеи все чаще прибегают к финансовой помощи корпораций. Их взаимоотношения складываются непросто. В то время как музеи стремятся избежать неприкрытого меркантилизма, присущего тематическим паркам, например Диснейленду, корпорации хотят иметь зримые результаты при низких расходах, поскольку им приходится отчитываться перед своими акционерами в том, как были использованы их

средства. Именно такое несовпадение целей лежит в основе отношений между художественными музеями и корпорациями; однако разногласия по коммерческим вопросам могут стать причиной многочисленных споров. В связи с неустойчивой конъюнктурой многие компании, которые в 80-е годы были для музеев основным источником финансовой поддержки, вышли из игры.

Показательно, что проходившая в Музее Соломона Г. Гуттенхайма выставка, посвященная русскому конструктивизму и ставшая гвоздем программы нью-йоркского сезона 1992/93 года, была продлена на несколько недель не только потому, что пользовалась огромной популярностью, — просто музей был не в состоянии привлечь спонсоров для финансирования следующей экспозиции. Более того, доход, полученный от 250 тыс. посетителей, не окупил всех затрат по подготовке и проведению выставки, несмотря на значительную помощь, оказанную несколькими крупными спонсорами. Это говорит о том, что если бы музею приходилось рассчитывать только на собственные силы и средства, то мы, вероятно, не увидели бы ни одной крупной выставки. Даже Метрополитен-музей, который считается наиболее благополучным в финансовом отношении, имея годовой бюджет в 85 млн долл., сокращает свои расходы. На выставочную деятельность он выделяет из своих средств всего лишь 1 млн долл., стараясь при этом ежегодно получать на данные цели 6–8 млн долл. от корпоративных спонсоров. Музей современного искусства в среднем расходует на выставки от 3 до 5 млн долл. в год, причем лишь 350 тыс. долл. выделяется из доходов самого музея. Он пытается увеличить средства, поступающие в виде пожертвований и субсидий, с тем чтобы проценты, начисляемые с общей суммы, можно было использовать в дальнейшем для организации выставок, однако весь процесс занимает много времени.

Выживание учреждений в условиях строгой экономии

Проблема выживания сегодня волнует всех, в том числе Нидерланды, где правительство приступило к частичной приватизации финансовой поддержки, оказываемой сфере культуры; Великобританию, где в результате тэтчеризма учреждения культуры стали заложниками пресловутой теории и практики поголовной рентабельности и вынуждены прибегать к финансовой помощи деловых кругов на условиях, диктуемых последними. Директора европейских музеев делают это с определенной опаской, поскольку покровительство корпораций трудно отделить от спонсорства, преследующего чисто рекламные цели. На конференции в Амстердаме ряд музейных руководителей высказали сомнения относительно щедрости корпораций и мотивов, движущих ими.

Руководители европейских музеев, занимающие различные позиции по многим вопросам, тем не менее разделяют общую озабоченность, когда речь заходит о получении средств из сферы бизнеса. Правительственное финансирование гарантирует независимость музеев, давая им возможность вести дела в интересах искусства. Но, как бы ни пугала и ни возмущала некоторых музейных работников финансовая поддержка корпораций, им грозит также опасность потерять и ее. Какой бы унижительной ни была порой финансовая поддержка со стороны деловых кругов, куда страшнее оказаться без нее, поскольку на помощь корпораций могут рассчитывать лишь наиболее крупные и значительные музеи. Маленьким, обособленным и плохо финансируемым музеям — к их вящему огорчению — не приходится опасаться ни корпораций, ни «кассовых» выставок. Поскольку американские художественные музеи имеют более богатый опыт выживания при поддержке различных источников финансирования, они, вероятно, в меньшей степени склонны считать себя жертвой давления со стороны спонсоров. Они демонстрируют так-

же большую предприимчивость, особенно в трудные времена режима строгой экономии, когда они — при необходимости — с готовностью распродают произведения искусства из музейных коллекций, что редко случается в Европе.

