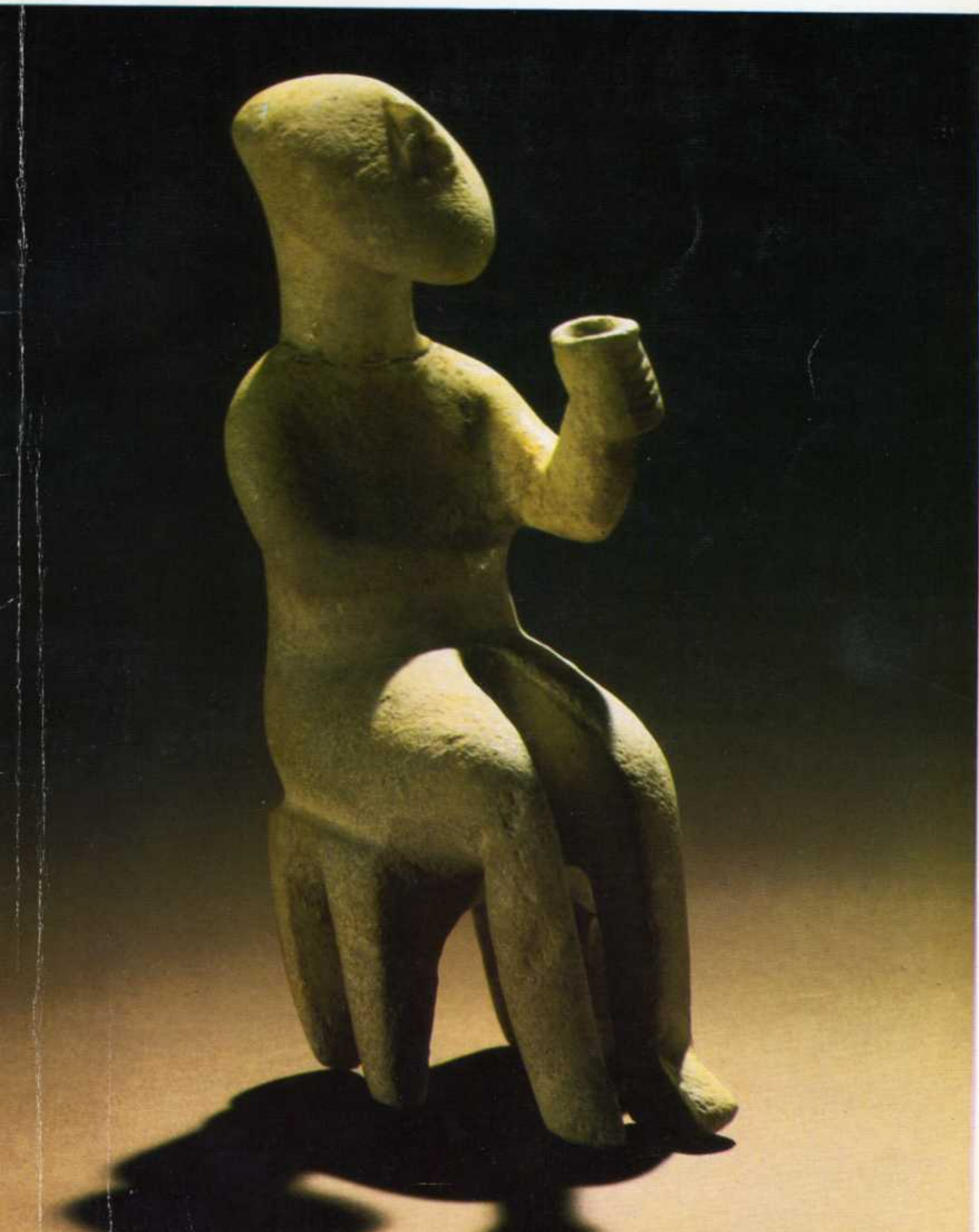


154

Ежеквартальный  
журнал  
ЮНЕСКО  
1987

*museum*

ISSN 0255-0881



Постоянные экспозиции

---

# ***museum***

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

№ 154, 1987

Редактор: Мари Жозе Тиль  
Помощник редактора: Кристин Уилкинсон  
Художественные редакторы: Жорж Серва,  
Жорж Дюкре

консультативный комитет

Ом Пракаш Агравал, Индия  
Иззат Дин Башауш, Тунис  
Фернанда де Камарго-и-Алмейда Моро,  
Бразилия  
Патрик Д. Кардон, генеральный секретарь  
ИКОМ, ex-officio  
Гаэль де Гишен, ИККРОМ  
Альфа Умар Конаре, Мали  
Жан-Пьер Моан, Франция  
Луис Монреаль, Испания  
Сун Гиль Пак, Южная Корея  
Мишель Паран, ИКОМОС  
Поль Перро, США  
Лисе Скьёрт, Дания  
В. А. Суслов, СССР

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

---

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

---

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

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

Комиссия СССР по делам ЮНЕСКО/  
Госкомиздат СССР/ЮНЕСКО

Редактор русского издания:  
И. А. Пантыкина

© ЮНЕСКО 1987  
© Перевод на русский язык  
«Прогресс» 1987

Напечатано в СССР

---

## К читателям

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

---

# Постоянные экспозиции

---

М. Хаммад	<i>Семиотическое прочтение музея</i> 4
Э. Лассаль	<i>Бобур в прошлом и настоящем</i> 9
К. Зауэр-Рауссмюллер	<i>Новый художественный музей в Шаффхаузене</i> 17
Д. Н. Гуландрис	<i>Рождение музея</i> 24
Э. Куэнро	<i>Музей кикладского и древнегреческого искусства</i> 27
М. Кунце	<i>Новый облик Пергамон-музея в Берлине</i> 32
Э. М. Виммер	<i>Проект музея египетских древностей в Мюнхене</i> 40
М. П. Цуканов	<i>Новая экспозиция Оружейной палаты Московского Кремля</i> 47
Д. Жаммо, Л. Перю	<i>Постоянные экспозиции в провинциальных музеях естествознания</i> 54
А. Дамм	<i>Музей в Месгаре: экспозиция, посвященная каменному веку</i> 59
М. Т. Алмейда	<i>Постоянная экспозиция Музея д'Орсе в Париже</i> 65

---

## ХРОНИКА ВФДМ

---

ВФДМ	<i>Друзья музеев Аргентины знакомят с искусством и коллекциями своей страны</i> 72
------	--

---

## БОРЬБА С НЕЗАКОННЫМ ВЫВОЗОМ КУЛЬТУРНЫХ ЦЕННОСТЕЙ

---

Н. Нзевунва	<i>Ожившее прошлое</i> 74
К. Макьюэн, К. Хадсон	<i>Воспитывать чувство гордости за историческое прошлое. Опыт Агуа-Бланка, Эквадор</i> 77

---

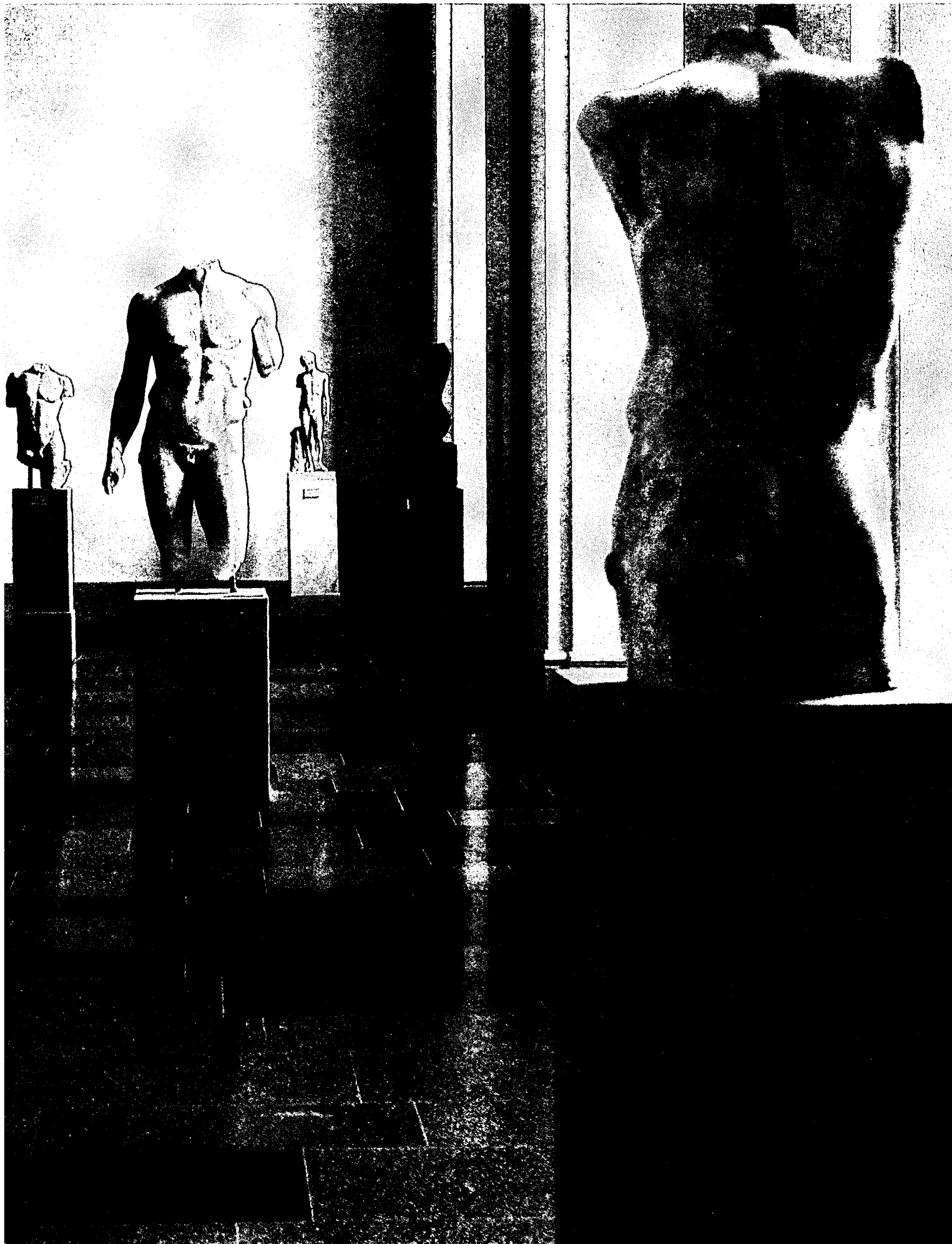
Фотографии предоставили:

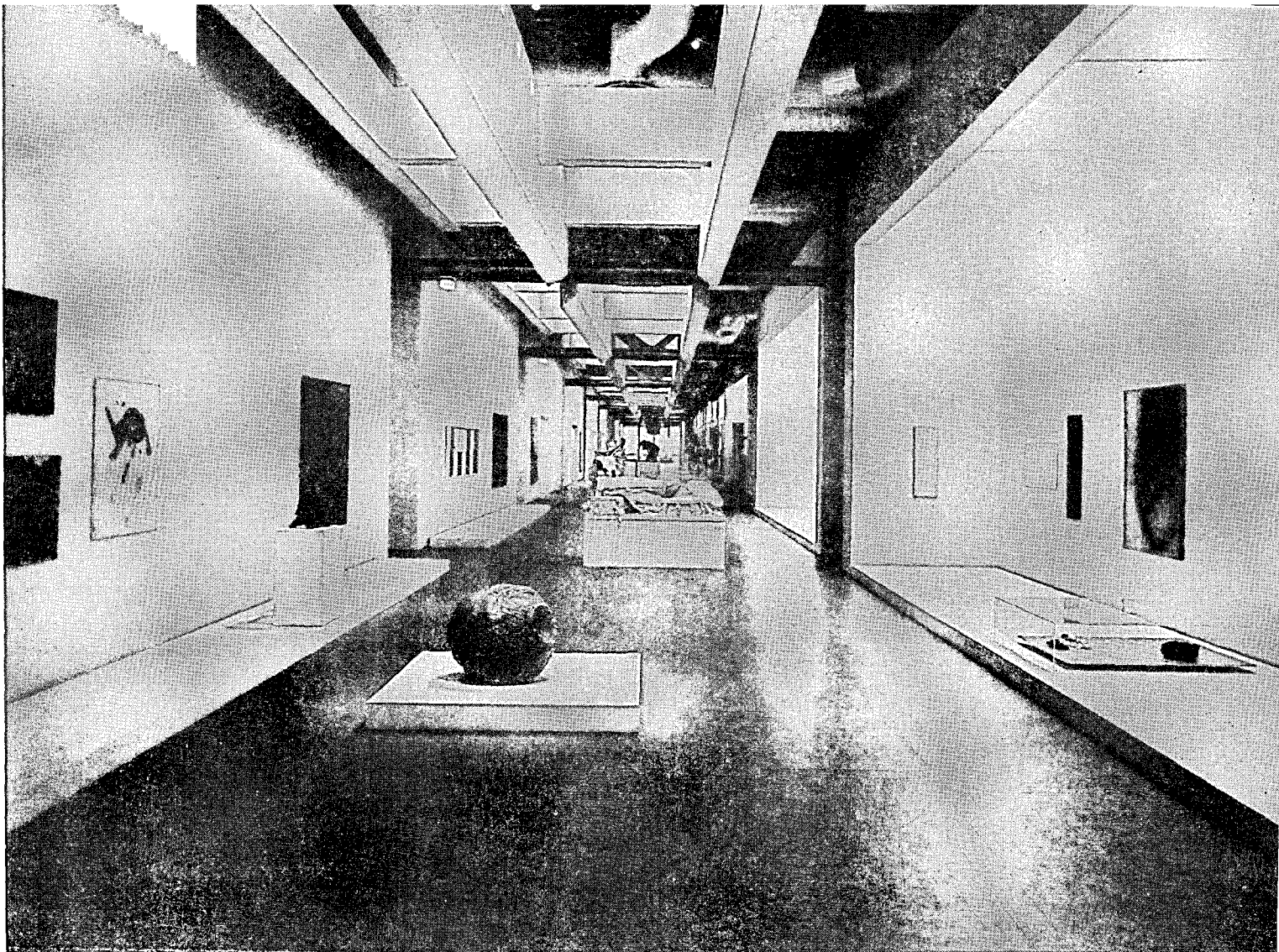
Первая страница обложки: © Музей кикладского и древнегреческого искусства.

Последняя страница обложки: Государственные музеи Московского Кремля, © Н. Рахманов. 1, 28—36: © Iona Ripko; 2, 3, 4, 5: © MNAM; 4: © M. Hammad; 7—12: © Musée national d'art moderne, Paris; 13—20: © Hallen für Neue Kunst, Schaffhausen; 21—24, 27: © Musée d'art des Cyclade et de la Grèce antique; 25—26: © Elroy Quengoe; 31—41: © E. Wimmer; 42—45: © Н. Рахманов; 46—49: Musée d'Orleans; 50, 51: Patrice Delatouche, Jacques Orléans; 52, 53, 55—58: © Musée d'Arhus; 60, 62—64: Jim Purcell; 61: Dessin d'ACT Architecture; 65: Penelope Chauvelot; 66—68: © Museo Fernández Blanco; 69, 70: © N. Nzewunwa; 71—76: © C. McEwan, C. Hudson.

II  
Музейно-образовательный центр  
«Музей истории культуры народов  
Республики Беларусь» — это музейно-образовательный  
центр.







## Семиотическое прочтение музея

Манар Хаммад (Manar Hammad)

В кратком обзоре невозможно дать полного семиотического анализа столь сложного пространства, каким является переоборудованная Гаэ Ауленти экспозиция Национального музея современного искусства на пятом этаже Национального центра искусства и культуры имени Жоржа Помпиду в Париже. Таким образом, данная статья не является результатом систематического исследования, подобного тому, какое можно было бы провести в соответствующем научном центре.

Прежде всего уточним наше понимание выражения «прочтение пространства». Имеется в виду действие, осуществляемое посетителем (нами, например), стремящимся осмыслить определенное место. Речь идет не просто о пассивном восприятии, а о динамичном процессе, в котором различные элементы противопоставлены друг другу и посредством памяти срав-

ниваются с другими элементами, которых нет в данном месте. Мы оставляем в стороне вопрос о том, является ли рассматриваемый процесс сознательным или бессознательным,— прочтение смысла не зависит от подобного различия чисто психологического свойства. Важно то, что такой смысл присутствует и соответствующим образом выражен.

Встает вопрос: возникает ли после посещения Национального музея современного искусства ощущение общего замысла? Ответ, без всякого сомнения, должен быть утвердительным. Это сложное, но взаимосвязанное пространство. Новая организация музея отличается от прежней, как простая структура может отличаться от сложной разветвленной структуры. Главный элемент пространства — ориентированная с севера на юг «улица», проходящая между «фасадом» залов

с одной стороны и помещениями различного назначения — с другой (с юга на север расположены: место для отдыха, вход в музей и соответствующие службы, терраса скульптур, залы искусства «сегодняшнего дня»). «Улица» заканчивается двумя террасами — северной и южной, связывающими ее с внешним пространством и лишаящими сходства с «коридором». Такому же прочтению способствуют размеры пространства (илл. 2).

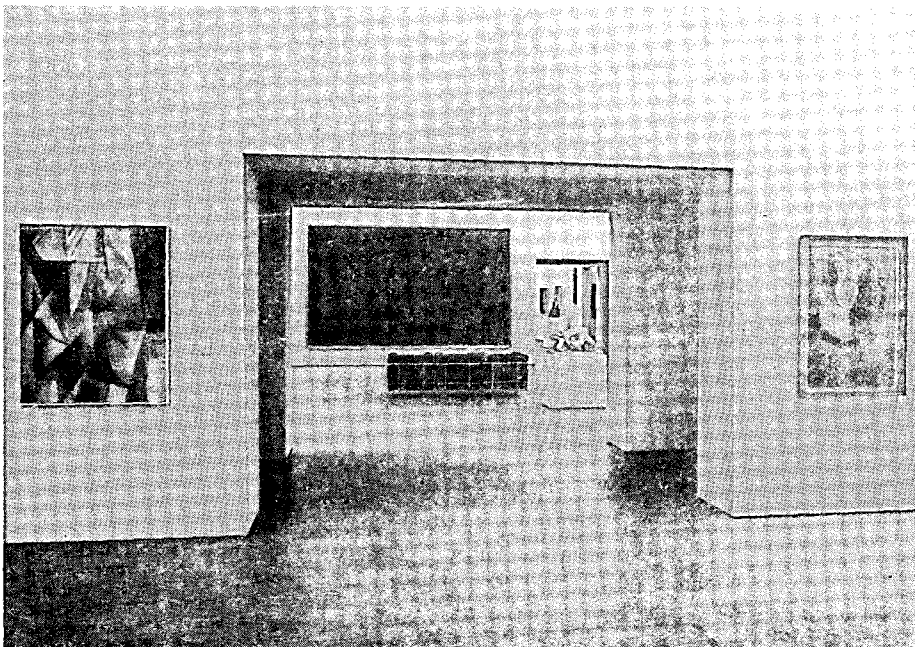
«Фасад» восточной стороны «улицы», обладающий удивительным зрительным единством, прорезан прямоугольными проемами, открывающими проход в залы. За «фасадом» размещены три пространства: центральная часть (в нее ведут с «улицы» несколько проемов) и два разной площади боковых помещения (каждое с одним входом), а именно «зал графики» и «северная зона», расположенная за противопожарной перегородкой. Отметим, кстати, что, хотя, на первый взгляд, перегородка не несет смысловой нагрузки, она четко определяет границы между залами.

Приведенное нами краткое описание может показаться банальным, но таким путем мы попытались выделить основные элементы структуры и охарактеризовать их, не прибегая к профессиональной терминологии. Тем не менее это описание основывается на особом методологическом подходе: на анализе наблюдений за поведением посетителей, исходя из возможностей, которые им предоставляются как в плане осмотра экспозиции, так и в плане передвижения, то есть с учетом обоих факторов, определяющих осмысленное познание ими пространства.

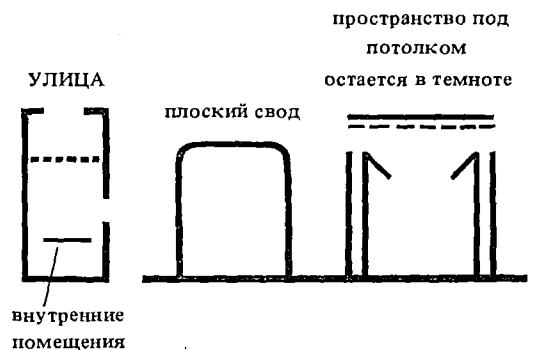
Необходимо иметь в виду, что существуют различные категории посетителей и что прочтение пространства и остающееся в результате представление о нем зависят от действий индивида, определяющих восприятие. Посетитель, остающийся в музее не больше двадцати минут, может осмыслить столь сложное пространство как конкретную структуру только в том случае, если он не будет осматривать размещенные на стенах произведения искусства, а сконцентрирует все свое внимание на том, чтобы получить общее впечатление. И наоборот, если человек проводит в экспозиции два часа, переходя от одной картины к другой, не слишком при этом интересуясь окружающим пространством, он покидает музей, не составив четкого представления о нем в целом. Восприятие пространства зависит от деятельности, в нем осуществляемой, то есть от прямых или косвенных действий, связанных с его прочтением; оно тем более неоднородно в данном случае, когда речь идет об обширном пространстве со сложной структурой. В нашем дальнейшем его «прочтении» мы встанем на точку зрения человека, по меньшей мере два раза посетившего музей и решившего, определив свое местоположение, либо пройти к картинам определенного художника, либо продолжить прерванный осмотр.

В настоящей статье рассматривается пространство пятого этажа, отделенного как от музейной зоны четвертого этажа, так и от всего остального здания. Четкая граница между Национальным музеем современного искусства и остальной частью Центра имени Жоржа Помпиду явилась результа-

2 Национальный музей современного искусства, Париж. «Улица», идущая с севера на юг между «фасадом» залов с одной стороны и помещениями различного назначения — с другой.



3 Северная зона пятого этажа. Залы Сони Делоне и Парижской школы.



том новой организации музея, который резко отличается от других помещений центра с точки зрения внешнего оформления, освещения, оборудования, а также уровня шума и посещаемости. Кроме того, это пространство характеризуется определенной стабильностью экспозиции.

Интересно отметить, что идея стабильности постоянной экспозиции удачно подчеркнута конструкцией поверхностей для повески картин. Посетитель видит протяженные, толстые, почти массивные стены. Их пропорции близки традиционной архитектуре, а поперечные проходы напоминают проемы в толстых стенах средневековых строений (илл. 3).

Помещения, предназначенные для экспонирования живописи, по своим размерам подобны просторным залам старинных европейских дворцов, превращенных в музеи. Даже пологие переходы в месте соединения стен и потолка напоминают переходы к плоским сводам, характерным для эпохи Возрождения. Правда, в Национальном музее современного искусства нет таких сводов, но, чтобы не акцентировать на этом внимание посетителя, благодаря специальному освещению пространство под потолком остается в темноте, отчуждаясь таким образом от экспозиции, как и остальная часть Центра Помпиду (илл. 4).

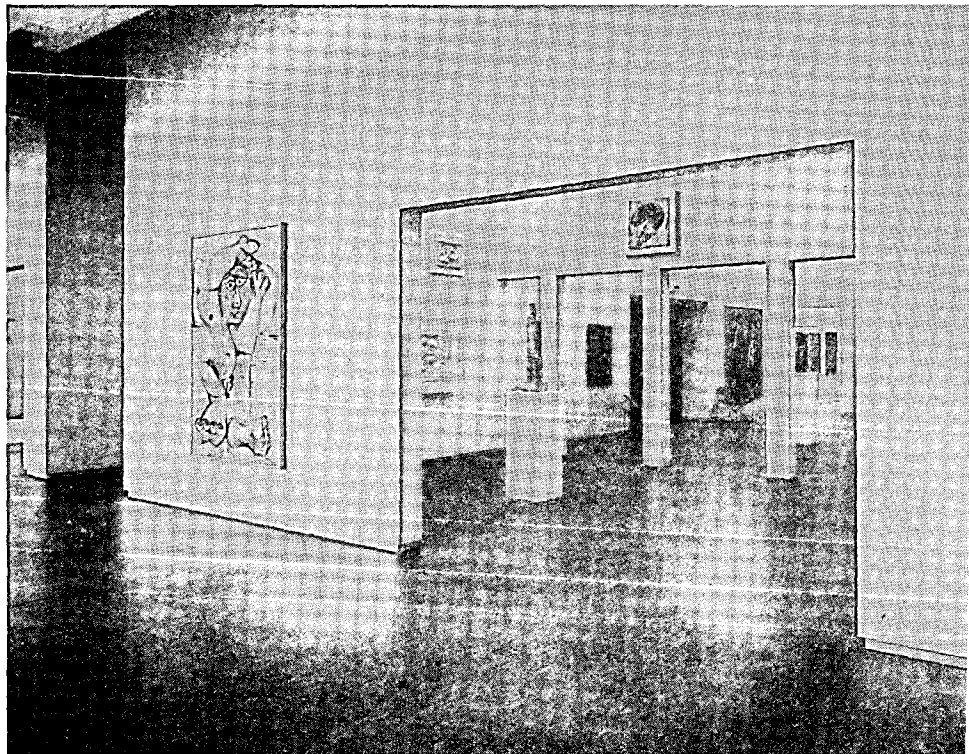
Музейные залы напоминают дворцовые помещения не только своими пропорциями, но и планировкой, которая заимствована из архитектуры прошлого. Чтобы войти в одно из помещений, необходимо пройти через другое. Использование особенностей такой планировки с характерным для нее отсутствием коридоров и расположением помещений анфиладой дает двойной эффект. С одной стороны, подчеркивается сходство между экспозиционными залами Национального музея современного искусства и дворцами эпохи Возрождения. С другой стороны, создается совершенно особое ощущение пространства. Ведь центральная «аллея» музея не является коридором, поскольку таковые здесь в принципе невозможны. Это — «улица». А доступ с «улицы» в помещения подобен обычному входу с улицы в дом — чем дальше в него проникаешь, тем больше удаляешься от улицы. И наконец достигаешь внутренних помещений меньшего размера, невидимых с «улицы» (илл. 5). Именно такой эффект производит пространство залов южной части — они двухполюсные, расположены между общим «фасадом», выходящим на запад — на «улицу», и закрытыми помещениями без окон — с восточной стороны. В дневное время контраст тем более вы-

разителен, что в западном «фасаде» имеются окна, в изобилии пропускающие естественный свет (илл. 6).

Что же при этом происходит с картинами? Изменение среды оказывает влияние и на роль экспоната в ней. Раньше для повески картин использовались тонкие щиты и было видно, что они прикреплены к потолку. Создавалось впечатление легкости, временного характера повески (действительно, такая система обеспечивала мобильность щитов и давала возможность изменять пространство). Теперь же, хотя новые поверхности для картин также прикреплены к потолку, они массивны, и кажется, будто они опираются на пол. Никому из посетителей не приходит в голову выяснить, сделаны ли они из камня или из

смотрит на них уже иначе под влиянием той оценки, которую своими средствами дали им устроители музея. На языке семиотики здесь можно говорить о своеобразном договоре между организаторами пространства и посетителями. Первые словно говорят вторым: перед вами ценность, принимайте ее как таковую. Во всяком случае, в новой экспозиции это положение выражено с большей очевидностью, чем в прежней.

Строго очерченные и относительно замкнутые пространства, ограниченные новыми стенами, дают возможность распределить полотна «по залам», что раньше было весьма трудно осуществить. И теперь в Национальном музее современного искусства, как и в любом другом музее, можно



деревя. Пропорции стен, их четко обозначенные границы оказываются достаточными для создания эффекта стабильности и постоянства. В результате посетитель не сомневается в том, что он в музее, а не на временной выставке.

Кроме того, залы имеют традиционные, характерные для музеев размеры, а такие элементы, как щиты, объединяют их в одно целое, подчеркивая, что все это и составляет музей, то есть место для увековечивания произведений искусства. Экспонаты музея утверждаются в своем статусе признанных произведений искусства не словами, а языком пространства. Таким образом подчеркивается их художественная ценность, и посетитель, не являющийся знатоком современного искусства,

5  
Вход в залы Дюшан-Вийона и Пикассо кубистического периода.

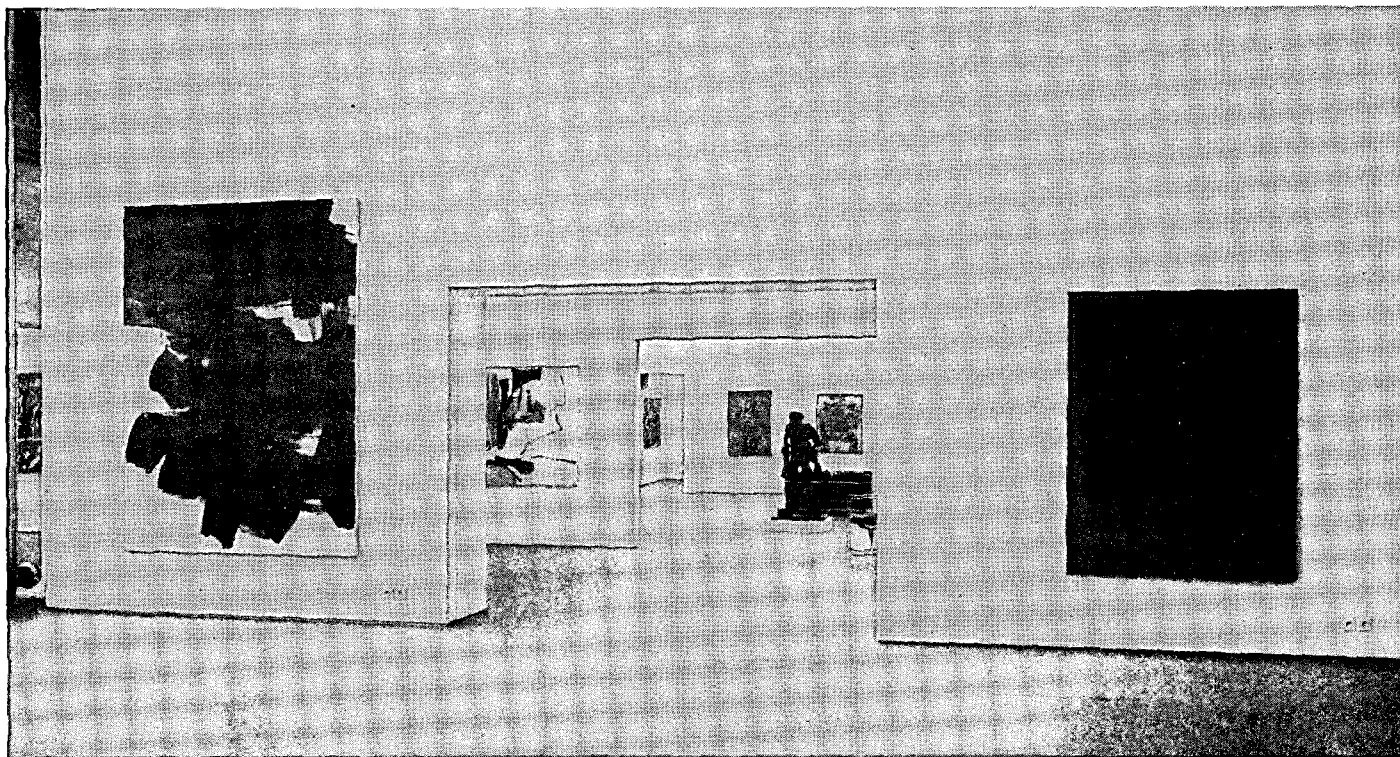


увидеть залы, целиком посвященные какому-либо художнику или определенному направлению в живописи. В некоторых случаях, если музей располагает богатым собранием работ того или иного мастера, ему отводится два зала, где картины представлены в зависимости от их колористического решения.

В такой организации пространства нет ничего необычного, она типична для многих музеев. Вышеприведенное описание дается лишь для того, чтобы показать, что новая экспозиция сближает Национальный музей современного искусства с другими музеями. Теперь он перестал быть каким-то особым, отличающимся от всех остальных музеев, — переоборудование сделало его похожим на дру-

общего представления об определенном историческом периоде, то есть того прочтения, которое предполагала первая экспозиция Музея современного искусства при открытии Центра имени Жоржа Помпиду. Осматривая музей, посетитель не подозревает, что перед ним соответствующим образом организованная экспозиция.

Необходимо также обратить внимание на смысловой эффект освещения. Новая система обеспечивает в музее весьма однородное, удобное и приятное освещение практически без бликов, столь часто мешающих любителям живописи при осмотре картин. Такая однородность освещения подчеркивает объективность отношения музея ко всем экспонатам — они находятся в равном положении, ни один



гие учреждения такого рода. Но это еще не все. Недостаточно просто констатировать, что такая планировка залов широко распространена. Необходимо также уточнить, как она сказывается на подаче произведений искусства.

Окружение, в котором находится экспонат, оказывает на него влияние и, следовательно, в какой-то мере определяет то, как он будет оценен. В частности, объединение в зале картин (или скульптур) одного и того же мастера позволяет представить его творчество в целом, поскольку каждое произведение попадает в характерное для него окружение. В результате облегчается восприятие личности художника и его эволюции, но не создается

из них не помещен в особые условия (вспомним, например, что большая лестница Лувра была создана для того, чтобы наиболее эффектно подать статую Ники Самофракийской).

Подобное «объективное» решение вовсе не случайно. Оно включает в себе сознательный выбор и предлагает посетителю руководствоваться тем же принципом.

Сегодня в музеях, представляющих произведения искусства прошлого, экспозиции все чаще строятся на контрасте затемненных залов и ярко освещенных памятников или их деталей. Подобное решение предопределяет выбор: одни произведения люди заметят, а мимо других пройдут. (В лучшем случае таким путем устанав-

6  
Вход с «улицы» в залы.

ливается иерархия экспонатов в зависимости от их ценности.) Кроме того, экспозиция должна вызывать у посетителя сильные ощущения: восхищение, удивление, страх... Ничего подобного не происходит в Национальном музее современного искусства, где однородный свет заливают все залы (нюансы света большей или меньшей теплоты, заметные опытному взгляду, не видны обычному посетителю, хотя он, сам того не сознавая, может почувствовать воздействие «теплого» или «холодного» освещения). Напротив, проходы оставлены в полумраке, а северная зона с гораздо более высоким потолком освещается по-другому, что подчеркивает различие функций разных помещений музея.

Методы, избранные нами для предложенного в статье «прочтения», направлены на рассмотрение отношений между тремя элементами: Национальным музеем современного искусства — абстрактной единицей, выраженной здесь пространством и средствами, позволяющими его организовывать; экспонатами; посетителем, который воспринимает информацию и интерпретирует ее (или не интерпретирует). Музей выступает в качестве активного элемента, задающего посетителю условия прочтения пространства. Посетители изолированы от остальной части Центра Помпиду, интерьеры музея выглядят как обычные, традиционные, несмотря на ультрасовременную архитектуру здания. Благодаря этому возрастают значимость и ценность экспонатов. Произведения искусства группируются таким образом, чтобы у посетителя сложилось целостное представление о художнике и его творениях. Однородное освещение способствует рациональному и обдуманному сравнительному анализу.

При подобной организации музея оказывается воздействие на каждый из элементов: сам музей становится таковым в гораздо большей степени, чем раньше; подчеркивается художественная ценность выставленных произведений искусства; посетитель рассматривается в качестве познающего субъекта, любителя искусства, имеющего не столько эмоциональное, сколько рациональное отношение к музею.

Конечно, подобный подход может оказаться неприемлемым для посетителя с независимым складом ума, руководствующегося при оценке увиденного иными критериями. Другими словами, если это компетентный человек со сложившимися взглядами. Такие люди встречаются среди посетителей, недовольных решением экспозиции.

Мы не стремимся выносить ценностные суждения и не утверждаем,

что музей должен удовлетворять запросам всех посетителей. В рамках анализа, проводимого на страницах небольшой статьи, нас интересуют лишь используемые в данном случае методы.

Трехсторонние отношения, о которых шла речь, могут быть сравнимы с заключением договора: Национальный музей современного искусства играет здесь роль отправителя, предлагающего ценный предмет (современное искусство) получателю (посетителям). При этом музей воплощает в экспонатах и в манере их показа собственное понимание себя самого, современного искусства и ценителя современного искусства (посетителя). Если посетитель восприимчив, он может принять условия предлагаемого договора, то есть данное понимание трех элементов и их взаимосвязи. Тогда можно сказать, что договор получил положительную оценку. Если посетитель невосприимчив — что предполагает наличие у него иной системы ценностей, являющейся результатом деятельности другого отправителя (назовем его, например, антиотправителем), — он отказывается от предлагаемого договора, то есть либо не признает в экспонатах произведений искусства, либо относится отрицательно к самому музею в связи с неправильной, на его взгляд, подачей этих произведений.

Каковы бы ни были детали, главное заключается в том, что для понимания предлагаемого договора совсем не обязательна словесная форма его выражения: эту функцию выполняет организация музея.

Заканчивая статью, отметим, что некоторые посетители (автор статьи — в их числе) пришли в музей скорее для того, чтобы увидеть его обновленные залы, чем экспонаты. И надо признать, что эта архитектура в архитектуре представляет интерес и сама по себе, выполняя в то же время роль, которую ей предназначили ее создатели. По отношению к знающей и компетентной (в семиотическом смысле слова) публике организация интерьера может быть сравнима с музыкантом или оперным певцом: любитель знает музыку и слова, и при каждом исполнении ему интересно то, как на этот раз они будут интерпретироваться. Если система ценностей исполнителя приемлема для него, он получает удовольствие, в противном же случае остается неудовлетворенным.

Нам понравилась работа Гаэ Аулен-ти, однако ничто не может заменить ваше собственное прочтение преобразованного музея. ■

7

Южная часть четвертого этажа, экспозиция 1977 года. Участок D: чередование открытых пространств и закрытых ячеек с подвесными потолками. Белые щиты служат как бы обрамлением для укрепленных на них картин. Постаменты скульптур и щиты для повески картин расчленяют экспозицию, задуманную как последовательное сочетание отдельных пространств. Здесь представлены произведения Дюшан-Вийона, Делоне, Кандинского.



Бобур

## В прошлом и настоящем

Открытое пространство как выражение современных тенденций

Элен Лассаль (Hélène Lassalle)

Хранитель национальных музеев. Управление музеев Франции (отдел культурной деятельности). Генеральный секретарь Международной ассоциации критиков-искусствоведов.

В январе 1977 года, за год до открытия Центра имени Жоржа Помпиду, или, как его в то время называли, Бобур, Понтюс Юльтен, директор Национального музея современного искусства, следующим образом сформулировал принципы, на которых основывались при разработке проекта будущего учреждения: «Теперь мы знаем, что в будущем станет невозможным отделение искусства, литературы и науки от жизни. Музеи перестанут быть лишь помещением для хранения предметов, находившихся прежде в церкви, салоне или во дворце и утративших свое прежнее индивидуальное или социальное, религиозное или общественное назначение. Они станут местом, где художники будут встречаться с публикой, а посетители смогут выразить свои творческие устремления. Ведь именно проявление заинтересованности и творческих способностей человека делает возможным участие каждого в современной жизни»<sup>1</sup>.

Музей является местом коммуникации. Он не только способствует взаимодействию различных искусств, но также меняет сложившиеся представления о соотношении творчества и восприятия. Любое произведение искусства, созданное как в прошлом, так и в настоящем, обладает свойством стимулировать творчество. Посетитель станет активным, а его восприятие приобретет не столько умственный, сколько эмоциональный характер.

«По своей концепции и архитектурному решению Бобур является уникальной и оригинальной попыткой показать публике различные элементы современной культуры, собрав их вместе под одной крышей. От посещения Бобура останется не только впечатление, произведенное тем или иным памятником культуры — картиной, книгой или выставкой; воспоминание о нем вызовет сложные ассоциации, связанные с осмотром, принятием или неприятием, вспышками озарения, когда человек переходит

1. Pontus Hulten. "Toutes les Muses". Брошюра, изданная отделом пластических искусств Бобура (Paris, 1975). Опубликовано также в "Beaubourg et le musée de demain", L'ARC, No 63, 4-e trimestre 1975.

2. Там же.

от недавно созданных, иногда шокирующих и трудных для понимания экспонатов к более ранним и лучше известным произведениям искусства»<sup>2</sup>.

Основными принципами первоначальной программы здания культурного центра (лишь часть его отведена музею, предназначенному для хранения и экспонирования постоянной коллекции произведений искусства) были многосторонность, взаимопроникаемость, изменимость, подвижность. Главное внимание уделялось публике. Под служебные зоны, и в частности хранилища, мастерские и помещения для сотрудников музея, отвели по сравнению с общей площадью здания немного места: музей должен был стать открытым.

### Открытые пространства

Открытые пространства для открытой культуры — такая идея была заложена в архитектурном решении Центра имени Жоржа Помпиду. С одной стороны здание выходит на небольшую площадь, с другой — на улицу. Благодаря стеклянным стенам площадь и внутреннее пространство центра оказываются взаимосвязанными. Вход в здание не акцентирован: дверьми служат подвижные стеклянные панели. В самом центре вход в музей на четвертом этаже ничем не отличался от входов в другие зоны — как предназначенные для публики и открытые, так и закрытые, служебные. Какой контраст с благоговейной монументальностью «эспланады храма» в построенном Й. М. Пеем восточном корпусе Национальной галереи искусства в Вашингтоне! В отличие от многих музеев, где выделяют отдельные экспонаты с тем, чтобы установить иерархию и соответствующую шкалу ценностей, в Бобуре экспонаты находятся в равных условиях и всячески подчеркивается отсутствие иерархии. Ко всему открыт доступ, о чем свидетельствуют, например, стеллажи с книгами в Публичной информационной библиотеке. Те же принципы доступности и демократизма лежат в основе организации каждого раздела центра.

### «Перетекающее пространство»

Главной отличительной чертой помещений самого музея являлось отсутствие четкого деления между ними. Щиты для повески картин были укреплены под потолком очень низко. Пол и потолок казались бесконечными плоскостями, проходящими через все здание, свободное от внутренних стен и столбов и имеющее опоры только по углам. Что касается содержания архитектурного «текста», то здесь воплотилась концепция «перетекающего пространства», разработанная сначала Франком Ллойдом Райтом, а затем Луисом Каном. В семантическом плане проходы, например, ничем не отличались от экспозиционных пространств. В промежутках между тонкими, подвижными, удобными в обращении щитами взгляду открывались другие пространства. Легко изменяемое внутреннее оформление пространства хорошо сочеталось с архитектурой Ричарда Роджерса и Ренцо Пиано. Во всех частях центра были одинаковыми полы, потолки и система освещения, использовались одни и те же материалы. Так, повсюду в центре пол устлан серым ковровым покрытием. Плиты пола можно легко поднять, чтобы в случае необходимости получить доступ к электропроводке. (К сожалению, плиты оказались непрочными и не выдерживали перевозки тяжелых экспонатов.) В течение дня через стеклянные стены в значительную часть помещений на всех этажах проникает естественный свет, поэтому освещение меняется в зависимости от времени дня и года. В центре этажа, занимаемого музеем, куда щиты не пропускали дневной свет, использовалось искусственное освещение — на потолке на равном расстоянии друг от друга размещались лампы. Здесь, как и в остальных разделах центра, было рассеянное освещение. На всех этажах вдоль потолка проходят цветные трубы и хромированные балки. В таком решении проявилась метафоричность, вообще характерная для здания, где использован язык промышленных сооружений (лифтовый, по общему мнению, культурной ценности), который стал символом современной эстетики: стиль «High-Tech», избранный Роджерсом и Пиано, позволил выразить в архитектуре взгляды создателей концепции Центра

имени Жоржа Помпиду. Отказ от иерархии требует пересмотра существующих эстетических принципов. Произведения искусства начали экспонироваться на заводах, а промышленный дизайн стал частью культуры, создавая обрамление для произведений искусства в музее<sup>3</sup>. Но если в соответствии с традицией обрамление является вторичным по отношению к произведению искусства, то в Бобуре основное внимание уделяется не подчеркиванию индивидуальных особенностей музейного экспоната, а преднамеренному выделению пластических и символических характеристик окружения («перетекающего пространства»). В Национальном музее современного искусства, находящемся в Центре имени Жоржа Помпиду, только белые щиты, на которых висели картины, свидетельствовали о том, что это действительно музей. Расположение щитов указывало посетителю маршрут осмотра.

### Отказ от иерархии

Осмотр начинался на четвертом этаже, где музей занимает половину площади (другая половина принадлежит Пуб-

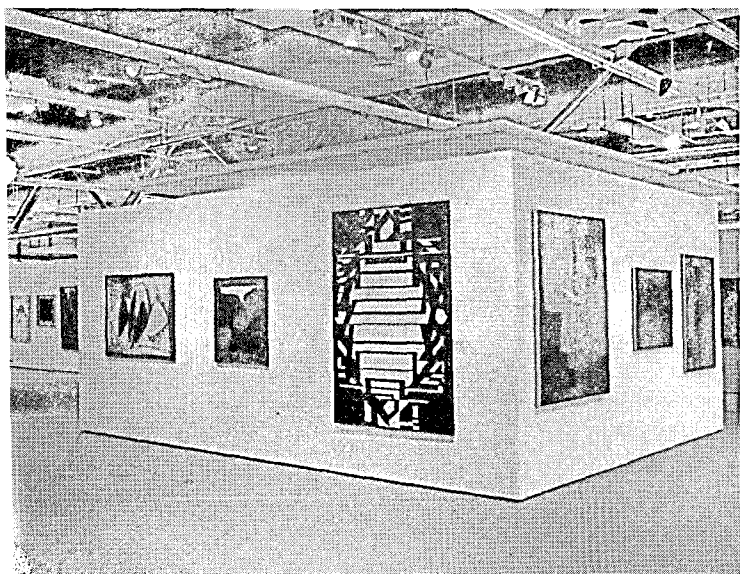
личной информационной библиотеке). Вход в музей находился в нейтральной зоне, ограниченной слева «стеной» выставочного зала кабинета графики, а в глубине — салоном Кандинского. В музей вела боковая дверь, расположенная справа, рядом с витриной его книжного магазина. Маршрут движения посетителей был похож на путь в лабиринте. Местоположение музея, его оформление и открывающийся вид города — все это само по себе привлекало посетителей. Произведения искусства воспринимались в неразрывной связи с их окружением и в совокупности с другими экспонатами. Такой подход был необычным. В прежнем Национальном музее современного искусства, располагавшемся во Дворце Токио, как и в большинстве музеев мира, экспозиция строилась по эпохам, школам, крупным мастерам (затем шли их последователи или менее значительные художники), особое место отводилось шедеврам. Подобное «классическое» деление основано на категориях «стиля» и «влияния». Оно выявляет контрасты и аналогии, различия и связи, устанавливает иерархию, предлагая посетителю готовую систему оценки.

Понтюс Юльген решил отказаться

от этой системы. Экспонаты размещались в зависимости от времени их создания. Творения Пикассо были разбросаны по двум этажам, работы венгерского художника, не известного широкой публике, соседствовали с произведениями Дерена или Марке. Во время осмотра экспозиции посетители сами выбирали то, что им хотелось видеть. Подобно экспозиции ежегодных Салонов, в Национальном музее современного искусства оказались смешанными стили, жанры, мастера. Первоначально экспозиция строилась в строгой хронологической последовательности, год за годом. На видном месте могли располагаться произведения второстепенного художника или нетипичные работы, которые в музее традиционного типа отодвинули бы на второй план или убрали в запасник. Искусство прошлого подавалось таким же образом, как и современное искусство — без объяснений, без оценки. Искусство свободно и непрерывно (как пространство и время). Посети-

3. Тот же идеал постоянного контакта с искусством, близости к нему, включения искусства в повседневную жизнь способствовал в 60-е годы созданию домов культуры с их особой архитектурой (А. Вогенски, Дом культуры в Гренобле, 1966—1968 гг.)

8  
Подвесные потолки призваны создать замкнутые пространства, нарушить бесконечность «лабиринта». Образовавшиеся таким образом «кубы» позволяют группировать произведения искусства. На снимке: вид «куба» снаружи, северная часть пятого этажа (Париж в 1950-е годы, геометрическое абстрактное искусство, Вазарели и Поляков; в глубине произведения американского художника Станкевича).