Вероятно, было бы преувеличением сказать, что американские художественные музеи брошены на милость рыночных сил. Несмотря на стоящие перед ними проблемы, их популярность и высокая приспособляемость обеспечили им прочное положение в обществе. Европейским музеям куда в меньшей степени грозит тотальная зависимость от внешних источников финансирования, несмотря на сокращение государственной помощи. Однако им придется разрабатывать — применительно к собственным социальным условиям — сложные административные механизмы сбора средств и политики маркетинга, которые уже стали нормой в Соединенных Штатах. Перед европейскими художественными музеями стоит двоякая задача: с одной стороны, добиваться от своих правительств поддержки в области законодательства, поощряющего благотворительность, а также в общем укреплять благотворительные фонды и инфраструктуру частной помощи; а с другой — не забывать при этом о своем обязательстве обеспечивать доступ к искусству все более разнородной по социальному составу публике. Если реализация одного из аспектов этой задачи не подкрепляется одновременным выполнением другого, то цена успеха становится слишком высокой? ■

Примечания

1. Документы конференции были опубликованы в 1993 году фирмой: Boekmanstichting (Herengracht 415, 1017 BP Amsterdam) и Ассоциацией голландских музеев.
2. Автор составил краткую библиографию по данной теме, которую можно получить, обратившись в Парижскую редакцию *Международного журнала "Museum"*. — *Прим. ред.*

Профессиональные новости

Новые публикации

Bibliographie de l'histoire des musées de France, by Dominique Poulot. Published by Éditions du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, Ministère l'Enseignement Supérieur et de la Recherche, 173, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris (France), 1994, 182 pp. (ISBN 2-7355-0289-9).

История музеев представляет собой новую область исследований для историка и тему последних научных изысканий. Определить место и классифицировать постоянно пополняющуюся и без того богатую литературу по данной тематике — такова цель этого нового руководства. Оно содержит эссе, которые заставляют читателя мыслить, и библиографию по ряду тем, что помогает дать некоторое представление о социальной и интеллектуальной истории музеев Франции.

Le tournant commercial des musées en France et à l'étranger, by Denis Bayart and Pierre-Jean Benghozi, Ministère de la Culture et de la Communication, Direction de l'Administration Générale, Département des Études et de la Prospective, Paris, 1993. 296 pp. Distributed by La Documentation Française, 29-31, quai Voltaire, 75344 Paris Cedex (France). (ISBN 2-11-003300-2).

В прошлом музеи ограничивались тем, что имели небольшой киоск,

где посетители могли приобрести почтовые открытки, путеводители и репродукции. Однако в последние годы эти немудреные прилавки превратились в настоящие торговые галереи, предлагающие широкий ассортимент продукции. Что послужило причиной столь значительного развития коммерческой деятельности? Что она дает музею и какие проблемы порождает? В этом издании рассматривается опыт, приобретенный некоторыми музеями в данной области, и разъясняется, как подобная деятельность способствует новому пониманию запросов публики, пересмотру роли музеев и повышению их престижа.