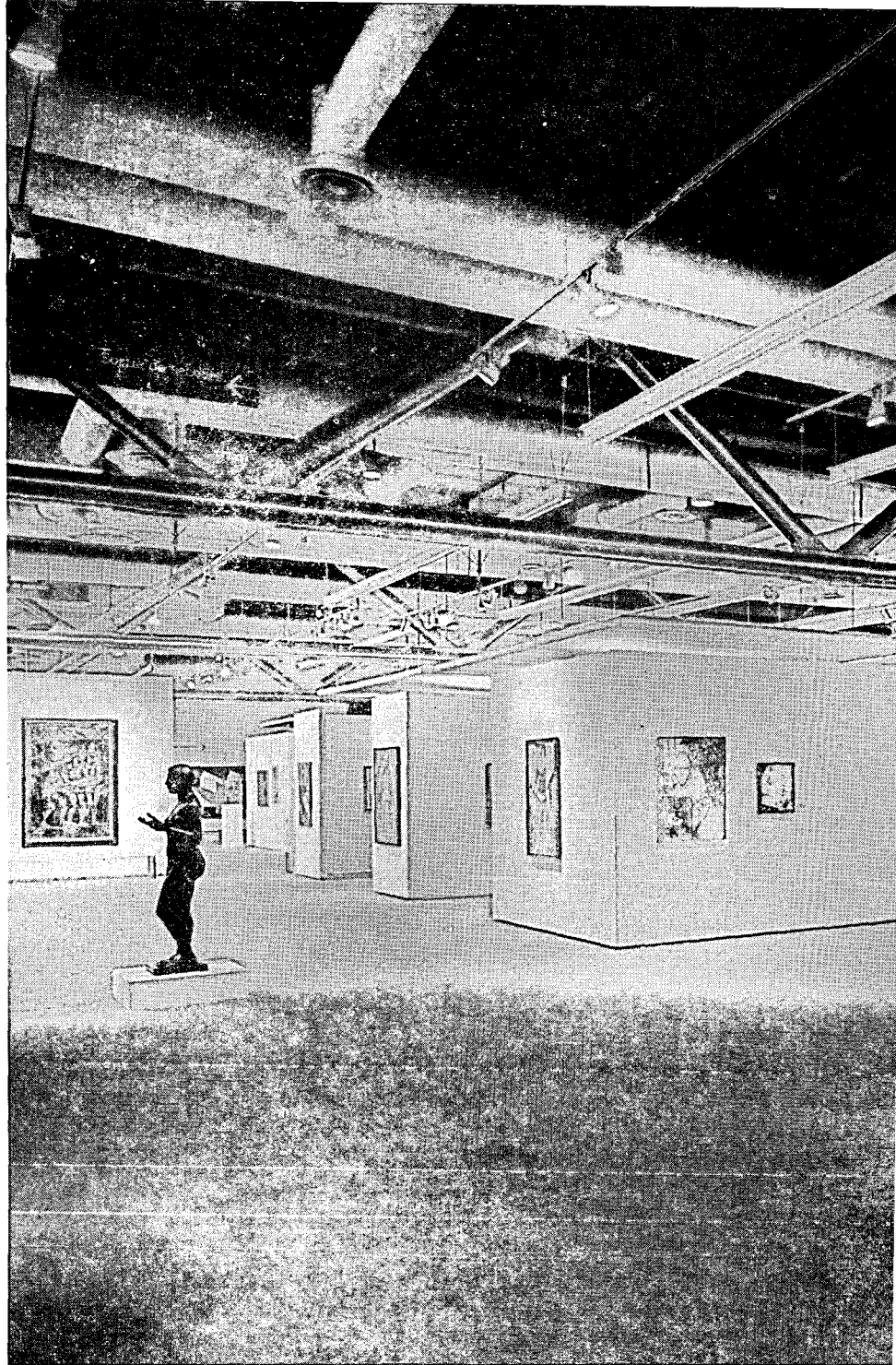


9  
Южная часть пятого этажа. Зал 15, произведения Пикассо.

тель выбирал то, что ему нравилось, не задумываясь о том, является ли данное произведение работой прославленного мастера, считается ли оно значительным или нет. Он получал удовольствие от того, что сам делал для себя открытие. В отношении к произведениям искусства проявлялось больше непринужденности, чем почтения, и искусство воспринималось как выражение определенного времени во всей его сложности и противоречивости, а не как деятельность отдельных выдающихся личностей, «отмеченных» художественными критиками или историками искусства: предлагался скорее совокупный взгляд на искусство (общая атмосфера эпохи), чем индивидуальный (творчество определенного лица).

### *Линейность и фрагментарность*

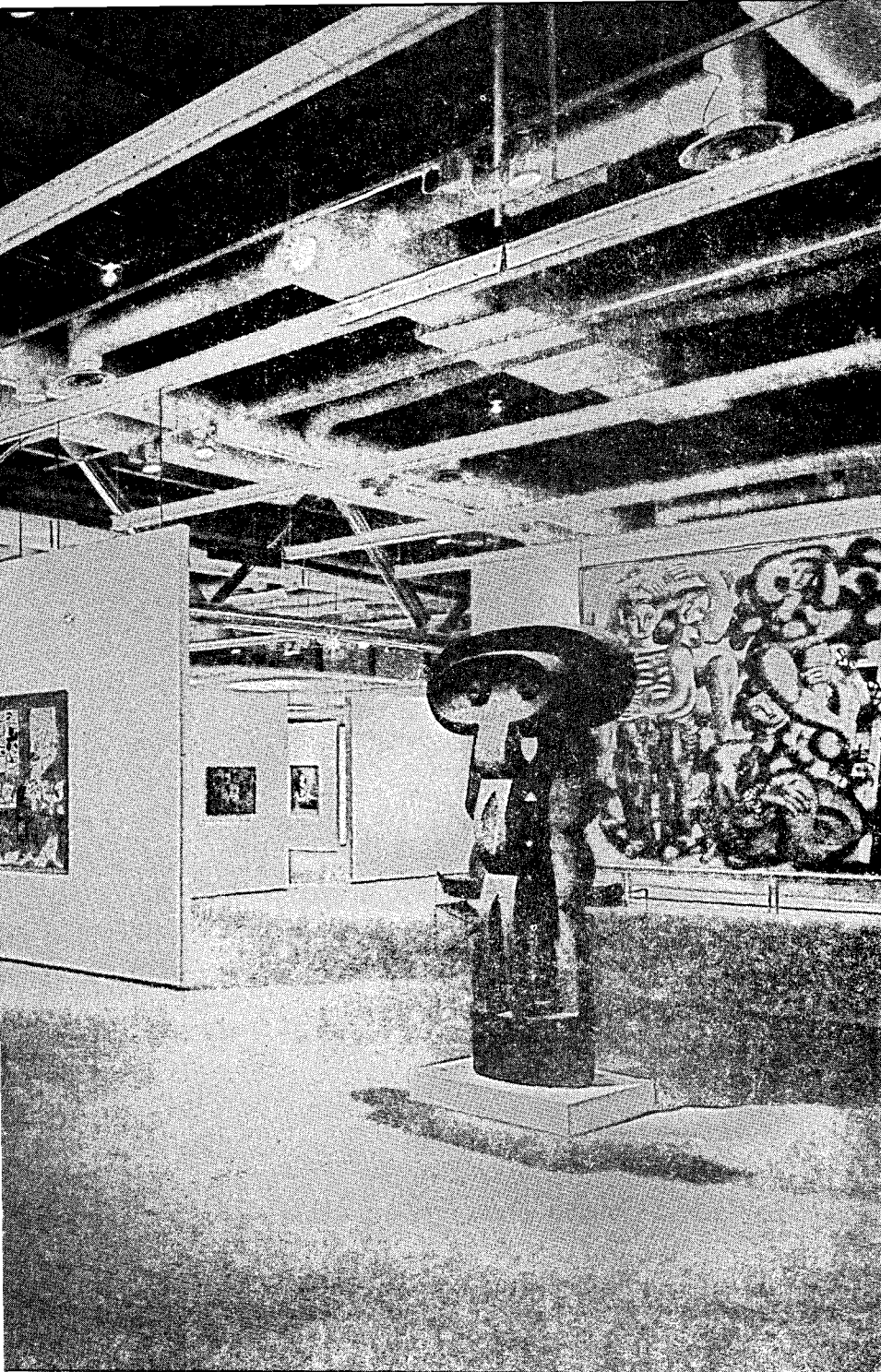
Хронологический порядок размещения экспонатов заставлял посетителя следовать поворотам и изгибам «лабиринта», или, вернее, вел его по связанным одна с другой «площадям», часть которых примыкала к стеклянным фасадам. Было нелегко вписать линейную схему осмотра в раздробленное пространство. Задача осложнялась тем, что при создании экспозиции приходилось учитывать условия, поставленные дарителями, а также необходимость соблюдения определенной визуальной гармонии и ясности показа. Все это заставляло отходить от строго хронологической последовательности (илл. 7). Еще одна особенность пространства состояла в том, что от него отпочковывались отдельные помещения с подвесными потолками (илл. 8, 9), в каждом из которых демонстрировались произведения одного художника, имеющиеся в Национальном



музее современного искусства. Именно таким образом на четвертом этаже были выставлены работы Анри Годье-Бржески (1891—1915), Робера и Сони Делоне, Франтишека Купки. Произведения Кандинского «лирического» периода (до 1920 г.) экспонировались на четвертом этаже, а «геометрического» (начиная с 1922 г. и его приезда в Баухауз) — на пятом. Там же можно было познакомиться с творчеством Певзнера, Кемени и Гонсалеса. В подобных компартиментах экспонировались и произведения художников одного направления. Так, в начале маршрута на четвертом этаже, в одной боковой комнате были выставлены полотна немецких экспрессионистов,

а в другой, расположенной симметрично по отношению к ней, — небольшие картины Мангена, Марке, Матисса и Дерена. Посетители могли, не заходя в эти помещения, проследовать по основному маршруту от произведений фовистов большого размера прямо к кубистам. В южной части пятого этажа находились также разделы конструктивистов, дадаистов и сюрреалистов, несколько нарушавшие хронологический порядок.

Кроме того, приходилось принимать во внимание размеры произведений. Каждая из больших картин занимала отдельный щит. Его белая поверхность, подобно раме, изолировала произведение от окружающего про-



10

Южная часть пятого этажа. Рациональное использование пространства: залы с подвесными потолками выходят в открытое пространство. Экспозиция, организованная по периодам и художникам. Слева — произведения Майоля, Руо, справа — Липшица, Леже и Матисса.

ставки в другие учреждения. Чтобы заменить их, брали произведения, хранившиеся в запасниках. В результате пришлось отказаться от линейной схемы показа по годам и остановиться на хронологической последовательности отдельных зон и на группировке произведений по периодам, которая уже практиковалась в отдельных ячейках. В таких условиях обычный посетитель вряд ли мог понять, на каком принципе основывалась экспозиция (илл. 10). А она строилась по периодам, по стилистическим особенностям или по художественным направлениям. Иногда выделяли работы того или иного мастера, причем не столько из-за его значения в истории искусства, сколько по причинам, не известным публике: либо просто потому, что имелось большее количество его произведений; либо в связи с тем, что музей на длительный срок получил картины от их владельцев (например, полотна Кандинского от Нины Кандинской и Макса Эрнста от Доротеи Таннинг); либо поскольку дар обусловлен определенными требованиями (как было с даром Годье-Бржески). В то же время ни Фернан Леже, ни Пикассо, ни Брак не имели такого рода преимуществ, а Лоран практически отсутствовал, так как все его работы, переданные в дар, находились во Дворце Токио. Пробелы и противоречия в показе серьезно мешали следовать исторической объективности и принятому этим «салонным» принципу «все для всех».

### *Необходимость пересмотра принципов экспозиции*

Очень скоро стала ощущаться потребность в новом типе экспозиции. Быстрые изменения в области эстетики и постоянное пополнение раздела

пространства. Такое размещение как бы вырывало картину из ритма строго исторической последовательности, внося в экспозицию элемент театральности. То же самое можно сказать о нескольких крупных скульптурах, например об одном из произведений Ханса Арпа, выделявшемся на фоне неба и парижских крыш. Памятник находился в своем собственном пространстве и окружении. Однако в ряде случаев особенности решения пространства вступили в противоречие с подобной независимостью. Так, например, на четвертом этаже картина Робера Делоне «Посвящение Блерию», экспонировавшаяся отдельно от основной экспозиции его произведений,

размещалась на щите, который стоял у подножия эскалатора, ведущего на пятый этаж. Спускаясь, посетители, направляющиеся к выходу на четвертом этаже, видели произведение с наиболее выгодной для него точки зрения. Но если человек несколько отступал назад, картина оказывалась частично закрытой другим щитом. И хотя характер показа полотна придавал ему монументальность, его можно было рассматривать только с близкого расстояния, по частям, когда человек проходил мимо него.

Принятая хронологическая последовательность экспозиции все больше нарушалась из-за того, что многие экспонаты временно выдавались на вы-

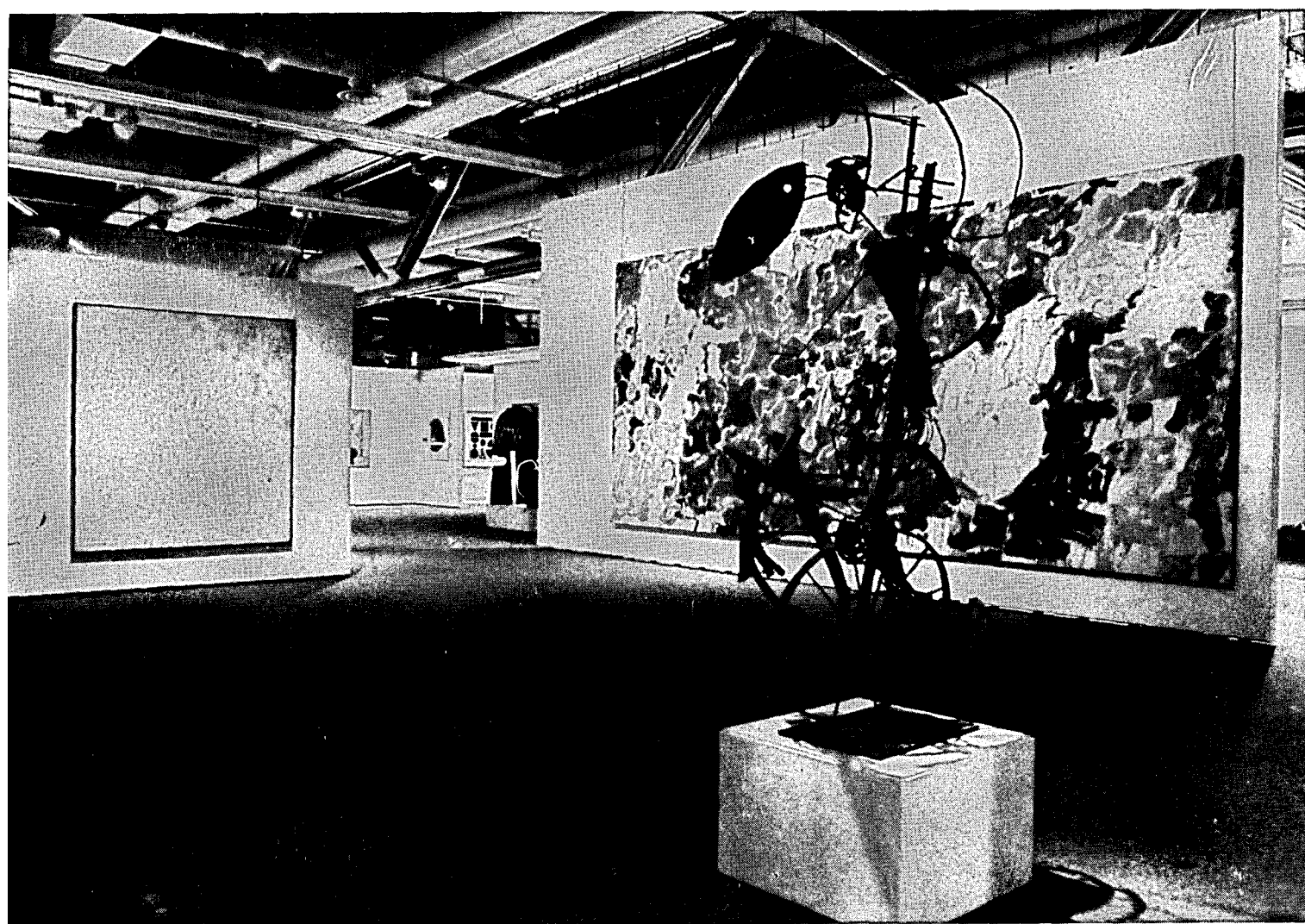
искусства последних лет привели к гораздо более частой смене его экспонатов, чем в других частях музея. В то же время и раньше приходилось отступать от избранных принципов экспозиции, чтобы подчеркнуть разнообразие выразительных средств и техники, используемой современными мастерами. В коллекции имелось множество произведений большого формата; для них предназначался специальный отсек двойной высоты. Но к несчастью, выставленные там произведения стали мишенью для забавы или, скорее, актов вандализма со стороны некоторых посетителей, которые, стоя на шестом этаже, наклонялись над «колодцем» и бросали в них разные предметы. В результате ряд экспонатов был поврежден. Это место совершенно не подходило для показа современной скульптуры, отли-

чающейся сложностью форм и выполненной из разных материалов, — экспонаты были плохо видны. Восприятию скульптуры мешали ярко окрашенные трубы и хромированные балки, а также городской пейзаж, просматривавшийся за стеклянными стенами; скульптура растворялась в сложном наложении разнообразных форм. В таком окружении, например, невозможно было экспонировать ни одно произведение Колдера. Скульптуры Джакометти представили, как требовалось для их лучшего восприятия, на белом фоне, но вокруг них не было обхода.

### *Переоборудование северной части пятого этажа*

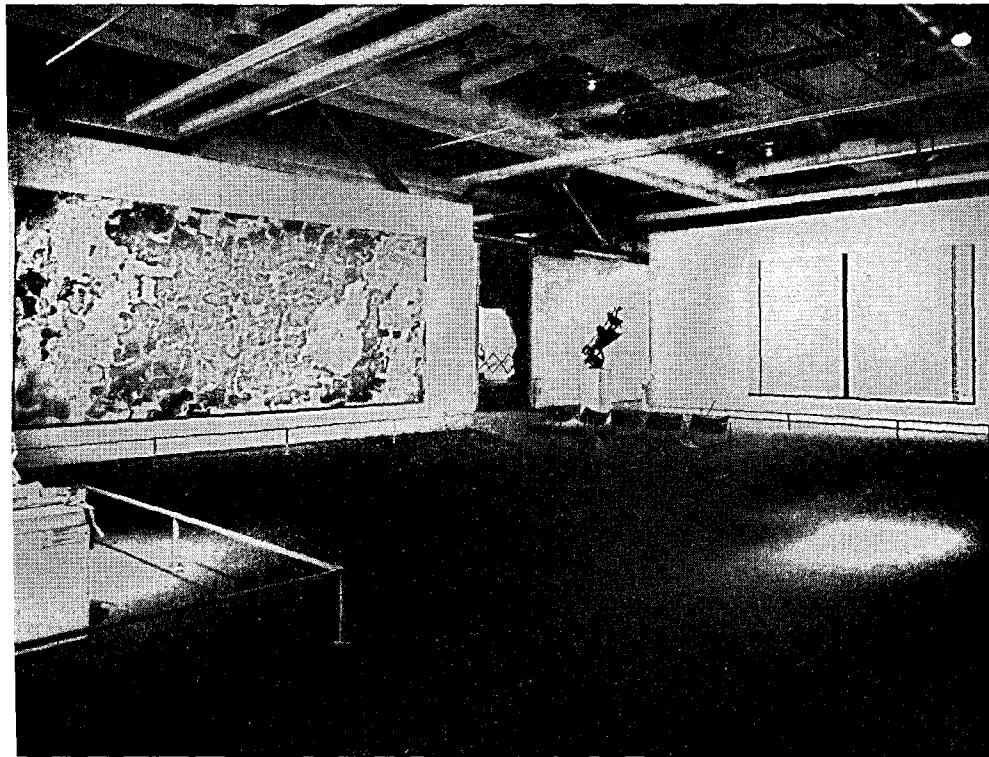
В апреле 1980 года после проведения работ по переоборудованию открылась

северная часть пятого этажа. По существу, идея осталась прежней: сохранился свободный проход по всей ширине пространства с юга на север. В пространственном и хронологическом отношении экспозиция делится на две части, хронологической ее границей стала вторая мировая война. Однако членение пространства изменилось. Дело в том, что за годы существования центра и работы в нем музея произошла переоценка самого здания: если первоначально его особенности воспринимались как достоинства, то со временем их стали рассматривать как нечто мешающее восприятию произведений искусства, отвлекающее от них внимание. Таким образом, здание превратилось в антиэкспонат. Чтобы представить отдельные периоды, пришлось уже с самого начала пойти на компромисс, создав подвесные потол-



11 Северная часть пятого этажа, экспозиция 1977 года. Участок S. Пространство освещается и рассеянным, и направленным светом. Хорошо видна конструкция здания. Здесь представлены произведения Сэма Фрэнсиса, Станкевича, а в глубине — Дьюасна.





12

Северная часть пятого этажа, переоборудованная в 1981 году. Балки скрыты за щитами; в образовавшемся пространстве экспонируются работы американских мастеров. Освещение сделано более ярким, свет направлен на каждое произведение. В основу экспозиции положены графический и эстетический принципы. Внимание посетителя не отвлекают другие помещения и экспонаты. Представлены произведения Олденбурга, Фрэнсиса, Станкевича, Барнетта Ньюмана.

ки и боковые комнаты. Подобное включение небольших ограниченных помещений в общее «перетекающее пространство» дробило его, уничтожало впечатление общности. В результате перепланировки в северной части пятого этажа последовательно выдержан принцип «перетекающего пространства». Нет ни ячеек, ни подвесных потолков, но размеры щитов для повески картин увеличены, так что они почти достигают потолка и не позволяют видеть то, что находится за ними. Картины хорошо смотрятся на фоне их белой поверхности, которая нейтрализует возбуждающее воздействие архитектурных форм (илл. 11, 12). Вместо мелких ячеек появились обширные пространства. С помощью низкой белой платформы удалось отделить небольшие скульптуры Джакометти от серого коврового покрытия. Для каждого произведения создано его собственное пространство, рассчитан соответствующий отход. Целый «неф» отдан Барнетту Ньюману, а на боковых щитах того же «нефа» экспонируются произведения американских представителей абстрактного экспрессионизма: Тоби, Ротко, Поллока, Сэма Фрэнсиса. Работы более позднего времени также сгруппированы по направлениям. Произведение искусства вновь обрело свою значимость и ценность, чему способствовало свободное размещение его в пространстве и расположение экспонатов в соответствии с эстетиче-

скими и историческими критериями, такими, как принадлежность к той или иной школе, различные влияния, связи, общность тем или проблематики.

Кроме того, новое членение пространства позволило сделать экспозицию четкой и ясной, дав посетителю возможность видеть, к какой школе или направлению относится то или иное произведение искусства, и таким образом лучше понять его. Стали ориентироваться на познавательный, а не на развлекательный характер посещения, как было вначале. Способность к познанию, необходимая при посещении музеев традиционного типа, приобретает посетителем, когда одновременно приводятся в действие его разум и чувства. В новой экспозиции северной части пятого этажа нашло конкретное выражение стремление перенести акцент с развлекательной стороны на познавательную и с архитектуры здания на произведение искусства.

Однако общая структура осталась прежней: ни одно пространство не было по-настоящему закрытым, четко просматривалась архитектурная конструкция, утверждалось пространственное единство. Сохранили отсек высотой в два этажа, где разместили произведения искусства сегодняшнего дня. Так как еще не определено их место в искусстве, экспозиция организована таким образом, чтобы не столько оценить ту или иную работу,

сколько дать информацию. Здесь сохраняется непринужденность показа, соблюдается принцип взаимопроникаемости пространств и взаимодействия интерьера и внешнего окружения здания. В новом решении экспозиции Гаэ Ауленти использованы уроки прошлого. Доминик Бозо и хранители музея решили оставить подвижные щиты в разделе музея, посвященном искусству последних лет. Таким образом, в настоящее время в Национальном музее современного искусства Центра имени Жоржа Помпиду соседствуют два типа музеографии: переоборудованный пятый этаж целиком отдан «исторической» коллекции, охватывающей время вплоть до конца 60-х годов, а на половине четвертого этажа, где представлено творчество молодых художников, сохранено унаследованное от предшествующей экспозиции свободное расположение произведений (вход в музей теперь находится не на четвертом, а на пятом этаже, там, где экспонируется «историческая» коллекция).

### Барокко и классика

В соответствии с первоначальной концепцией архитектурное решение здания центра подчинялось, как внутри, так и снаружи, одним и тем же принципам. Здание производило цельное впечатление, что достигалось со стороны улицы Ренар благодаря бесконечно повторяющимся трубам, а со стороны площади — путем выделения главного элемента, эскалатора. Принцип *единства*, являющийся одним из основных принципов, используемых Вёльфлином для характеристики искусства барокко<sup>4</sup>, заключается в общем движении, внутри которого каждая составляющая часть подчиняется целому. В Центре имени Жоржа Помпиду одно движение проходит через все этажи здания, объединяет их внутри и снаружи, образуя взаимосвязь сложных форм. И тот же принцип всеобщности лежал в основе внутренней организации музейных пространств, — это было «перетекающее пространство», о котором мы уже говорили. По отношению к зданию применимы и другие принципы, отмеченные Вёльфлином. Например, такие, как *живописность*, столь очевидно выражавшаяся и снаружи (особенно в восточном фасаде, со стороны улицы Ренар), и внутри, что архитектура начинала соперничать

с произведениями искусства. Живописность, проявлявшаяся в контрастах света и тени — естественного света, изменяющегося в зависимости от времени дня и года, приобретающего различные оттенки, образующего полосатые тени от жалюзи, и искусственного освещения, распределяющегося в соответствии с расположением щитов, — лишала экспозицию ясности и отвлекала посетителя. Еще одно качество искусства барокко — *глубину* — можно было ощутить и в решении фасадов Бобура (боковых — с их нависающими элементами, и заднего — где между трубами образуется тень), и в интерьере музея, в первоначальном оформлении которого были заложены постоянное чередование маскировки и обнаженности формы. *Открытость* — особый принцип этого просматривающегося насквозь здания, имеющего опоры только по четырем углам и широко открытого окружающему его городу, — проявлялась также в интерьере музея, в свободном членении пространств, то широких, то ограниченных, создаваемых благодаря разнообразному размещению подвижных щитов. Стекланные панели «втягивают» в себя город, и оптические эффекты заставляют сливаться воедино крыши домов и произведения искусства. *Относительной нечеткости* пространства, последнему из числа принципов, названных Вёльфлином, может соответствовать недостаточная четкость пространств здания. Что касается произведений искусства, то они как бы случайно, неожиданно обнаруживались в извилинах лабиринта.

Барочный характер Бобура проявляется в заимствовании различных форм не только культурной, но, например, и промышленной сферы, приобретших иное значение в этом исполненном театральной монументальности здании, расположенном в самом сердце Парижа.

Если продолжить сопоставление, то в решении Гаэ Ауленти можно обнаружить элементы, противоположные принципам Вёльфлина: *линейность* (вместо *живописности*), ясность и *четкость планировки, замкнутые пространства* с ярким, соответствующим экспонатам освещением; последовательное сочетание отдельных частей, четко дифференцированных в их *множественности* и сохраняющих автономию. В возвращении Гаэ Ауленти к членению пространства

ощущаются реминисценции классической эстетики. «Выразительность архитектуры достигается с помощью контрастов», — говорит Гаэ Ауленти. Итак, классика внутри барокко — такая новая форма организации этого музея, выражение иного понимания искусства и культуры. ■

4. Г. Вёльфлин. «Основные понятия истории искусства. Проблема эволюции стиля в новом искусстве». "Academia", М.— Л., 1930.

## Новый художественный музей в Шаффхаузене

Кристель Зауэр-Рауссмюллер  
(Christel Sauer-Raussmüller)

Родилась в Хагене (ФРГ), живет в Цюрихе и Шаффхаузене (Швейцария). Окончила школу в Дюссельдорфе, изучала историю искусства в университетах Гейдельберга, Бонна и Парижа. С 1977 года вместе со швейцарским художником Урсом Рауссмюллером работала над созданием музея «Инк» в Цюрихе, а с 1983 года — «Мастерских нового искусства» («Hallen für Neue Kunst»). Среди ее многочисленных публикаций по современному искусству «Werke aus der Sammlung Crex», Zürich, 1978—1980; «Die Sammlung FER», Köln, 1983; «Internationale neue Kunst aus der Sammlung MGB»; Zürich, 1984. Член ИКОМ с 1979 года.

«Мастерские нового искусства» были открыты в Шаффхаузене (Швейцария) в мае 1984 года. Это художественный музей, сама концепция которого означает отход от традиционных музейных учреждений, а за его названием — «Мастерские нового искусства» — кроется широкая программа реорганизации отведенных им помещений бывшей текстильной фабрики, с тем чтобы они отвечали особенностям новой формы художественного выражения. Предстояло добиться гармоничного соответствия между пространством и выставленными в нем произведениями искусства. Речь шла не о создании вместилища для большого числа памятников, а о том, чтобы как можно более выразительно представить в имеющемся архитектурном сооружении определенное художественное направление. На площади в 5 тысяч м<sup>2</sup> разместилась постоянная экспозиция произведений искусства из разных стран, созданных в 60-е и 70-е годы<sup>1</sup>. Здесь музей и искусство сливаются в единое целое, и, говоря о «Мастерских нового искусства», мы будем исходить из такого единства.

В 60-е годы как в Европе, так и в США искусство претерпело коренные изменения. Наряду с художниками, работавшими в традиционной манере, выдвинулись мастера, отбросившие все условности. Появились трехмерные произведения, не являющиеся скульптурой, и выполненные с помощью красок работы, которые не могут быть названы живописью и не воспроизводят действительности. Такие художники, как Юдд, Левитт, Андре, Бойс, Кунеллис и Мерц, «конструировали» свои произведения из обычных материалов, как правило, раньше не использовавшихся в искусстве, и устанавливали их без подставки или рамы, чтобы тем самым приблизить к зрителю. Подобные работы нельзя

смотреть на бегу, для их восприятия требуется время. Впервые в истории искусства художественное произведение оставалось нейтральным по отношению к *реальной* жизни. Более того, именно глубокая убежденность в возрастающем значении искусства в современном обществе стала причиной решительных попыток его обновления путем отказа от традиционных форм восприятия. Термин «конструкция», часто используемый и сегодня для обозначения таких произведений, отражает сдержанное отношение к этой новой художественной форме, в то время как для других «стилей» быстро находили более привлекательные названия: «минимальное искусство», «арте повера», «материальное искусство», «серийное искусство» и т. д.

Скоро, однако, стало ясно, что независимо от подхода отдельных мастеров, подобное обновление искусства основано на определенных принципах. Европейские художники отталкивались от условий существования личности и общества, поскольку они видели в искусстве часть жизни и в то же время ее отражение, а также, говоря словами Бойса, «путь к освобождению личности». Американские мастера, в частности художники Нью-Йорка, исходили из характерных особенностей самого произведения искусства. Тем не менее конечным результатом поиска как для тех, так и для других стал вывод о том, что произведение искусства должно побуждать зрителя к размышлению.

Этот фундаментальный вывод подразумевал снятие с искусства всех ограничений, полную свободу для реализации его эстетического и духовного потенциала. Теперь произведение искусства могло принимать всевозможные формы, создаваться из любого материала (причем не обязательно художником) и не нуждалось ни в ка-

1. В экспозиции представлены следующие художники: Карл Андре, Йозеф Бойс, Дональд Юдд, Яннис Кунеллис, Сол Левитт, Ричард Лонг, Роберт Мангоулд, Марио Мерц, Брюс Нейман, Роберт Римани, Лоренс Уинер.

ких критериях — стилистических или тематических — для оправдания своего существования. Главное — сила и значительность заложенной в произведении мысли, которая через чувственное восприятие должна воздействовать на сознание.

К сожалению, сначала лишь немногие смогли понять эту «расширенную художественную концепцию» во всей ее сложности, поскольку редко удавалось непосредственно увидеть сами произведения, отражавшие ее. Искусство 60-х годов приветствовали как новое явление в процессе эволюции искусства, однако дискуссия о различных формах выражения носила в основном теоретический и абстрактный характер. Поэтому оно быстро утратило жизненную силу и стало несправедливо рассматриваться как «рассудочное искусство». В творчестве следующего поколения художников усилились формальные поиски, в результате чего произошло спасительное возвращение в сферу эмоционального начала, к искусству «внутреннему», антирассудочному. Для экспонирования этих на первый взгляд сухих и трудных для восприятия произведений требуется значительное пространство, чем во многом и объясняется нежелание традиционных музеев выставлять их у себя. За неимением лучшего проводились временные выставки, позволявшие выявить особенности таких произведений, однако и при их организации приходилось сталкиваться с непреодолимыми препятствиями технического характера. Дело осложнялось еще и тем, что многие художники создают свои конструкции для конкретного места, то есть рассматривают их в неразрывной связи с окружением. Кроме того, поскольку такие произведения с трудом находили (и до сих пор с трудом находят) покупателя, так как у музеев и отдельных коллекционеров нет достаточной площади (или интереса), чтобы создать условия, позволяющие постоянно экспонировать их, а также вследствие того, что сами художники не имели возможности хранить свои громоздкие конструкции, значительная часть их утрачена. Многие из них известны только по фотографиям.

Итак, искусство действительно только в том случае, если его могут видеть люди. Это особенно справедливо в отношении искусства, о котором идет речь и сущность которого заключается

не в сюжетном подходе к предмету, а в том, что произведение является самостоятельным сложным объектом, имеющим целью воздействовать на сознание зрителя через чувства. Ре-продукции неспособны его заменить, временная выставка также не вполне удовлетворяет необходимым требованиям, потому что для проникновения в суть таких произведений их нужно внимательно осмотреть несколько раз. Именно поэтому главным условием расцвета искусства является наличие пространства и времени. В Шаффхаузене мы стремились обеспечить и то, и другое, чтобы выявить особенности этого направления в искусстве, у которого именно сегодня есть все основания заявить о своем праве на существование. «Мастерским нового искусства» предстоит популяризировать его и служить своего рода манифестом, призывающим публику осознать значение художественного движения, возникшего после 1965 года. В соответствии с замыслом музей должен уделять преимущественное внимание художникам, наиболее ярко отразившим перемены в художественном восприятии, и произведениям, лучше других представляющим позицию своих авторов (ограничение числа последних компенсируется объемом и впечатляющим характером произведений). Другими словами, в отборе художников и их произведений следует опираться на критерии, которые справедливы всегда, но редко применяются в современном искусстве. Результатом работы явилась убедительная демонстрация силы нового искусства и его эстетического многообразия. Ограничение числа произведений стало положительным фактором, поскольку оно позволило выявить не только их общие черты, но и захватывающее разнообразие современных форм выражения, что дано только истинному искусству.

Итак, музей пошел по пути тщательного отбора экспонатов, а не стремился выставить их в большом количестве, что сделало бы невозможным вынесение конкретных оценок. Можно считать, что и с этой точки зрения «Мастерские нового искусства» дают пример критического подхода, отличающегося от традиционного. За редким исключением, наши музеи продолжают собирать произведения искусства в соответствии с принятыми критериями (объединение их в груп-

пы по видам: живопись, скульптура, рисунок; приобретение произведений максимально возможного количества художников) даже тогда, когда идет речь о новом искусстве, не укладываемом ни в какие категории. Кроме того, ограниченность площади и финансовых средств чаще всего не дает им возможности приобретать крупные, действительно представительные произведения. В результате, как правило, получается бесцветная, посредственная и малопривлекательная экспозиция. А чтобы хоть как-то исправить положение, устраиваются многочисленные выставки, позволяющие убить двух зайцев: с одной стороны, рассказать зрителю о течениях и направлениях в искусстве (чего не в состоянии сделать постоянная экспозиция), а с другой — привлечь в музей как можно больше посетителей и тем самым повысить его престиж. Однако при этом часто забывают об ответственности как перед художниками, чьи произведения сразу после закрытия выставки отправляются в запасы, так и перед посетителями, которым искусство преподносится по принципу постоянно обновляемой программы варьете.

Вот почему важно создавать учреждения, поощряющие искусство, своего рода центры притяжения, такие, как «Мастерские нового искусства» в Шаффхаузене, где может полностью осуществляться связь между создателем и потребителем, между художником и зрителем. Сделавшие свой (и весьма удачный) выбор — пространственное искусство, — «Мастерские нового искусства» представляют собой лишь один из многочисленных вариантов модели, способной обслуживать и другие формы художественного выражения. Наличие целого ряда подобных центров художественного творчества позволило бы действительно углубить понимание искусства широкой публикой. В такой идее нет ничего утопического, но, конечно, при том условии, что не искусство будет служить музею, а это учреждение (назовем ли мы его музеем или как-то по-другому) станет действовать в интересах искусства. И если существующие музеи более не отвечают потребностям развития искусства, нужно организовать новые, соответствующие им.

Именно в этом проявляется новаторский подход «Мастерских нового искусства». Своим созданием они обя-

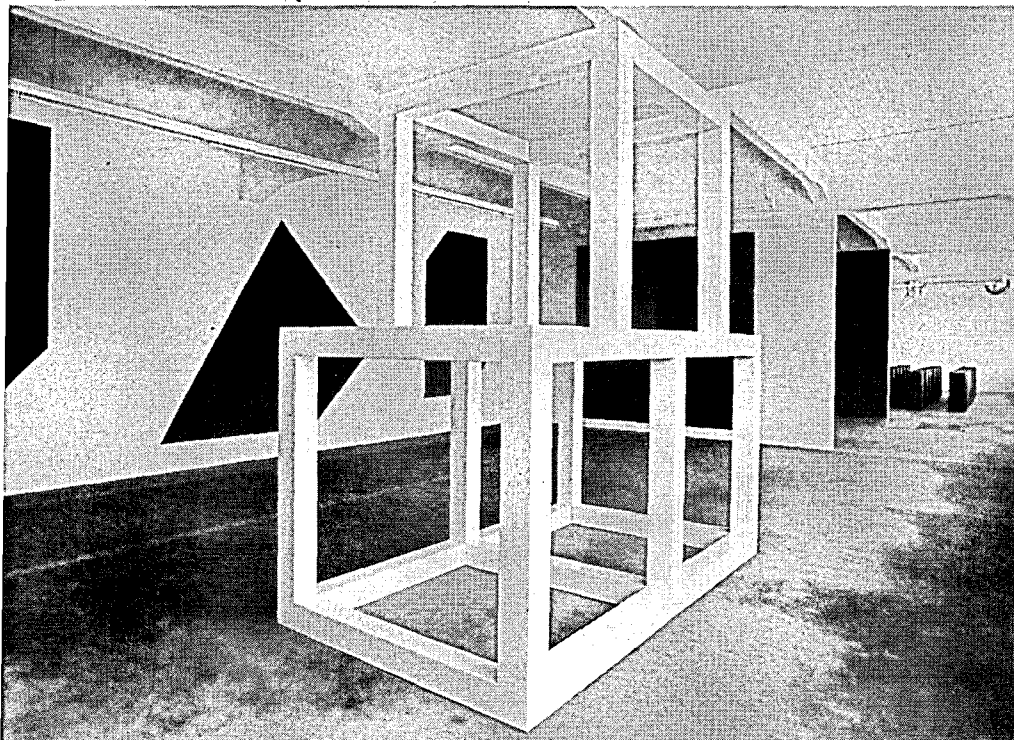


заны не только глубокой заинтересованности, но и совпадению двух благоприятных обстоятельств: с одной стороны, наличию крупной частной швейцарской коллекции («Крекс») произведений искусства 60—70-х годов, с другой — тому, что муниципалитет Шаффхаузена приобрел заброшенный текстильный цех, которому не нашли применения. Здание было построено в 1913 году. Его большая полезная площадь (5 тысяч м<sup>2</sup>) создает идеальные условия для демонстрации крупногабаритных произведений пространственного искусства — в нем, таким образом, разместили композиции одиннадцати (пока) художников, чтобы каждое произведение органично вписалось в окружающее пространство и гармонично соседствовало с другими.

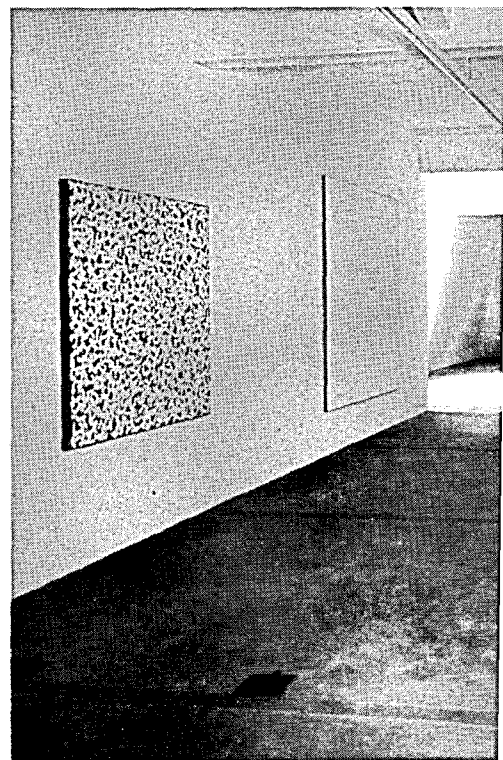
Единство пространства на каждом из этажей здания нарушалось только опорами. Архитектурные особенности сооружения были использованы и акцентированы при перестройке интерьеров, производившейся с учетом характера произведений, которые предстояло в них разместить. Так, например, проникающий через окна дневной свет теперь отражается перегородками, тем самым создавая идеальные условия для белых картин Риманна, оживающих только при свете. Для установки объемной конструкции Бойса «Das Kapital Raum» высотой 8 метров при-

13

Карл Андре. «37 частей работы», 1969 год.



14  
Сол Левитт. «Составные кубы, три секции» (скульптура), 1970 год, и «Изометрические фигуры» (настенная композиция), 1981 год.



15  
Роберт Риманн. «Конструкция».

шлось вырезать часть межэтажного перекрытия, что позволило не только установить произведение искусства, но и нарушить монотонность пространств. Для того чтобы соответствующим образом расположить и осветить экспонаты, на разных этажах сделано разное количество перегородок (оно уменьшается сверху вниз), и это — наряду с самими произведениями — придает своеобразие каждому этажу. Такие моменты следует тем более подчеркнуть, что в задачи авторов никогда не входило создание претенциозной музейной структуры. Цель заключалась в организации пространства, отвечающего определенным художественным требованиям, с тем чтобы обеспечить единство архитектуры и оформления (что создает благоприятную атмосферу для восприятия экспонатов), а также уменьшить расходы. Художественное и архитектурное решение проекта было поручено одному человеку — Урсу Рауссмюллеру. Серьезность художественного замысла выставленных работ подчеркивается простотой оформления, не отвлекающего посетителя от осмотра произведений, что нередко случается во многих других музеях. Сами художники приветствовали такое решение, а поскольку большинство из них приняло участие в монтаже экспозиции, то можно сказать, что она почти во всех отношениях соответствует пожеланиям авторов представленных

произведений. Об энтузиазме художников красноречиво свидетельствует тот факт, что, стремясь дать наиболее полную картину своего сложного искусства, они временно передали в распоряжение коллекции «Крекс» ряд других своих работ. Таким образом, художники не рассматривали «Мастерские нового искусства» как «Музей Крекса» (хотя иногда их так называют) — они всегда видели в них центр художественного творчества. А это и составляет суть «мастерских», цель которых никогда не состояла в том, чтобы быть лишь витриной для той или иной коллекции.

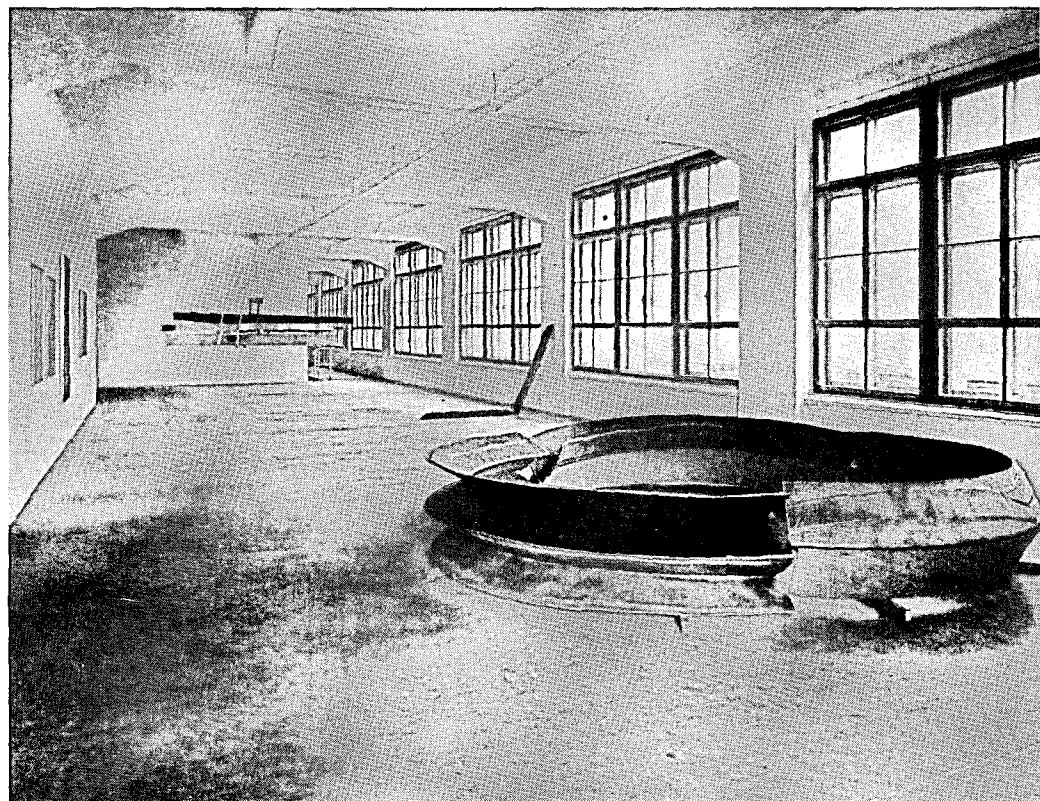
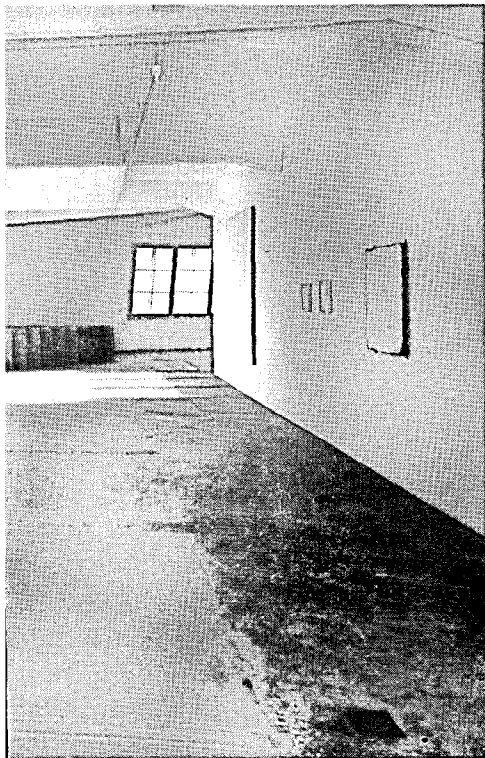
В «Мастерских нового искусства» создана уникальная экспозиция произведений Роберта Риманна (илл. 15). Пятьдесят его полотен, охватывающих период примерно в тридцать лет, свидетельствуют о том, что он является одним из крупнейших художников нашего столетия. Только всеохватывающий показ творчества художника позволяет по достоинству оценить художественное богатство и постигнуть внутреннюю логику отдельных произведений, при создании которых автор пользуется, если говорить о форме, весьма ограниченными средствами — они представляют собой белые квадраты. Только непосредственный контакт с его произведениями дает возможность увидеть, что процесс извлечения сути — не просто следование определенным теоретическим

принципам, но результат концентрации на самом акте живописи. Роберт Риманн и Роберт Мэнгоулд — единственные «живописцы» в «Мастерских нового искусства». В то же время их полотна представляют собой «предметы», которые не ограничиваются рамой картины и приобретают законченный вид лишь в рассчитанной гармонии со стеной, служащей им фоном.