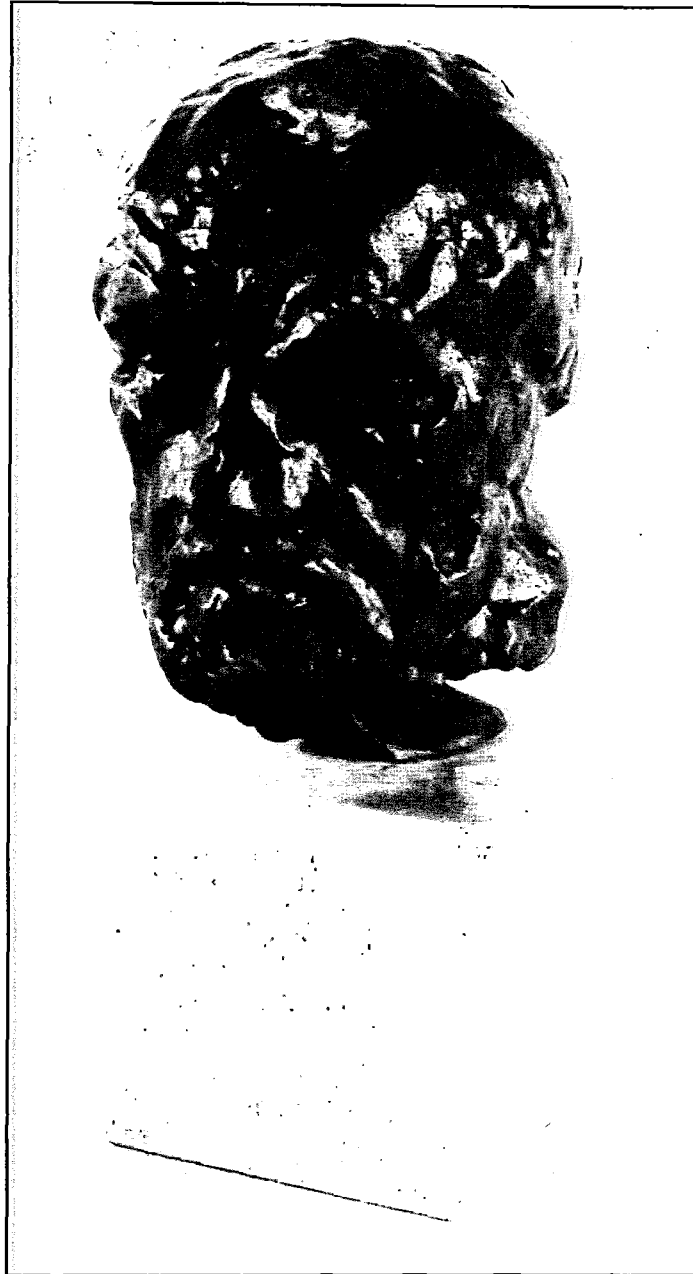
1994 International Directory of Training in Conservation of Cultural Property. Справочник составлен Международным научно-исследовательским центром по консервации и реставрации культурных ценностей (ИККРОМ) и Институтом консервации Гетти. Distributed by Getty Trust Publications, P.O. Box 2112, Santa Monica, CA 90407-2112 (United States).

Данное, пятое издание справочника насчитывает на 30% больше программ, чем предыдущее, а также содержит удобочитаемую международную кодовую систему и полный тематический указатель, что облегчает пользование им. Цель справочника состоит в том, чтобы

информировать читателя о широком спектре возможностей, существующих в различных странах мира, для получения образования в области консервации и реставрации на разных уровнях. Он содержит сведения о специализированных курсах, рассчитанных на несколько лет, по окончании которых присваивается научная степень; о краткосрочных курсах для специалистов, а также о курсах по консервации, разработанных в рамках программ, готовящих к получению научной степени в других областях.

Southern African Art. Журнал издается Национальной галереей Зимбабве. National Gallery of Zimbabwe, P.O. Box 8155, Causeway, Harare (Zimbabwe). Price per copy Z\$5.

Журнал, основанный в 1992 году, рассказывает о развитии визуальных искусств в Зимбабве и Южной Африке; в нем рассматриваются также художественные и культурные тенденции за пределами региона, которые представляют интерес для Национальной галереи. Последние выпуски журнала были посвящены изучению таких тем, как «Искусство, общество и окружающая среда Южной Африки», «Искусство и развитие в Южной Африке», «Искусство, образование и развитие в Южной Африке», а также «Южноафриканское искусство — международная перспектива».



УКРАДЕНО

Бронзовая скульптура Огюста Родена Человек со сломанным носом (L'Homme au nez cassé). На левой стороне подпись: A. Rodin. На правой стороне стоит размещенное в две строки клеймо литейщика: Alexis Rudier, Fondeur Paris. Размеры скульптуры: 11,5 x 8,5 x 7 см. Скульптура была украдена из музея в Пуатье (Франция) в период между 16 июня и 8 июля 1993 года. (Reference 93/3209/SL Interpol France)

Photo by courtesy of the ICPO-Interpol General Secretariat