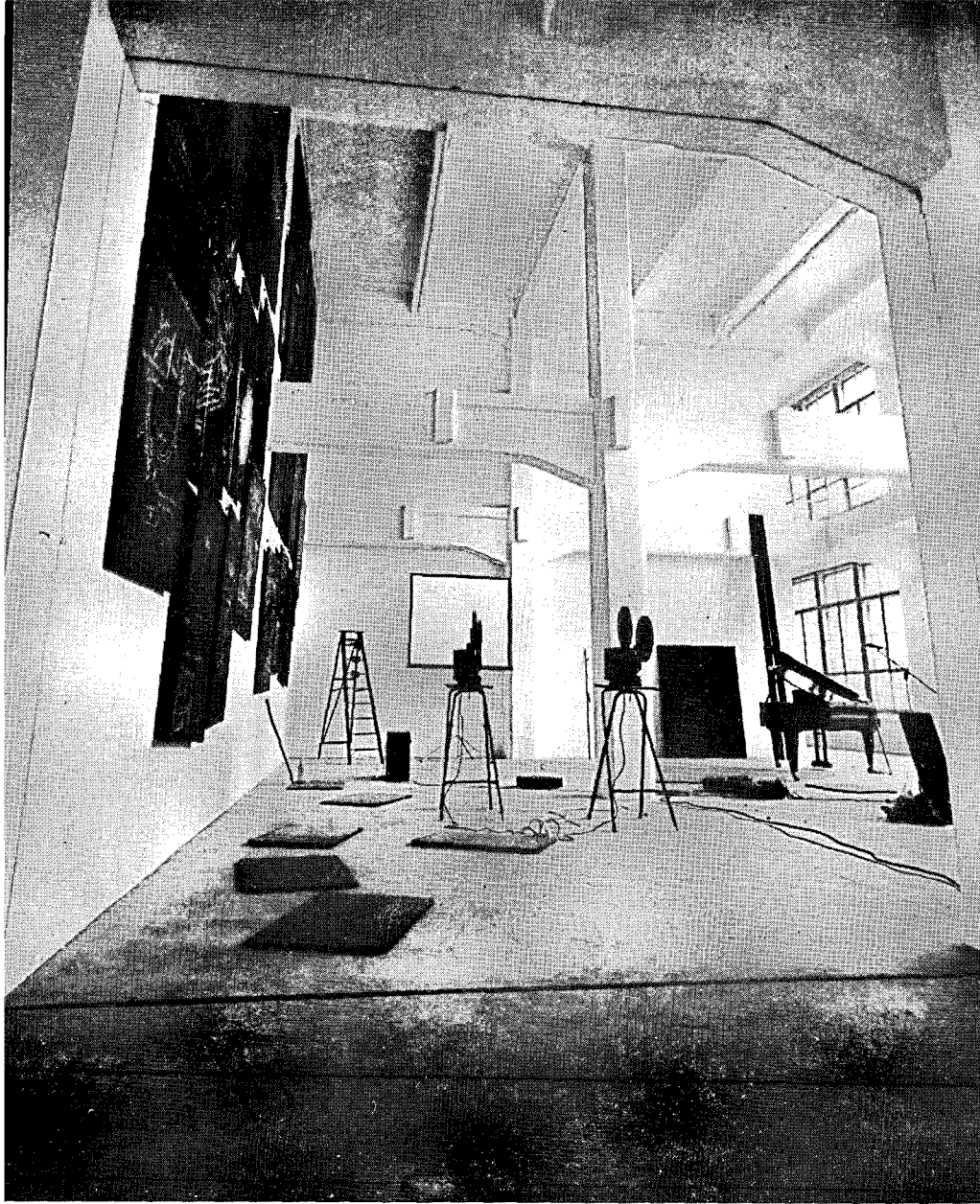
Пример Левитта, впрочем, как и Риманна, показывает, что знакомство с теоретической концепцией художника без непосредственного контакта с произведениями может привести к недоразумению (илл. 14). Популярность «Параграфов» и «Фраз о концептуальном искусстве» принесла ему, больше чем какому-либо другому художнику его поколения, славу теоретика, искусство которого рассматривалось прежде всего как реализация его теоретических положений. Необыкновенное разнообразие произведений Левитта, выставленных в Шаффхаузене, показывает, насколько ошибочна такая позиция: каждое из них поражает своей свежестью и выразительностью, и их логический анализ как системы серийных вариаций на геометрические темы (в основе лежит куб), конечно, не может передать физическую мощь этих работ. То же самое можно сказать о «минималистах» Юdde и Андре, чьи произведения пред-

ставляют собой одновременно пространство и взаимосвязи в пространстве. Конструкции Карла Андре явно выходят за пределы зрительного восприятия (илл. 13). Вы входите в его скульптуры, словно в комнаты; они открывают возможность физического контакта с искусством, непосредственность которого доходит до невероятных пределов. Отныне зритель может испытать все эти ощущения в Шаффхаузене, созерцая «Комнату Гуггенхейма», составленную из 1296 пластин, сделанных из шести разных материалов.

Темой творчества Брюса Неймана стало искусство как опыт (илл. 16). Применяя методы, основанные на психологии восприятия, а также разнообразные приемы и материалы, он создает ситуации, вызывающие у зрителя определенные ощущения и ассоциации. Его концепция искусства как средства расширения области сознания особенно близка позиции европейских художников. Среди них наиболее последовательным и выразительным является Йозеф Бойс, использующий самые различные способы, чтобы с помощью искусства показать место личности во времени и пространстве. Большая конструкция «Das Kapital Raum», выставленная в «Мастерских нового искусства», представляет собой сложное и концентрированное



16  
Брюс Нейман. «Конструкция в  
«Мастерских нового искусства»,  
1984 год.

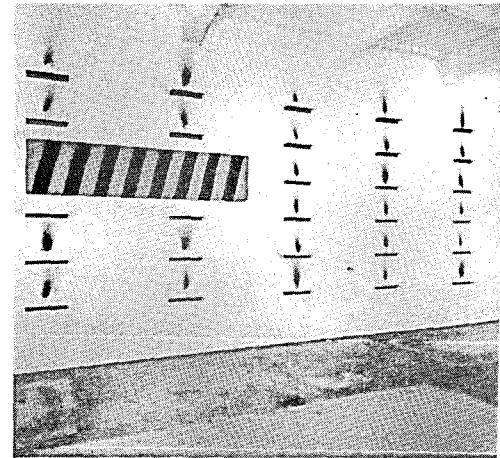


17  
Йозеф Бойс. "Das Kapital Raum",  
1970—1977 годы.

выражение его всеобъемлющей концепции искусства, призывающей каждого осознать свои творческие возможности в условиях требующего изменений общества (илл. 17).

Постоянная экспозиция «Мастерских нового искусства» наглядно демонстрирует особенности европейской и американской художественных концепций, о которых шла речь выше: в противовес искусству европейцев с их культурными корнями Юдд конструирует «специальные предметы», не вызывающие каких-либо ассоциаций с техникой; в свою очередь Кунеллис отвечает «лишенной истории» американцам конструкцией, в большой мере связанной с географическими и архитектурными особенностями музея и содержащей намек на характер доминирующей культурной традиции (илл. 18). Обращение к прошлому для более глубокого понимания настоящего заметно, в частности, у итальянских художников, авторов живопис-

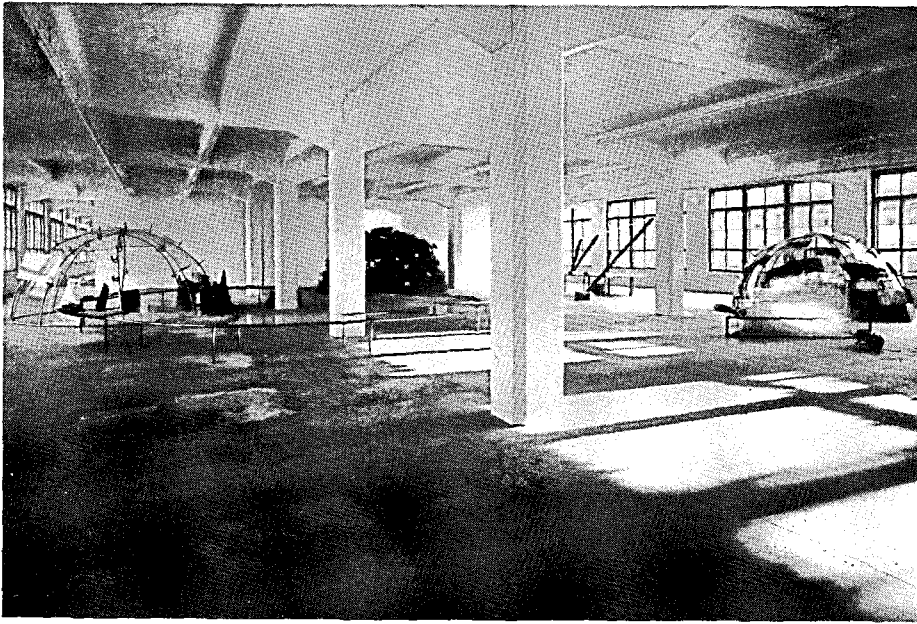
18  
Яннис Кунеллис. «Метаморфозы,  
1958—1984».



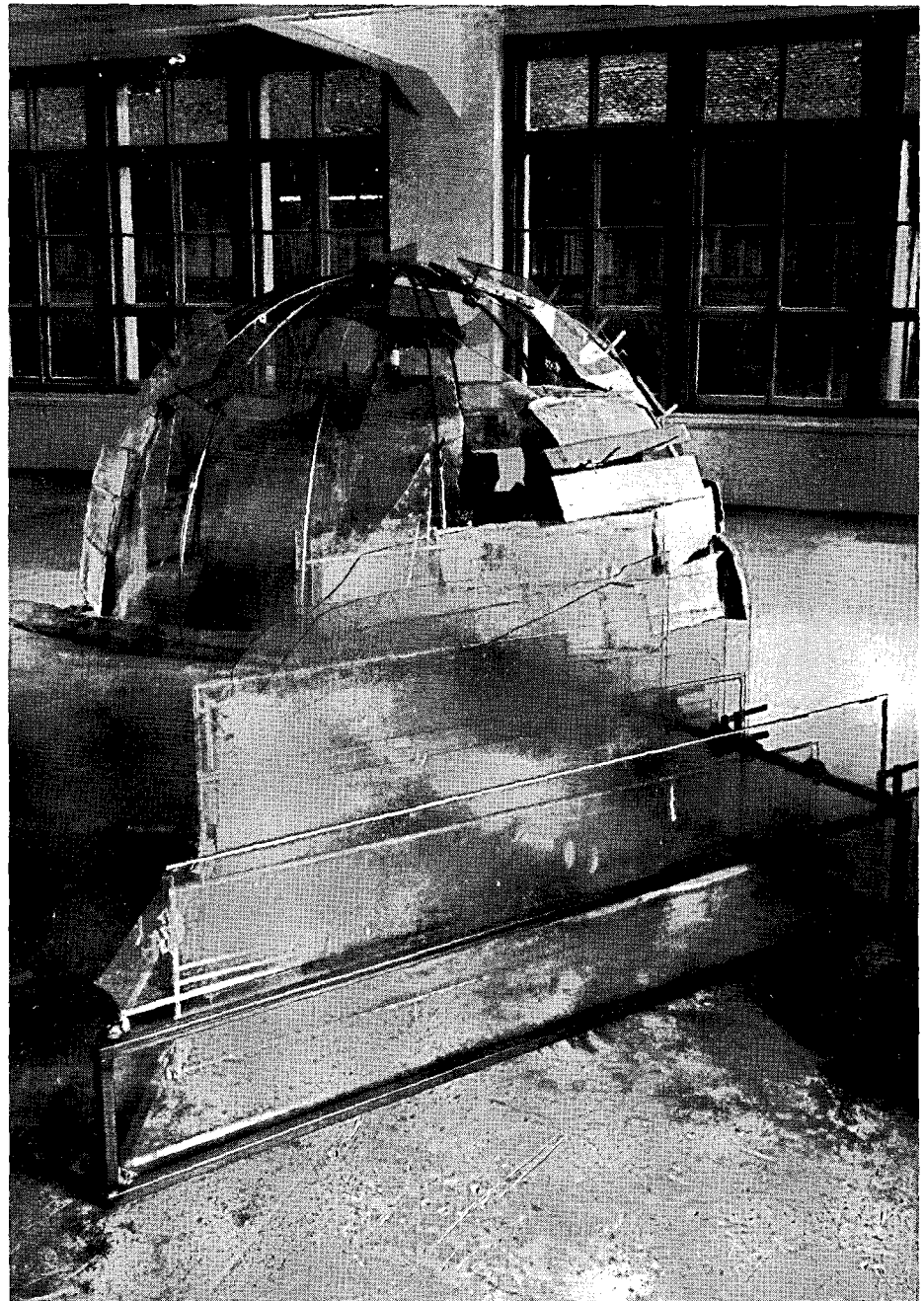
ных вариаций, отличающихся большой силой воображения и выразительностью. Напряженные, буквально наэлектризованные композиции Марио Мерца, использующего в качестве исходных такие структуры, как дом, стул, свет, неизбежно навевают мысли о нашем далеком прошлом и об основных законах, действующих в природе и в обществе (илл. 19, 20). Здесь получает воплощение концепция искусства как принципа, определяющего любой творческий процесс и являющегося показателем состояния общества.

«Мастерские нового искусства» знакомят с различной трактовкой вопроса об отношении искусства и общества. Для художников он стал в 60-е годы исходной точкой для изменения подхода к искусству и его обновления. Однако в не меньшей степени этот вопрос важен для всех тех, кто обеспечивает возможность существования нового музея. Чтобы искусство могло выполнять свою функ-





19  
Марио Мерц. «Конструкция».



20  
Марио Мерц. "Architettura fondata dal tempo/Architettura sfondata dal tempo",  
1977 год.

цию, его следует показывать зрителю. Именно такую цель ставит перед собой созданная в Шаффхаузене Ассоциация друзей современного искусства. Ее члены убеждены, что активизация частной инициативы — единственное средство привлечения более широкого внимания публики к творчеству современных художников. Сейчас искусство является одним из важнейших факторов, влияющих на формирование личности. Оно всегда было и будет гарантом свободы мысли и действий в обществе, где господствуют условности. Наше общество, опутанное ограничениями, бедное в духовном отношении, но располагающее свободным временем, нуждается в проявлениях творческого подхода. ■

# Рождение музея

Долли Н. Гуландрис  
(Dolly N. Goulandris)

Когда мы с моим мужем Никосом начали собирать произведения древнегреческого искусства, у нас не было какой-либо определенной цели. Мы даже не могли предположить, что в один прекрасный день наша коллекция обретет такие размеры и ценность, что придется строить целый музей для ее хранения и показа как специалистам, так и широкой публике.

Начало коллекции было положено лет двадцать пять назад. Мы собирали ее как любители, движимые интересом и восхищением. Позднее увлечение переросло в страсть и желание как можно глубже изучить прошлое Греции. В то время нам помогал своими советами известный греческий археолог Иоаннис Пападемитриу. По его рекомендации мы покупали памятники искусства Древней Греции, главным образом произведения небольших размеров, относящиеся к классическому периоду. Впоследствии нашу скромную коллекцию зарегистрировали, был составлен каталог, сделаны фотографии памятников, и Археологический совет министерства культуры официально признал нас как «частных коллекционеров». В соответствии с греческим законодательством мы получили право приобретать новые произведения искусства и, следовательно, расширять собрание.

Я попытаюсь рассказать о том, как частная коллекция стала музеем, а также о трудностях, с которыми нам пришлось столкнуться. Вскоре после того, как мы начали собирать коллекцию, нас заинтересовали загадочные мраморные статуэтки и вазы с Кикладских островов. Казалось, сама судьба влекла нас к этим памятникам. Каждая поездка, с какой бы целью мы ее ни совершали, приносила находки, вдохновлявшие на новые поиски.

Коллекция росла, но мы до конца не осознавали ее ценности и уникаль-

ности вплоть до 1978 года, когда она впервые была выставлена на всеобщее обозрение в музее Бенаки в Афинах. Через год под названием «Коллекция искусства Кикладских островов» она экспонировалась в Национальной галерее в Вашингтоне, затем в Токио (1980 г.), Хьюстоне (1981 г.), Брюсселе (Eugoralia, 1982 г.), Лондоне (Британский музей, 1983 г.) и в Париже (Гран-Пале, 1983 г.) После столь долгого кругосветного путешествия, во время которого ей неизменно сопутствовал успех, коллекция в 1984 году вернулась в Грецию.

Встал вопрос: где разместить экспонаты? Найти на него ответ оказалось не просто. Мы, конечно, могли передать их в дар Национальному археологическому музею в Афинах, но все, кто бывал там, знают, что в его залах не хватает места даже для собственных экспонатов. Что бы в музее стали делать еще с одной коллекцией, состоящей из 790 предметов?

После всестороннего изучения проблемы мы решили построить небольшой музей. Нам хотелось, чтобы архитектурное решение здания и оформление интерьеров были необычными: ведь искусство Киклад с присущей ему строгостью и упрощенностью форм требует особой атмосферы.

Мы задумали построить здание из белого мрамора, которое простотой форм напоминало бы хранящиеся в нем экспонаты и гармонировало с ними (илл. 21), и обратились к греческому архитектору Яннису Викеласу, автору ряда замечательных работ.

Викелас удачно решил стоявшую перед ним задачу. На приобретенном нами небольшом участке (450 м<sup>2</sup>) он построил шестиэтажное здание с двумя подземными уровнями общей площадью 2000 м<sup>2</sup>. Музей занимает четыре этажа и подвальное помещение. Два

21

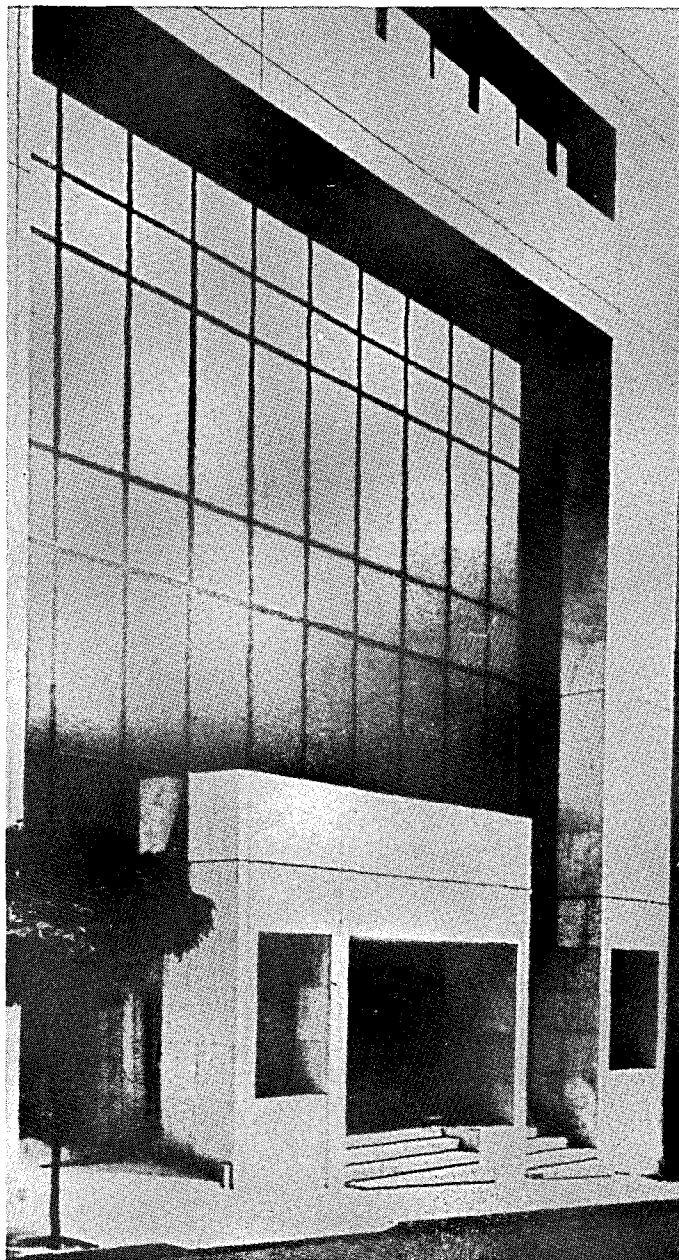
Фасад Музея кикладского и древнегреческого искусства, Афины.

верхних этажа имеют отдельный вход и не соединены с музеем.

Мы разработали специальную программу, для того чтобы привлечь в музей детей. Нам хотелось сделать его не только учебным центром, но и местом приятного времяпрепровождения, чтобы сегодняшним юным посетителям захотелось в будущем привести сюда своих детей.

Вот почему мы отдали в распоряжение юных посетителей все подвальные помещения, где развешены карты, фотографии, диаграммы. По субботам с 10 до 13 часов для них организуются игры, проводятся различные мероприятия. Можно, например, пойти в кружок лепки, посмотреть замечательное кукольное представление, рассказывающее о жизни первых обитателей островов. Утренние субботние программы (илл. 22) пользуются большой популярностью, о чем свидетельствует длинный список желающих попасть на них: записываться нужно за два месяца.

Но главная задача состояла в том, чтобы как можно лучше показать памятники. Экспозиция должна была отвечать эстетическим требованиям, а также выполнять просветительную и научную функции. По совету сотрудников Национальной галереи в Вашингтоне (чьи передвижные выставки, по нашему мнению, относятся к числу самых интересных из тех, что нам довелось видеть) мы обратились к Элроу Куэнро и Гордону Ансону из Балтимора (штат Мэриленд). Они охотно взялись за оформление экспозиции. Им с самого начала была предоставлена полная свобода действий, и в соответствии с их рекомендациями менялись различные детали (вентиляционные трубы, рамы и т. д.). Бригада, которой они руководили, состояла целиком из греков, однако, несмотря на языковой барьер, работа



проходила в атмосфере неизменного доброжелательства и согласия.

Не менее трудная задача отбора экспонатов, размещения их в хронологическом порядке и составления пояснительных текстов была возложена на Х. Думаса из Афинского университета и Л. Марангу из Янинского университета. Они с увлечением приступили к работе и часами обсуждали, как лучше показать тот или иной экспонат. Чтобы создать атмосферу таинственности — ведь сама коллекция содержит в себе множество загадок, — они решили выкрасить стены внутренней поверхности витрин искусственной замшей темно-синего цвета. У посетителя создается ощущение, будто он входит в подземное свя-

тилище. Статуэтки идолов прикреплены к плексигласовым панелям и словно парят в воздухе, мерцая во тьме как драгоценные камни. Такое решение явилось удачным выходом из положения, так как точно неизвестно, как их следует располагать — в лежачем или стоячем положении.

На втором этаже, где выставлены произведения древнегреческого искусства, в оформлении господствуют персиковый и темно-коричневый цвета, создающие радостную светлую атмосферу и прекрасно гармонирующие с терракотой и бронзой, из которых сделаны вазы и статуэтки классической эпохи. Ансон разработал специальную систему освещения, подчеркивающего естественную красоту экспонатов.

На третьем этаже в настоящее

время размещаются фотографии с произведений Джакометти, Бранкузи, Мура, Пикассо и Тернбула, свидетельствующие о том, какое влияние (осознанное или неосознанное) оказало кикладское искусство на современное. Экспозиция вызывает большой интерес, особенно у искусствоведов.

На четвертом этаже расположены небольшой конференц-зал (примерно на 80 человек) и административные службы.

В вестибюле на первом этаже установлены бронзовый бюст Николааса

П. Гуландриса (греческий скульптор Мемос Макрис) — в память о нем был основан музей — и двенадцать панно, служащих своеобразным введением в кикладское искусство. В трех витринах демонстрируются работы Гуландриса и несколько типичных образцов кикладского искусства — мраморных и терракотовых ваз, как бы подготавливающих посетителя к экспозиции в залах музея. Здесь же находится небольшой киоск, где продаются копии кикладских статуэток и ваз, а также шарфы и украшения, мотивы кото-

рых навеяны экспонатами коллекции (илл. 23). Из вестибюля можно выйти в небольшой внутренний сад с оливами и кипарисами, напоминающими пейзажи Киклад. Посреди сада находится фонтан, украшенный мозаикой в стиле кикладского искусства (художник Зизи Макрис).

Строительные работы продолжались в общей сложности четыре года. Белый мрамор, из которого сделаны облицовка фасада, лестницы и т. д., был привезен из Дионисоса, расположенного на горе Гимет в Аттике. Все витрины изготовлены в Греции фирмой «Коккорис и Милос». Размещением экспонатов в витринах занимался Ставрос Кассандрис из Национального музея. Графическое оформление выполнили А. и М. Кацуракис. Музей оборудован самой совершенной системой безопасности, кроме того, в нем круглосуточно находятся сотрудники охраны.

Открытие музея состоялось 20 января 1986 года. На церемонии присутствовала министр культуры Греции Мелина Меркури.



22  
Кукольное представление в подвальном помещении музея. Эта предназначенная для детей программа пользуется большой популярностью.



23  
Киоск, в котором посетители могут приобрести копии произведений искусства, выставленных в музее.

# Музей кикладского и древнегреческого искусства

Элрой Куэнро (Elroy Quenroe)

Художник-оформитель, живет и работает в Балтиморе (штат Мэриленд). До создания собственной фирмы «Куэнро дизайн ассоциэйтс» работал в составе группы художников-оформителей в Национальной галерее искусства. Принимал участие в оформлении выставок «The Splendour of Dresden», «The Eye of Thomas Jefferson», «Rodin Revisited». Недавно завершил работу над выставкой «Silver Treasure from Early Byzantium» в балтиморской «Уолтерс арт гэлэри». В настоящее время Куэнро вместе со своими сотрудниками занят переоборудованием постоянной экспозиции этой галереи и Музея Крайслера в Норфолке (штат Виргиния).

Участие в оформлении экспозиции нового Музея кикладского и древнегреческого искусства в Афинах (Фонд Гуландрис) было для меня исключительно интересным. Принадлежащая семье Гуландрис коллекция является, пожалуй, наиболее известным за пределами Греции собранием такого рода. Кроме того, я получил возможность поработать в этой замечательной стране. Объем работы оказался столь значительным, что я счел необходимым привлечь к ней Гордона Ансона, специалиста по освещению и оборудованию выставок в Национальной галерее искусства в Вашингтоне. Наш первоначальный проект внутреннего оформления музея предусматривал создание романтической обстановки, соответствующей представлению о вулканическом острове в Эгейском море, но концепция и архитектурное решение нового музея заставили нас отказаться от такого замысла. Уже при первом знакомстве со строящимся зданием стало ясно, что нам предстоит решить немало проблем.

Одна из них связана с тем, что очень часто при строительстве музеев художникам-оформителям предлагают присоединиться к группе проектировщиков, когда каркас здания уже практически готов. А ведь художник-оформитель хорошо знаком с работой музеев и способен дать чрезвычайно ценные советы не только чисто экономического и практического характера, но и касающиеся архитектурных особенностей, которыми должно обладать здание, предназначенное для размещения той или иной коллекции. Главной функцией экспозиционной зоны музея является демонстрация экспонатов, а архитекторы иногда забывают или упускают из виду это требование, так как обычно уделяют основное внимание чисто архитектурным проблемам; к тому же их больше беспокоит, какое впечатление произведет на посетителей архитектура здания, чем то, как будут представлены экспонаты. Еще очень часты случаи, когда строи-

тельство новых и переоборудование старых музеев осуществляется без учета мнения специалистов, которым предстоит затем в них работать, а после их открытия становится ясно, что помещения абсолютно не подходят для показа в них тех самых коллекций, для которых они строились.

Музей кикладского и древнегреческого искусства расположен на маленькой улочке, выходящей на широкую городскую артерию, пролегающую от Музея Бенаки к Византийскому музею. Здание поражает замечательным решением фасада, буквально притягивающего к себе человека и выделяющегося среди окружающих его небольших зданий. Авторы проекта максимально использовали возможности зажатого городскими строениями участка, отведенного для музея, предусмотрев в нем наибольшее допустимое местными строительными правилами количество этажей. Четыре этажа здания нового музея занимает экспозиция, а в подвальных этажах разместились различные службы и гараж.

Для того чтобы увеличить полезную площадь и избежать загромождения экспозиционного пространства колоннами, перекрытия и несущие балки были сделаны из армированного бетона. Высота залов от бетонного основания пола до нижней кромки балок потолка составляла (до монтажа осветительных приборов, воздуховодов системы климатизации воздуха, подвесного потолка и т. д.) 2,95 м. Считается, что высота экспозиционных помещений в музее должна быть не менее 3,05 м, а для данного типа памятников — даже 3,6 м. Такая высота позволяет под нужным углом устанавливать осветительные приборы — так, чтобы экспонаты в витринах были хорошо освещены, а посетители не отбрасывали на них тени. К тому же высокие потолки нужны для того, чтобы посетители не испытывали дискомфорта, особенно при большом наплыве людей. Не углубляясь в проблему, мы решили, что существующая высота

24  
Темно-синяя и коричневая ткань обивки витрин подчеркивает совершенство форм мраморных фигурок и сосудов.



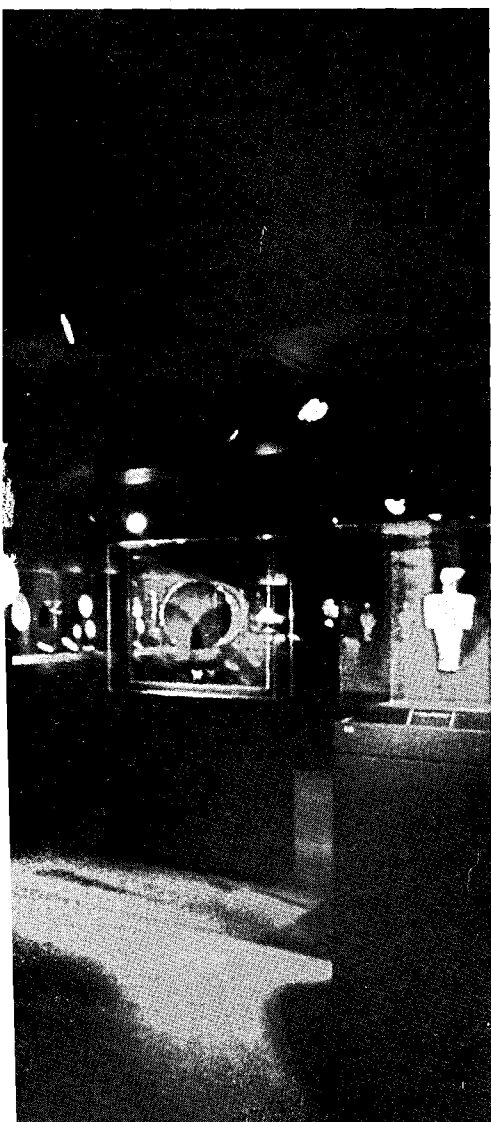
устроит нас (да иной возможности и не было!), если будут использованы осветительные приборы очень небольших размеров. В это же время под руководством хранителя музея Х. Думаса и Л. Марангу начали отбирать и приводить в порядок экспонаты.

В результате нескольких дней напряженной работы, продолжавшейся до поздней ночи, были составлены первые общие планы экспозиции. Однако нас ожидал еще один неприятный сюрприз. Главный инженер созвал совещание, чтобы обсудить вопросы, связанные с установленным в здании музея оборудованием. Все оно было тщательно отрегулировано, но инженер опасался, что выделяемое осветительными приборами тепло может серьезно повлиять на работу систем кондиционирования воздуха. В ходе проверки выяснилось, что после установки воздухопроводов высота помещений уменьшилась местами до 2,4 м. Более того, монтаж подвесного потолка привел бы к ее снижению еще на 15—20 см. В результате лампы мощностью по 150 ватт каждая оказались бы в нескольких сан-

тиметрах над головами посетителей.

Так неожиданно проблема воздухопроводов приобрела решающее значение в оборудовании экспозиционных залов, и нам пришлось пересмотреть все планы. В конце концов было решено, что воздухопроводы можно провести вдоль стен (так, чтобы витрины с экспонатами находились под ними) или поверх временных перегородок. Потребовалось переделать проект системы кондиционирования воздуха, а также план самой экспозиции.

После того как удалось найти решение этой чисто технической проблемы, предстояло преодолевать трудности, возникшие в связи с недостаточной высотой помещений и их относительно небольшой площадью. В свое время, когда коллекция кикладского искусства экспонировалась в Национальной галерее в Вашингтоне, а затем в Хьюстоне, она занимала площадь соответственно 1000 и 1300 м<sup>2</sup>. Однако в новом музее значительно расширенную коллекцию предстояло разместить на площади чуть больше половины той, которую отводили для нее в США. Поэтому



показать красоту этих чудесных творений. Поскольку большинство произведений относится к одному и тому же периоду, не было необходимости соблюдать в экспозиции строгий хронологический порядок. Мы стремились прежде всего подчеркнуть совершенство форм, разместив каждый памятник так, чтобы можно было по достоинству оценить его и одновременно сравнить с другими экспонатами.

Мы остановились на простых витринах, не перегруженных лишними деталями. Для их обивки была использована недорогая искусственная замша темно-синего и коричневого цвета, приобретенная на афинском рынке. На ее фоне отлично смотрятся мелкая скульптура и мраморные сосуды (илл. 24). Кроме того, фактура ткани контрастирует с поверхностью экспонатов, то как бы подчеркивая образовавшуюся на них со временем патину, то привлекая внимание к характеру их исполнения. Окрашенные в темно-серый цвет стены делают экспозицию еще более выразительной.

Музей оборудован современными осветительными приборами, выпущенными недавно английской фирмой «Конкорд лайтинг инкорпорейтед». Витрины освещаются люминесцентными лампами, излучающими теплый белый свет, а также миниатюрными низковольтными лампами накаливания с локализованным световым пучком. Последние крепятся на металлической штанге с диаметром вращения около 17 см. С их помощью прекрасно решается проблема внутреннего освещения витрин, верхняя часть которых почти достигает потолка. Эти маленькие осветительные приборы («Литеспан микрооптик») имеют несколько патронов для специальных ламп и питаются от одного источника. Укрепленные на плоской токопроводящей шине, они позволяют варьировать освещение в столь же широком диапазоне, как и традиционные системы освещения. Одновременное использование люминесцентных ламп дневного света и низ-

ковольтных ламп накаливания дает возможность, создав в витрине общее рассеянное освещение, выделить светом отдельные экспонаты. Огромным преимуществом такой системы освещения, снабженной лампами, имеющими более высокий срок службы по сравнению с традиционными, является то, что излучаемый ими свет не искажает цвета и не повышает температуры внутри витрин. В дополнение к описанным выше осветителям под потолком экспозиционных залов установлены новые низковольтные лампы накаливания «Тарга» (также производства фирмы «Конкорд»), которые служат для выделения отдельных экспонатов, обеспечивая вместе с тем освещенность всего зала.

Мы надеемся, что таким образом нам удалось создать атмосферу очарования и таинственности, которая не только заставит посетителей увидеть в образцах древней цивилизации произведения искусства, но и пробудит у них желание разгадать их скрытое от нас предназначение. Самый большой из представленных в экспозиции мраморных «идолов» (1,4 м) установлен таким образом, будто он встречает посетителя у входа в один из разделов экспозиции. Публика впервые увидела эту впечатляющую фигуру — одно из наиболее значительных приобретений последнего времени — во время открытия музея. Окруженный, словно свитой, скульптурами меньших размеров, идол заставляет делать самые разные предположения относительно как самого персонажа, так и его значения для тех, чьими руками он был создан (илл. 25).

экспозиционные помещения должны были по возможности иметь открытую планировку и располагаться анфиладой, чтобы создавалась глубокая перспектива. Характер пространства, наличие в залах воздуховодов и особенности экспонатов заставили нас углубить расположенные по периметру витрины в стены.

Экспозицию произведений кикладского искусства можно было бы строить по-разному, но дело осложнялось тем, что пока еще очень мало известно о цивилизации, создавшей замечательные образцы мелкой пластики. Возраст произведений кикладского искусства, и в частности экспонатов данной коллекции, определяется лишь приблизительно, в пределах ста и даже тысячи лет. Несмотря на то что археологи накапливают все больше сведений о цивилизации, существовавшей на островах Кикладского архипелага, мы всё еще находимся на стадии догадок о том, что касается практических функций и символики памятников. Поэтому с согласия хранителей мы решили экспонировать их таким образом, чтобы

Ввиду того что собрание произведений кикладского искусства, принадлежащее семье Гуландрис, весьма значительно, организаторы экспозиции уделали меньше внимание памятникам греческой классики из их коллекции (это в основном различные предметы и сосуды VI—IV веков до н. э.), что достойно сожаления, так как и в данном случае коллекционеры проявили себя как настоящие знатоки и проде-

монстрировали тонкий вкус, отобрав произведения, являющиеся ценными археологическими памятниками и обладающие большими эстетическими достоинствами; они прекрасно представляют искусство классической Греции. В соответствии с пожеланием хранителя музея экспозиция греческого искусства построена на основе хронологического и географического принципов, что было возможно осуществить, поскольку эти периоды греческой цивилизации достаточно хорошо изучены, а также благодаря большой научной работе по датировке и анализу экспонатов, проведенной Л. Марангу. И все же с точки зрения художника-оформителя, при такой организации экспозиция превращается в некую нескончаемую, проходящую вдоль всего зала витрину, где экспонаты размещены в строгом хронологическом порядке. В результате многочасовой и довольно острой дискуссии мы пришли к компромиссному решению: расположить экспонаты в витринах в соответствии с хронологией, но выделить отдельные памятники и так сгруппировать остальные, чтобы показ коллекции произведений классического искусства был живым и выразительным (илл. 26).

Чтобы добиться единства всей экспозиции музея, памятники Греции классического периода выставили в таких же витринах, как и размещавшиеся этажом ниже собрание произведений кикладской цивилизации. При оформлении экспозиции мы столкнулись

с теми же, что и ранее, проблемами. (Экспозиционные пространства на разных этажах по своим размерам и планировке практически одинаковы.) Но в экспозиции греческого искусства мы использовали светлые тона теплого коричневого цвета, дополняющие охристый цвет экспонатов и одновременно контрастирующие с ним (илл. 27). Особенно впечатляющим получился раздел бронзы. Экспонаты этой уникальной коллекции бронзовых изделий периодов архаики и эллинизма, подаренной музею частным коллекционером Ламбросом Эвтаксиасом, с их патиной красивого зеленого цвета эффектно выделяются на теплом коричневом фоне стен и обивки витрин.

Установленная на этом этаже система освещения подобна той, которая смонтирована в залах кикладского искусства. Однако интенсивность освещения здесь значительно выше, так как в самих залах больше осветительных приборов.

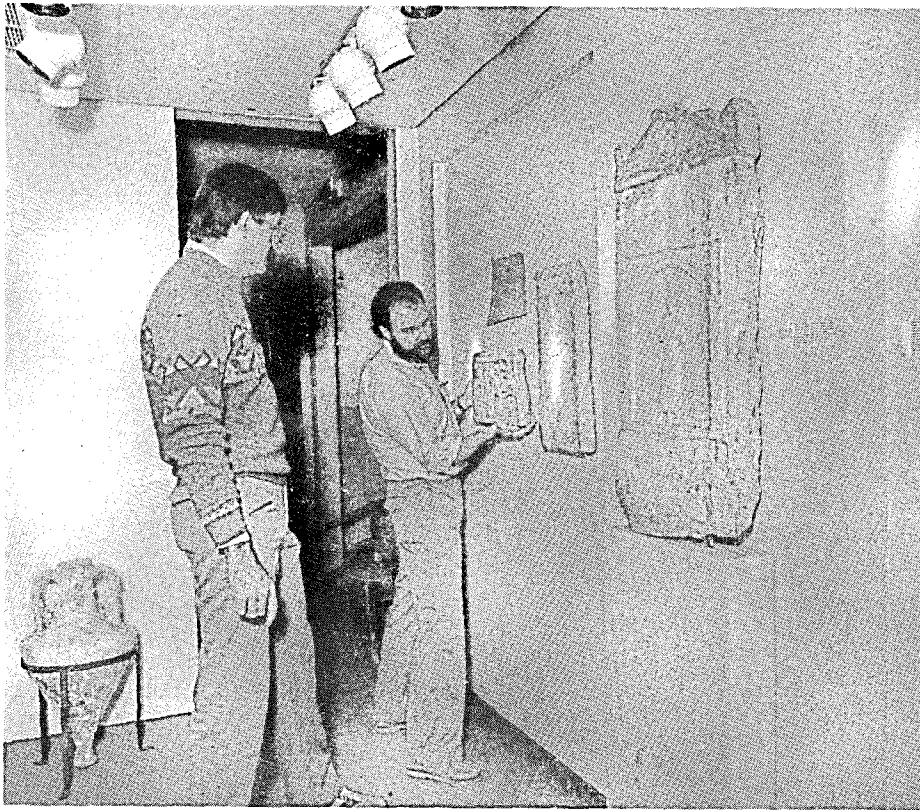
Художников-оформителей и сотрудников музея волновала еще одна важная проблема: каким должен быть объем информации о каждом экспонате и как лучше представить ее. Особенно это касалось памятников кикладской культуры. Ведь хотя многое в кикладской цивилизации остается для нас тайной, мы располагаем немалыми сведениями о той эпохе. Познакомить с ними как местное население, так и иностранных туристов — вот задача музея как просветительного учрежде-

25

В центре зала большой «идол» и его «двор».



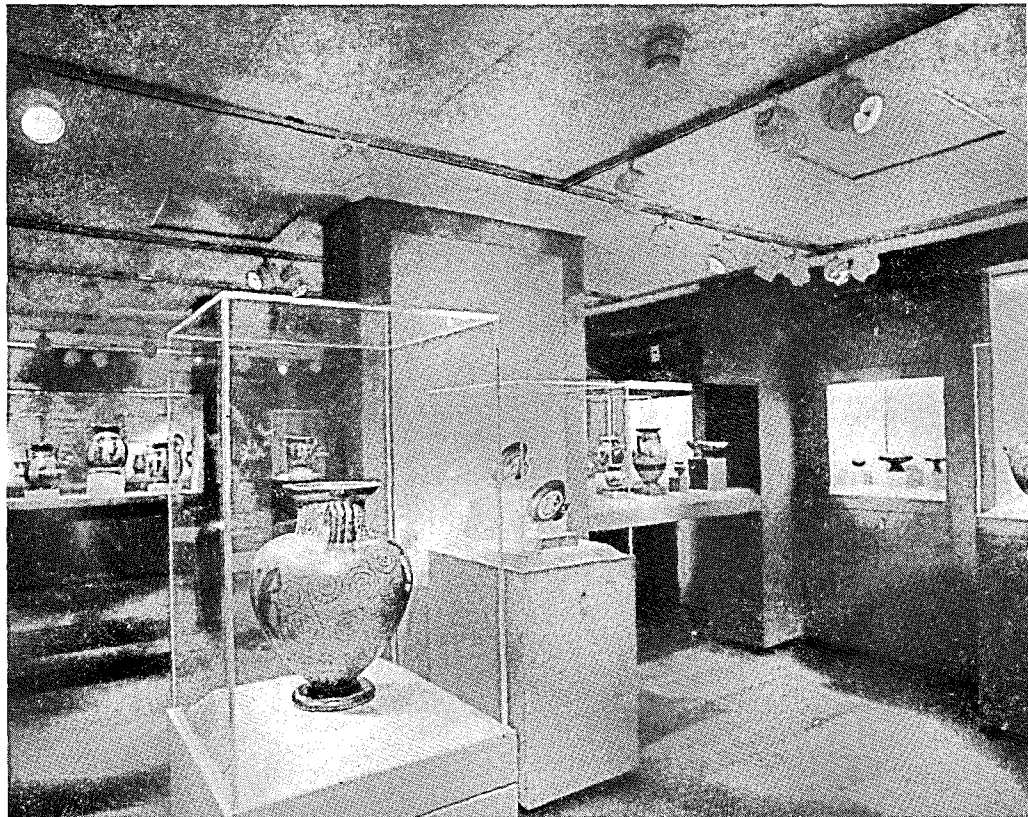




26  
В разделе греческого классического искусства Элрой Куэнро и Гордон Ансон подбирают место для надгробной стелы.

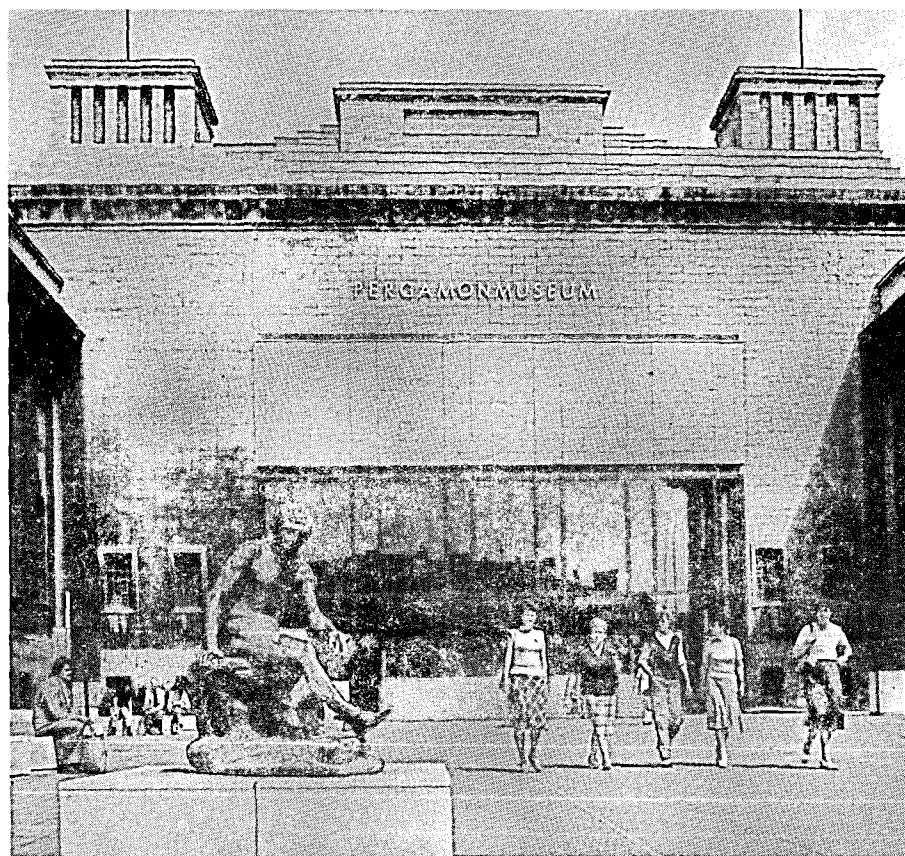
ния. После ряда консультаций было решено установить в нижней части каждой витрины наклонную планку и укрепить на ней этикетку с необходимой информацией. Этикетки хорошо видны и в то же время не мешают осматривать экспонаты. Подготовили также подробные экспликации, чтобы рассказать посетителям о результатах археологических исследований или привлечь их внимание к отдельным группам памятников. Напечатанные методом сериграфии на прозрачных пластинах из оргстекла экспликации крепятся к стенам залов. Пластины из оргстекла довольно практичны, в случае необходимости их можно легко заменить. Кроме того, они не выделяются на фоне стен и не нарушают целостность оформления интерьера.

Создание музея было продиктовано желанием познакомить как можно больше людей с сокровищами кикладской и древнегреческой культуры; осуществление этой цели стало главной заботой художников-оформителей. Собирая коллекцию, ее владельцы устраивали выставки в своем доме в Афинах. Движимые стремлением распространять знания о древнегреческом искусстве и пробуждать любовь к нему, они предоставляли доступ к своей коллекции и ученым, и туристам. Члены семьи Гуландрис придавали большое значение тому, чтобы экспозиция была научной и в то же время увлекательной, интересной для греков и для иностранных туристов, для взрослых и для детей. ■



27  
Залы греческого классического искусства оформлены в теплых коричневых тонах.

## Новый облик Пергамон-музея в Берлине



### Макс Кунце (Max Kunze)

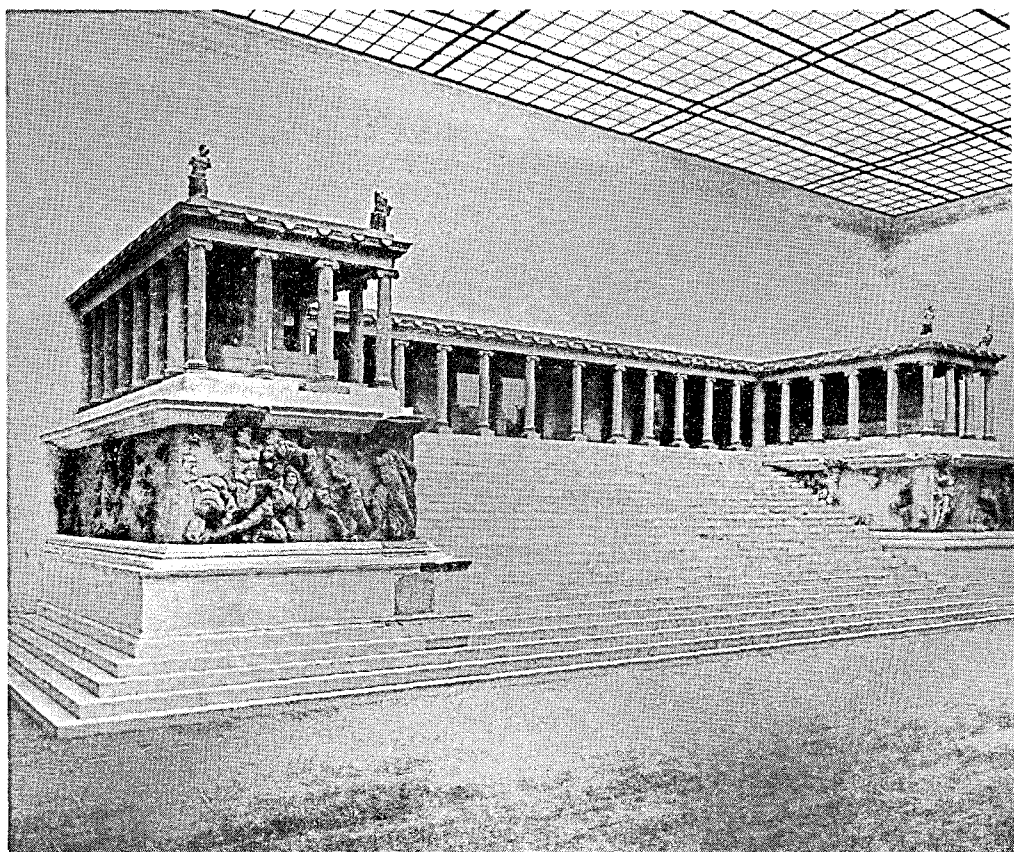
Родился в 1944 году. Изучал археологию и классическую филологию (1964—1969 гг.) В 1969—1971 годах работал в Нумизматическом кабинете Государственных музеев в Берлине (ГДР). В 1971—1982 годах — директор Музея Винкельмана в Стендале. В настоящее время возглавляет Пергамон-музей, в его ведении находится также коллекция древностей. В 1978—1983 годах являлся президентом Международного комитета ИКОМ по литературным музеям, с 1986 года член Международного комитета ИКОМ по музеям археологии и истории. Автор многочисленных публикаций ИКОМ (1978—1982 гг.), а также различных работ на страницах изданий Общества Винкельмана — *“Beiträge der Winckelmann — Gesellschaft”* (начиная с 1974 года выпущено 13 томов) и ежегодника *“Mitteilungen der Winckelmann — Gesellschaft”*.

Среди многочисленных музеев столицы Германской Демократической Республики особый интерес публики вызывает Пергамон-музей, где представлено пять крупных коллекций. Музей был открыт в 1930 году. Первоначально он располагал коллекцией памятников искусства Древней Греции и Рима, а также собранием ближневосточных древностей и исламского искусства. После окончания второй мировой войны, когда в ГДР были возвращены памятники, спасенные советскими войсками и временно хранившиеся в СССР, Пергамон-музей принял также коллекции произведений искусства Восточной Азии и Музея этнографии. Чрезвычайно богатое собрание музея, многие экспонаты которого являются подлинными шедеврами, и его огромные масштабы привлекают как иностран-

ных туристов, так и жителей Берлина и всей страны — в 1985 году его посетило три миллиона человек. Музей размещается в здании, построенном по проекту архитектора А. Месселя (1853—1909). В настоящее время он является одним из самых значительных музеев архитектуры в мире (илл. 28).

В трех больших центральных залах с естественным освещением (свет проникает через застекленную крышу) экспонируются памятники греческой и римской архитектуры, полностью либо частично реконструированные с соблюдением первоначальных архитектурных соотношений между различными элементами и сохранением размеров и пропорций античных сооружений. Так, в зале, посвященном эллинистическому периоду

29  
 Центральный зал Пергамон-музея.  
 Реконструкция западной части  
 алтаря из Пергама, посвященного  
 Зевсу и Афине (Пергамский алтарь).



(высота зала 17,2 м), демонстрируются две реконструированные колонны величественного храма Афины в Ионии и некоторые фрагменты его монументального алтаря. Нижние части сооружений — подлинные, а верхние (капители и карнизы) заменены копиями, в то время как подлинные элементы выставлены отдельно на уровне человеческого роста, чтобы посетители могли лучше рассмотреть их. Подобный метод постоянно применяется при экспонировании частичных реконструкций. Но есть в музее и полностью реконструированные памятники, как, например, ворота милетского рынка (120 г.) высотой около 17 метров, многочисленные сохранившиеся фрагменты которых дополнили блоками из мрамора и искусственного камня. Таким же образом была восстановлена

и экспонирующаяся в центральном зале западная часть Пергамского алтаря (180—160 гг. до н. э.) с его широкой лестницей и рельефным фризом, рассказывающим о битве богов с гигантами (илл. 29). Посетитель музея имеет редчайшую возможность получить представление о структуре, пропорциях, системе декора и истинных размерах античных построек, как храмовых, так и светских. Экспозиция включает целый комплекс дидактических материалов: экспликации, иллюстрации, планы построек, макеты таких городов, как Пергам и Милет; эти материалы содержат богатую информацию, позволяющую посетителю познакомиться с законами и принципами античной архитектуры, столь отличной от современной. Такой показ архитектуры Древней Греции и Рима способствует



30  
Зал № 3. Погребальная скульптура.

тому, что посетитель начинает лучше понимать ее особенности; впрочем, поскольку ею вдохновлялись европейские архитекторы начиная с эпохи Возрождения, современный человек знаком со многими постройками, на архитектуру и декор которых наложил отпечаток античность.

С момента открытия музея в 1930 году и вплоть до 1982 года в экспозиционные помещения можно было попасть через два узких коридора, ведущих в крылья здания. Теперь через заново отстроенный большой двор посетители проходят в новый вестибюль и два аванзала, выходящие в центральный зал, где экспонируется Пергамский алтарь. В вестибюле находятся различные службы, необходимые для успешного функционирования музея: бюро приема посетителей

и две аудитории, где читают лекции о постоянной экспозиции и временных выставках. В аванзалах размещена вводная экспозиция: здесь выставлены образцы античной архитектуры, сопровождаемые текстами, фотографиями и рисунками. Они знакомят с результатами раскопок, которые начиная с 1975 года музеи Берлина ведут в Олимпии, Самосе и Пергаме, а также на территории греческих колоний на побережье Малой Азии.

Однако архитектура составляет лишь часть раздела греко-римских древностей, занимающего площадь около шести тысяч квадратных метров. На первом этаже северного крыла расположены залы скульптуры, открытые в апреле 1983 года. Почти два года продолжались работы по реконструкции этих помещений и замене



31  
Зал № 4. Вотивная скульптура.

старого пола новым, из натурального камня. Под многие скульптуры были сделаны соответствующего размера постаменты из песчаника, зачастую со съемной верхней частью, что позволяет, в тех случаях, когда скульптуры отправляют на временные выставки, перемещать их вместе с частью постамента, к которой они прикреплены. Главная идея, лежащая в основе концепции и организации новой экспозиции, заключается в том, что скульптура, как излюбленная древними форма художественного выражения, наилучшим образом демонстрирует своеобразие греческого искусства и его эволюцию. Греки явились родоначальниками традиции реалистического изображения человека, сыгравшей основополагающую роль в художественном развитии Европы и, в определенной степени, всего мира. Несмотря на наличие различных и даже противоположных направлений в искусстве XX века, эта тенденция жива и поныне. Она связывает нас с эпохой, исключительной по ясности выражения художественных идей.

При создании экспозиции работники музея принимали во внимание условия жизни и уровень образования современного посетителя. Ведь сейчас



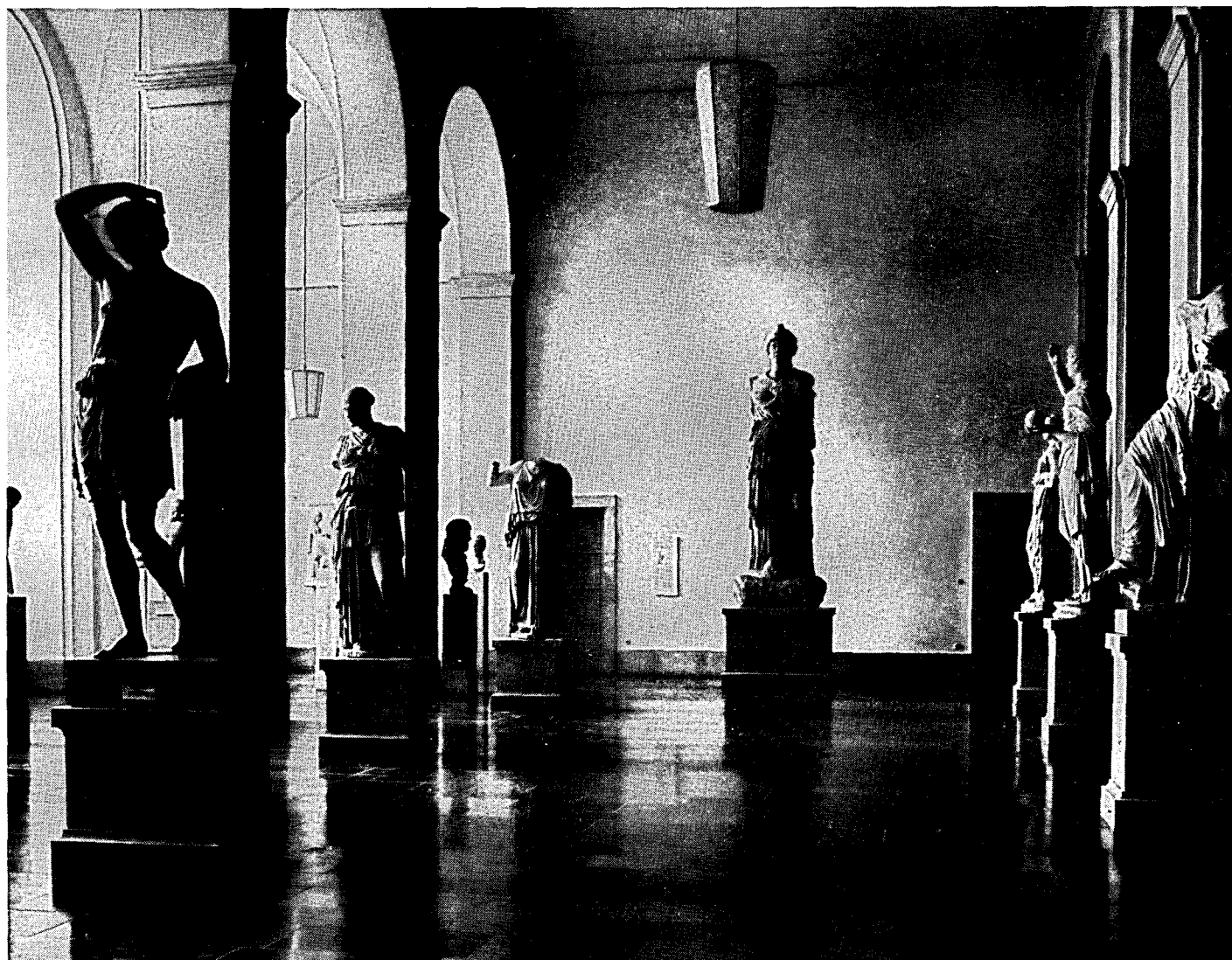
школа не дает такого знания античной культуры, как прежде. В связи с этим на музей, хранящий памятники искусства Древней Греции и Рима, возлагается еще одна функция: используя имеющиеся возможности, заниматься просвещением молодого поколения и удовлетворять его стремление к знаниям. Новый раздел античной скульптуры рассказывает о почти тысячелетнем периоде в развитии искусства, рассматриваемом с точки зрения эволюции изображения человека, начиная с первых фигур, датируемых архаическим периодом (VII—VI вв. до н. э.), до падения Римской империи (IV в. н. э.). Памятники, созданные за столь длительный отрезок времени, экспонируются группами, соответствующими крупным периодам в искусстве и в истории. Основное внимание уделяется не столько размещению их в хронологической последовательности (в соответствии с датировкой, произведенной с помощью современной методики), сколько тому,

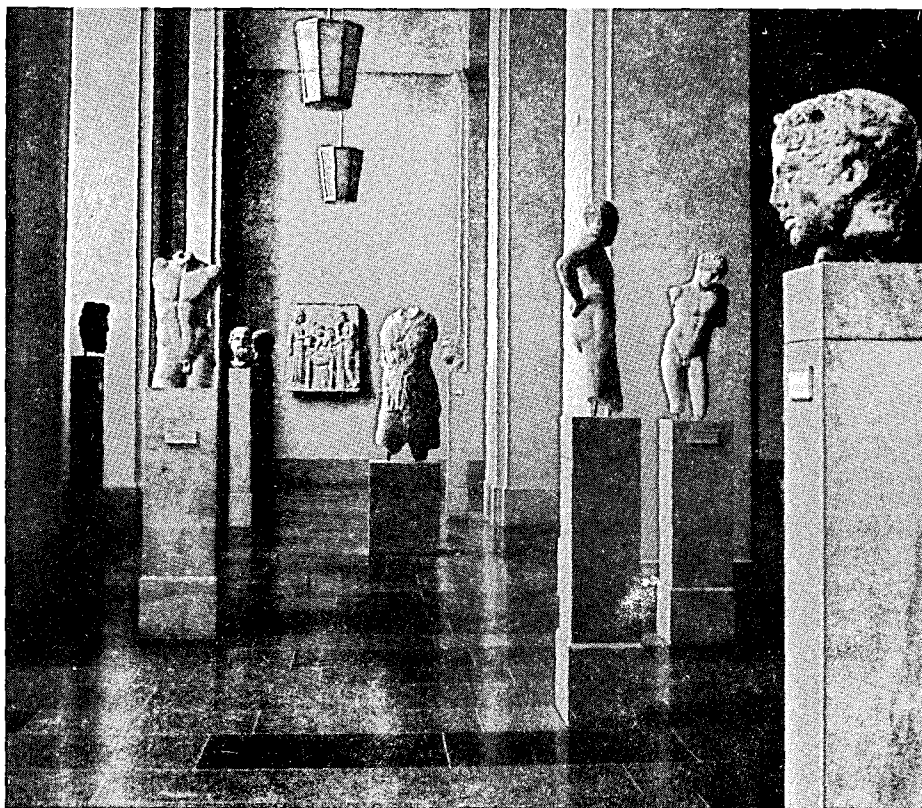
чтобы вызвать интерес к ним публики, обращая внимание на особенности данной эпохи. Яркое освещение способствует выявлению пластических достоинств скульптуры. Благодаря свободному расположению экспонатов удалось подчеркнуть скованность, характерную для архаической скульптуры, и движение, отличающее памятники эллинистической эпохи.

После короткого рассказа о первых шагах скульптуры в VII веке до н. э. разворачивается экспозиция наиболее ранних из произведений, созданных в VI веке до н. э. В первом зале преобладают архаические курсы (статуи юношей), а во втором — коры, удивительные изображения девушек, женщин и богинь. Если в прежней экспозиции преимущественное внимание уделялось различным концепциям искусства архаики и его делению на школы, то теперь в основу положен тематический подход: показано назначение и огромное разнообразие архаической скульптуры (погребальной,

32

Зал № 6. Римские копии с греческих оригиналов. В центре — выполненная в Пергаме копия со статуи «Афины Парфенос», стоявшей в наосе афинского Парфенона.





33  
Зал № 6. Римские копии с греческих оригиналов. Слева в центре — торс Диониса.

34  
Зал № 6. Римские копии с греческих оригиналов. В центре — статуя Поликлета «Дорифор».

вотивной и светской), в частности мелкой пластики. Что касается классического периода в развитии греческого искусства (V—IV вв. до н. э.), отмеченного дальнейшей эволюцией в изображении человеческой фигуры и совпавшего по времени с расцветом, а затем и кризисом греческих городов, то скульптура этого времени также сгруппирована по тематическому принципу, определившему размещение статуй, украшавших храмы рельефов и надгробных плит. Экспозиция начинается с надгробных плит (илл. 30), представляющих тему погребальных обрядов и культа мертвых; здесь можно проследить и художественную эволюцию надгробий — от архаических плит, предвосхищающих творения периода ранней классики, до горельефов, характерных для IV века до н. э. В центре экспонируются разного типа надгробия, расположенные таким образом, чтобы дать посетителю представление о том, каким был семейный склеп в афинском некрополе. Выставленные рельефы позволяют понять, что определенные типы надгробий соответствовали тем или иным социальным слоям греческого общества. Повсюду в экспозицию включены вазы (керамические и бронзовые), в частности рядом с надгробиями демонстрируются лекифы (вазы с росписью на светлом фоне), использовавшиеся



для погребальных обрядов. Изображенные на них сцены повседневной жизни и загробного мира обогащают наше представление о погребальных обрядах. Таким образом, посетитель имеет возможность не только оценить художественные достоинства экспонатов, но и познакомиться с жизнью и образом мышления людей той эпохи, что позволяет свести до минимума количество экспликаций и вспомогательных материалов изобразительного характера. Конечно, музей не мог бы дать посетителю столь полного представления о погребальных обрядах и культе мертвых, если бы он не обладал такой богатой коллекцией греческих надгробий: небольших ионийских стел с изображением единичной фигуры; многофигурных барельефов, на которых умерший представлен среди членов его семьи, погруженных в печаль; больших горельефных композиций. Архитектурные ансамбли и храмы, где находились эти рельефы, в большинстве своем не дошли до нас, но составить представление о них позволяют нам росписи ваз того времени. Богато и разнообразно собрание рельефов votивного характера; в экспозицию вошли как лучшие образцы аттической скульптуры, так и самые скромные памятники (илл. 31).

Другая крупная экспозиция включает римские копии с шедевров крупнейших греческих мастеров (илл. 32—34). Разумеется, эти скульптуры экспонируются не для того, чтобы знакомить с искусством Древнего Рима, — они должны дать представление об утраченных греческих оригиналах. Что касается реставрации выставленных произведений (имея в виду уже осуществленные работы и те, которые еще предстоит выполнить), то следует отметить, что специалисты пошли по пути удаления всех позднейших добавлений — ведь они могут дать не вполне правильное представление о греческом оригинале. В свою очередь в другой части коллекции античного искусства, принадлежащей Государственным музеям Берлина, предполагается собрать скульптуры, на которых будут сохранены позднейшие добавления, соответствующие стилю двух последних веков. Так, в Старом музее, построенном Карлом Фридрихом Шинкелем и открытом в 1830 году, в огромной ротонде-пантеоне с 1980 года вновь находятся украшавшие ее с самого начала статуи античных богов. Экспозиция

оформлена в строгом соответствии со стилем эпохи, в которую работал Шинкель, а скульптуры несут на себе следы реставрации того времени.

Следующие залы Пергамон-музея посвящены эллинистическому искусству III—I веков до н. э. Ряд крупных скульптур свидетельствует о стилистических изменениях и новых выразительных средствах в искусстве, господствовавшем при дворе диадохов. Большое внимание отведено произведениям, отражающим характерные черты эпохи: так, группа Прометея (из Пергамма), где скульптор придал Гераклу черты монарха, свидетельствует о культе личности и вместе с тем о месте, которое занимала в искусстве аллегория. Видно также, что в эллинистической скульптуре находят отражение социальные проблемы, эксплуатация людей и нищета народа.

Последний зал первого этажа посвящен искусству Древнего Рима (илл. 35, 36). О его разнообразном характере — от официального до чисто народного искусства — свидетельствуют произведения, выбранные среди большого числа памятников, имеющих в берлинских музеях. В отличие от греческой скульптуры статуи римлян, в панцирях и тогах, представлены таким образом, чтобы подчеркнуть их торжественный, репрезентативный характер. В этом зале более отчетливо прослеживается исторический принцип, но организаторы экспозиции не претендуют на то, чтобы познакомить посетителя со всем разнообразием художественной деятельности в Риме, а также структурами Римской империи. Некоторые из выставленных памятников, дающих представление о производстве в Древнем Риме, использованы для тематического показа. Среди них бронзовые статуэтки наиболее почитаемых римских богов; свидетельства повседневной жизни — орудия из бронзы, светильники и сосуды (из бронзы, глины и стекла), а также рельефы с изображениями военных или театральных сцен, игр, гладиаторов. Саркофаги, урны и барельефы составляют экспозицию погребальных памятников. Одной из причин того, что в этом разделе большее внимание уделено истории культуры Древнего Рима, является нехватка места — залы римского искусства на верхнем этаже целиком отданы под скульптурный портрет.

Расположенная в том же крыле



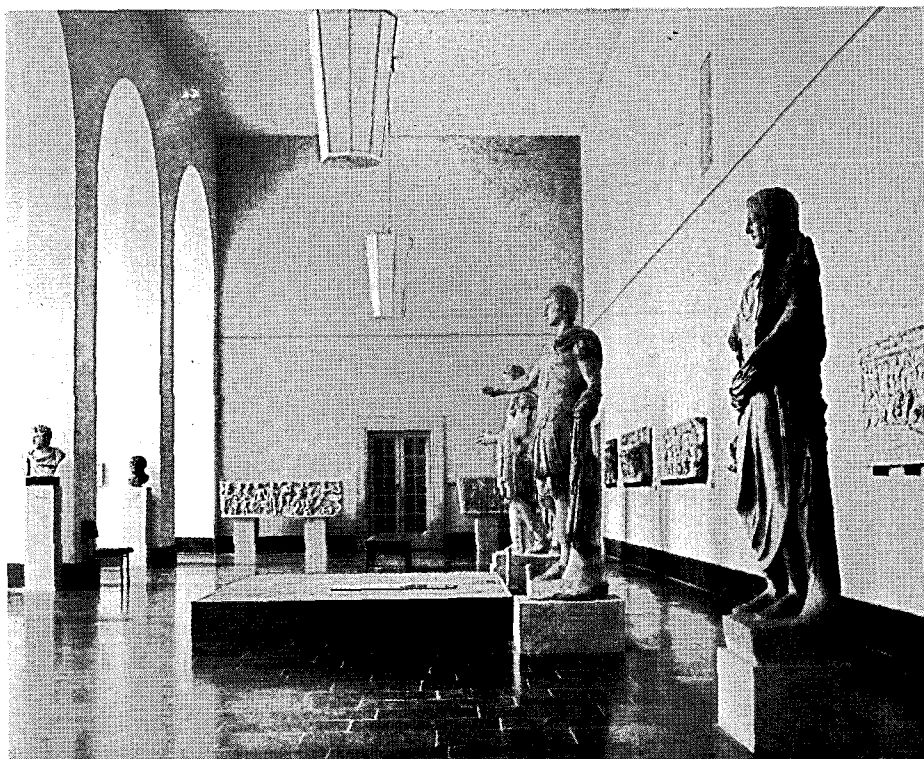
экспозиция девяти новых залов верхнего этажа призвана дополнить представление о греко-римской скульптуре и познакомить с другими ее аспектами. В отдельном зале демонстрируется около тридцати древнеримских бюстов. Экспонирующиеся здесь портреты императоров, должностных лиц и простых граждан знакомят с развитием в Риме скульптурного портрета — жанра, типичного для той эпохи. В экспозицию включены также изделия из бронзы и терракоты X—VII веков до н. э., в которых уже угадывается характер монументальной скульптуры более позднего времени.

Кроме скульптуры, в залах второго этажа собраны образцы других видов искусства. Здесь дана широкая картина развития терракотовой пластики, получившей распространение в Греции, Малой Азии и в Южной Италии в VII—I веках до н. э., и рассказывается о важнейших центрах ее производства. Один зал посвящен греческой керамике VI—IV веков до н. э. Форма ваз и их декор достигают исключительного совершенства, особенно это относится к произведениям афинской школы. Росписи на вазах предоставляют возможность познакомиться с повседневной жизнью, религией, мифологией, спортом и театром античности. Стремление, с одной стороны, показать экспонаты как памятники искусства, а с другой — как отражение культуры той эпохи проявляется в их размещении. В других залах экспонируются также греческие изделия из бронзы

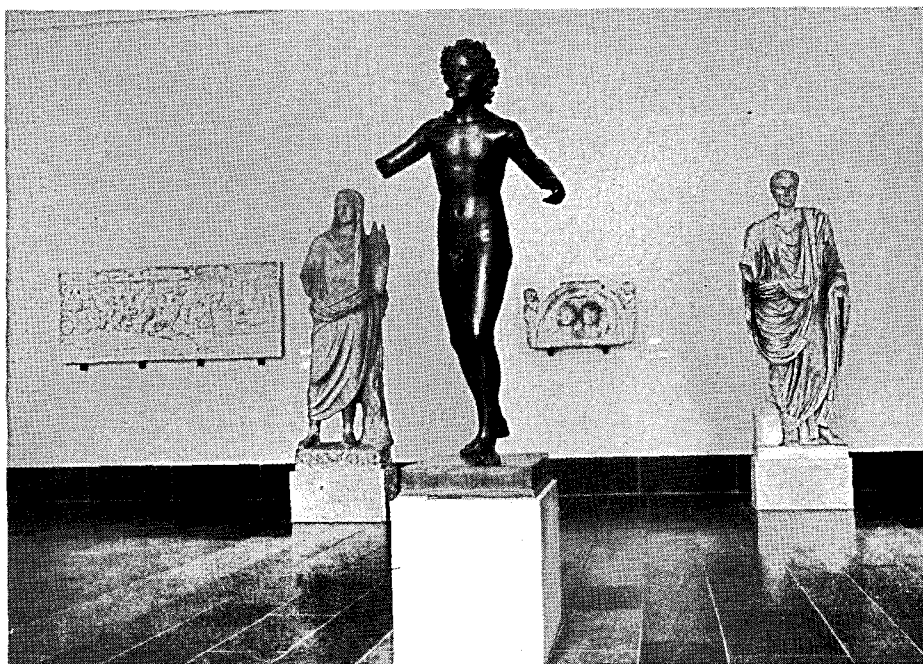
и произведения этрусского искусства.

Как бы велика ни была экспозиционная площадь Пергамон-музея, она все-таки недостаточна для того, чтобы должным образом представить культурную среду, в которой развивалось греческое и римское искусство. Так, например, коллекции, относящиеся к средиземноморским культурам, не могут занять место в постоянной экспозиции, а демонстрируются лишь на временных выставках. Поэтому первоочередной задачей музея является

включение в постоянную экспозицию памятников искусства Киклад, Микен, Малой Азии и Кипра, а также показ этих культур в их взаимодействии друг с другом.



35  
Зал римского искусства. Статуи, барельефы и мозаики.



36  
Зал римского искусства. «Мальчик из Ксантоса».

# Проект музея египетских древностей в Мюнхене

Эберхард Михель Виммер  
(Eberhard Michael Wimmer)

Родился в Мюнхене в 1951 году. В 1973—1981 годах учился на строительно-архитектурном факультете Технического университета Мюнхена (диплом архитектора). Работает в Мюнхене. Автор проекта здания Государственного собрания египетского искусства в Мюнхене (1982 г.). В 1984 году получил за свой проект премию Шрива (Корнеллский университет). Директор "ТРАНС ВЕРСЕ" — бюллетеня, издаваемого молодыми архитекторами. Соавтор исследования, посвященного архитектуре собора в Фрейзинге (Бавария).

Музейный экспонат наполняется содержанием в процессе его зрительного восприятия, осмысления, повторяющегося осмотра, толкования, сравнения и оценивания. Каждый экспонат имеет определенное содержание, и задача музея состоит в том, чтобы раскрыть его во всей сложности. Поэтому первое, что может сделать музей,— это показать памятник в соответствующем историческом контексте. Однако необходимо также оборудовать помещения музея так, чтобы обеспечить безопасность экспоната и представить его наиболее выгодным образом. Кроме того, следует обязательно соблюдать правила хранения, если мы хотим извлечь какие-то уроки из прошлого и оправдать существование современного музея.

При организации музейной экспозиции встает серьезная проблема педагогического характера, заключающаяся в том, что посетитель не пытается критически воспринять или осмыслить экспонат — на него прежде всего оказывает впечатление его ценность или внешняя привлекательность. Нет ничего плохого в том, что человек хочет просто получить удовольствие от осмотра памятника, не стараясь понять всю его сложность и содержание. Однако музеи стараются привлечь внимание к экономическим, историческим, религиозным, политическим, социальным или техническим факторам и вдохнуть жизнь в экспонат, превратив его в нечто большее, нежели просто прекрасное «произведение искусства». В этом, собственно, заключается основной принцип всей просветительной работы музеев, направленной на то, чтобы показать, какое место занимает тот или иной предмет в жизни человека, и тем самым сделать его доступным для понимания.

Эстетическая привлекательность затрагивает лишь одно из чувств человека, тогда как для установления взаимосвязи между ним и экспонатом необходимо функционирование всех чувств. Выбор той или иной системы

показа экспоната определяется основной специализацией музея.

Музеи не только сообщают посетителю научную информацию об экспонатах, но и выполняют еще одну благородную миссию: они борются с невежеством и проявлением недоверия по отношению к незнакомым идеям, а не воспевают — как им приписывают — пыль веков и руины древности. Ведь все то, что находится в музее, когда-то составляло неотъемлемую часть человеческой жизни. Таким образом, музеи могут дать ключ к пониманию нашего существования и основных проблем современной эпохи.

Само здание музея может способствовать активизации восприятия экспонатов. Его архитектурное решение должно выражать идеи музея и в то же время определенным образом настраивать посетителя.

В последние годы в музейной работе произошли большие перемены, благодаря чему были достигнуты значительные успехи в анализе памятников, их реставрации, хранении и показе.

В данной статье мы намерены рассказать об изменениях в способах экспонирования памятников культуры Древнего Египта в музеях разных стран и остановиться на различных вопросах, связанных с созданием микроклимата, освещением, размещением и показом экспонатов.

## *Микроклимат*

В музеях существует незыблемое правило: экспонаты должны находиться в условиях стабильного климатического режима.

Легче всего эта проблема решается в отношении круглой скульптуры из камня. Однако в Музее Метрополитен в Нью-Йорке собираются, например, создать искусственный микроклимат и для египетских рельефов. В 1981 году в Британском музее в Лондоне было завершено переоборудование большого зала скульптуры. Там сохра-

нили систему подогрева снизу, тогда как в прилегающих к нему залах, расположенных на более низком уровне, подогрев, кондиционирование воздуха и вентиляцию обеспечивают специально установленная система, а также вентиляционные отверстия в стеклянных фонарях крыши. Тем не менее могут возникнуть трудности с предметами из металла, дерева и слоновой кости, а также с текстилем. Необходимо, чтобы по возможности в зале, в котором находится экспонат, температура и уровень влажности были бы аналогичны климатическим условиям места, откуда он происходит. Специалисты высказались в пользу создания для таких предметов индивидуального микроклимата, поскольку очень редко удается подготовить хорошую экспозицию зала и в то же время добиться идеальных условий хранения для всех его экспонатов.

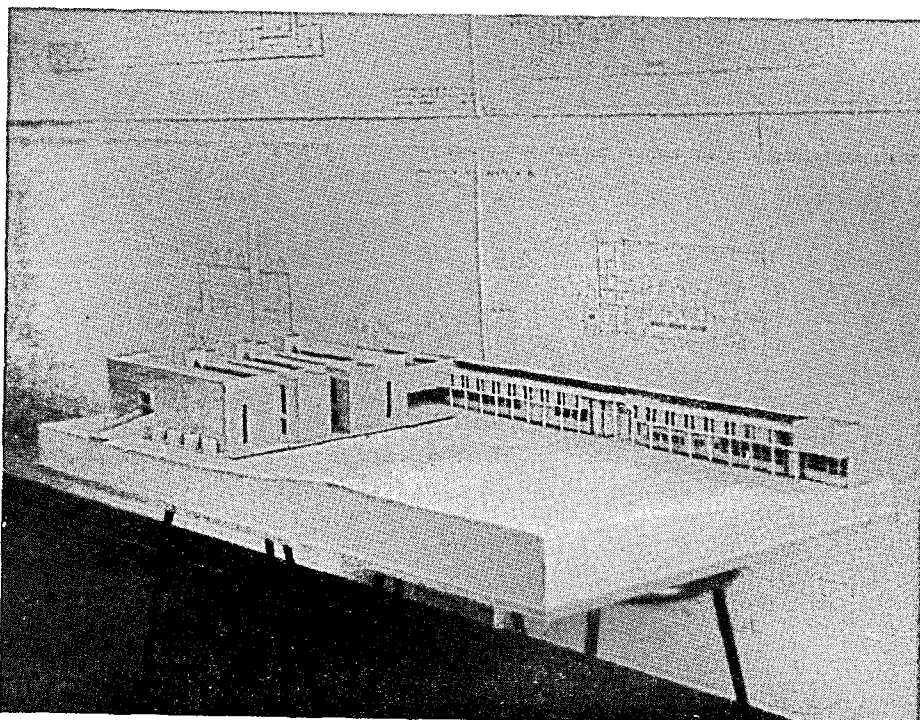
Возьмем другой пример — Национальный археологический музей в Мадриде. Относительно сухой климат благоприятствует сохранению произведений искусства, а периоды повышенной влажности совпадают с холодным временем года. Благодаря действующей в такие периоды системе отопления излишек влаги ликвидируется, а ее недостаток восполняется с помощью увлажнителей, обеспечивающих в помещениях средний уровень влажности (50—60%). При влажном климате нужно следить за тем, чтобы относительная влажность не превышала 70%. Температура в залах Национального археологического музея никогда не бывает выше 24°C. Проходят испытания различные регуляторы

для поддержания равновесия между влажностью и температурой. В некоторых залах намечено установить кондиционеры, но пока что в ходе начатых в 1979 году работ по переустройству эти залы используют в качестве гаража и хранилища.

Загрязнение атмосферы, характерное для промышленно развитых стран, естественно, сказывается на климате внутри музейных зданий. Дыхание, испарения, тепло человеческих тел — служащих и посетителей — также влияют на химический состав воздуха и температурно-влажностные условия. Кроме всего прочего, это может привести к изменениям цвета, пигментов и патины различных поверхностей и к увеличению трещин.

Обычный метод защиты от атмосферного загрязнения состоит в установке в нижней закрытой части витрины большого фильтра из активированного угля. Для регулирования влажности в качестве адсорбента используется силикагель. В герметичных, пыленепроницаемых витринах могут появиться микроорганизмы. Чтобы этого не произошло, прибегают к постоянной вентиляции и фильтрованию защитного газа в витрине либо к его периодической замене.

Саркофаги египетской коллекции в Милане (она размещается в здании, перестроенном в 1975 году) находятся в витринах, наполненных слегка увлажненным инертным газом, защищающим памятники от окисления, паразитов и большинства микроорганизмов. Применяют такие газы, как гелий, аргон и азот, а внутри витрин поддерживают температуру от 5 до



37

Макет здания (1:100) Государственного собрания египетского искусства в Мюнхене (проект), вид юго-восточной части ансамбля со стороны парка. Слева здание музея. Справа здание, в котором разместятся администрация музея, реставрационная мастерская и институт.

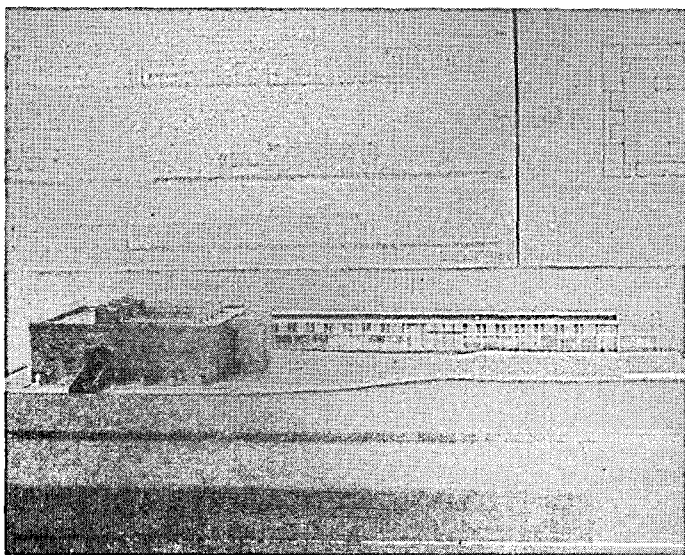
10°С. При использовании инертного газа необходимо внимательно следить за состоянием экспонатов, требования которых к микроклимату различны: например, отсутствие кислорода предотвращает обесцвечивание одних тканей и ускоряет обесцвечивание других.

В Государственном собрании египетского искусства в Мюнхене начиная с 1972 года экспонаты (рельефы и саркофаги) демонстрируются за большими стеклянными экранами, обеспечивающими лучшие условия хранения и сравнительно чистый воздух. Тем не менее было бы предпочти-

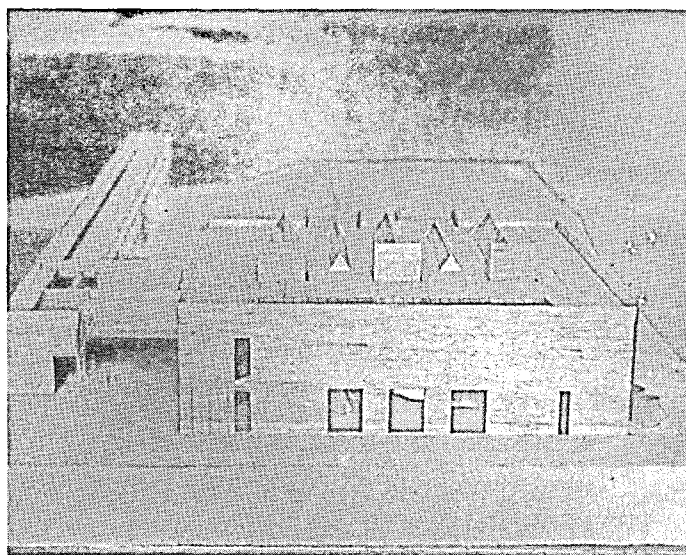
воздуха, подаваемого кондиционерами<sup>1</sup>.

### Освещение

Воздух в залах должен быть абсолютно чистым. Это особенно важно, поскольку фотохимическое воздействие света способно в очень короткий срок нанести ущерб некоторым экспонатам, в частности из натуральных текстильных волокон (о них будет сказано ниже), если последние вступают в контакт с воздухом, содержащим



38  
Макет проекта, вид с юга. Фонари перед зданием музея позволят освещать залы научной коллекции, расположенные в подвальном помещении.



39  
Макет проекта, вид с запада. За стеной находится главный вестибюль с тремя пирамидами, расположенными за большими проемами, которые обеспечивают естественное освещение экспонатов научной коллекции.

тельнее иметь настоящий микроклимат, тем более что количество посетителей музея постоянно растет. С конца 1983 года здесь в порядке эксперимента успешно экспонируют памятники в закрытых витринах с микроклиматом, создаваемым с помощью передвижных установок.

В залах египетского искусства Музея Метрополитен в Нью-Йорке на первом этапе работ по их переоборудованию, законченных в 1976 году, экспонаты также свободно размещались в огромных витринах размером от пола до потолка, где поддерживалось повышенное давление воздуха и в разных зонах обеспечивался необходимый уровень влажности и температуры. Несмотря на то что такой способ вентиляции оказался эффективным, высокая стоимость технических установок заставила в ходе дальнейшего переоборудования, продолжавшегося вплоть до 1983 года, перейти к герметичным каркасным витринам. И действительно, в больших витринах нельзя вместе хранить, например, изделия из бронзы и текстиля, так как им требуется разный уровень влажности — соответственно 30 и 60%, а также разное количество

сульфаты. Так как железо может сыграть роль катализатора, необходимо избегать использования булавок и т. п. Если в атмосфере имеются сульфаты, свет оказывает коррозионное действие на металлические предметы.

В зависимости от длины световых волн свет гораздо более опасен для предметов из растительных волокон и целлюлозы, таких, как льняные или хлопчатобумажные ткани, бумага, пенка, нежели для тканей животного происхождения, за исключением шелка. Если воздух слишком влажный или перегретый, свет приводит к изменению их цвета и нарушению прочности. Избежать порчи таких памятников можно путем создания в залах системы искусственного освещения. Так, свет галогенных кварцевых ламп и люминесцентных ламп дневного света содержит меньше ультрафиолетовых лучей; количество ультрафиолета еще больше снижается при исполь-

1. См. статью К. Лайквист «Экспозиция древнеегипетского искусства в Музее Метрополитен» ("Museum", № 142, 1984) и статью Б. Баррета «Залы искусства Древнего Египта в Музее Метрополитен» ("Museum", № 146, 1985).

зовании вольфрамовых ламп накаливания, а натриевые лампы высокого давления, дающие свет золотистого оттенка, с этой точки зрения практически безопасны и с успехом применяются при освещении запасников.

Существуют следующие средства, позволяющие не допустить порчи экспонатов: защита от ультрафиолетовых лучей с помощью поглощающих покрытий, стекол и экранов, помещенных на окнах или перед ними, либо фильтров перед лампами; уменьшение количества света, поступающего в помещения, измеряемого в люксах или люменах на 1 м<sup>2</sup>; использование для затемнения штор при строгом регулировании искусственного освещения; уменьшение продолжительности освещения экспонатов, выражаемого в люкс-часах, путем затемнения зала в отсутствие посетителей; обеспечение особых условий освещения светочувствительных памятников и даже изъятие из экспозиции наиболее хрупких из них.

В Археологическом музее в Мадриде, например, на 75% уменьшили количество солнечного света, проникающего через окна восточной стороны, разместив их более высоко и применив серые затемняющие стекла и рассеивающие свет шторы (работы проводились в 1975 году). Искусственное освещение в этом музее обеспечивается лампами направленного света и люминесцентными лампами дневного света. Осветители внутри витрины снабжены укрепленными на верхних панелях параболическими отражателями, фокусирующими световые лучи, и плексигласовыми фильтрами, которые препятствуют процессу фотохимического разложения цвета. Было сделано все для того, чтобы при таком освещении не искажались ни форма, ни цвет экспонатов. Соотношение между направленным освещением витрин или отдельных экспонатов и рассеянным освещением зала поддерживается на уровне приблизительно три к одному. Не останавливаясь на всех преимуществах данной системы, укажем лишь, что она позволяет избежать контрастных теней, выделить наиболее значительные экспонаты и обеспечить наилучшие условия осмотра.

В залах Музея Метрополитен рассеянный свет падает на памятники, экспонирующиеся в больших витринах, через панели из матового или зернистого стекла, находящиеся в их верхней части. Размещенные внутри лампы-прожекторы подсвечивают экспонаты снизу.

В последние годы при организации крупных тематических выставок наблюдается еще одна тенденция: экспо-

наты и витрины освещаются таким образом, что создается впечатление, будто они сами являются источниками света в темном зале, тогда как настоящие источники практически не видны. Подобный метод позволяет придать определенное своеобразие показу памятников. Однако при его использовании в залах постоянной экспозиции необходимо все же смягчать световые контрасты, учитывая способность зрения к адаптации.

При переоборудовании залов Музея египетских древностей в Западном Берлине применили оригинальный метод, заключающийся в выделении экспонатов не только с помощью их освещения, но и путем нарушения хронологической последовательности и размещения всей экспозиции в двух совершенно различно оформленных пространствах. Поскольку залы Британского музея в Лондоне и Государственного собрания египетского искусства в Мюнхене сами по себе представляют исторический интерес, было сделано все для того, чтобы разумно совместить естественное и искусственное освещение и тем самым достичь тех же результатов, что и в других музеях. В северных районах колебания в освещении в зависимости от времени года могут создать дополнительные трудности или, наоборот, облегчить решение проблемы. Тем не менее, очевидно, будет разумно и здесь сократить на 50—75% естественный свет, попадающий через широкие боковые окна. Чрезмерное вертикальное освещение можно значительно сократить или рассеять посредством специальных отражателей.

Согласно планам переустройства в Британском музее предусматривалось, что выходящие на запад окна зала египетской скульптуры будут снабжены снаружи специальными устройствами из пластин с вогнутой поверхностью, отражающими прямой дневной свет к потолку. Кроме того, отдельные скульптуры главного зала освещаются подвешенными сверху лампами-прожекторами. Другие светильники (снабженные люминесцентными лампами дневного света и вольфрамовыми лампами накаливания), помещенные под окнами, освещают укрепленные на стенах рельефы и экспликации. В новых боковых залах в верхней части стен под потолком проходят застекленные проемы, через которые естественный свет вертикально падает на рельефы. Люминесцентные лампы дневного света и вольфрамовые лампы-прожекторы освещают отдельно стоящие экспонаты.

В целях наиболее полного использования идеальных климатических и световых условий в новом музее

Луксора в 1975 году применили новые экспозиционные принципы. В восточной части главного зала расположенные в ряд каменные скульптуры ярко освещаются сверху через узкий стеклянный плафон, тянущийся вдоль всего зала. Для выделения витрин и некоторых экспонатов в залах со слабым естественным освещением эффективно используется искусственный свет.

Современная техника освещения позволяет избавиться от различных возникающих при осмотре экспонатов помех, например от бликов и зеркальных эффектов на витринах. Архитекторы должны учитывать все эти тонкости при проектировании музейных зданий.

### *Размещение и организация экспозиции*

С точки зрения организации экспозиции главным нововведением, несомненно, является решение Музея Метрополитен выставить все памятники, имеющиеся в коллекции. Помещения запасников также были переоборудованы в залы, в результате сейчас уже ощущается нехватка места для хранилищ и вспомогательных служб. Такое изменение принципов экспозиции объясняется систематизацией коллекций, к которой музей приступил через двести лет после первых раскопок в Египте, а также желанием как можно лучше показать памятники. Музей поставил своей задачей глубже познакомить посетителей с природой и климатом Египта, его историей и искусством. В ходе кардинального переустройства раздела древнеегипетского искусства, осуществленного в три этапа (начиная с 1972 года), провели систематизацию коллекции на строгой хронологической основе. Подход к решению многих проблем был гибким, например часть собрания выставили в залах для занятий, создавали временные выставки, посвященные тем или иным темам. Экспозиционные пространства с низким потолком соседствовали с просторными, хорошо оборудованными залами. Для облицовки стен использовали известняк, а основания витрин изготовили из дерева, матового стекла и холста. Пол выложен из розового гранита; отдельные участки покрыты зеленым ковром, напоминая оазисы. Для храма из Дендера была создана специальная конструкция — стеклянный павильон с бассейном, где можно также устраивать приемы. Отметим, однако, что было бы лучше отказаться от организаций подобных мероприятий в залах постоянной экспозиции.

В 1979 году в Государственном музее ван Одхеден в Лейдене размести-

ли храм Таффех в переоборудованном и перекрытом стеклянной крышей внутреннем дворе; рядом с выходящими во двор старыми стенами возвели новые, более соответствующие характеру экспозиции.

Есть множество способов соединить показ экспонатов, представляющих интерес только для специалистов, и остальной коллекции. Из двойственной функции музея — как учреждения культуры и исследовательского центра — вытекает принцип создания параллельных залов, удовлетворяющий как маленькие, так и большие группы посетителей, каждой из которых свойствен свой ритм осмотра музея. Именно так в 1975 году построили экспозицию в Археологическом музее Милана.

По тому же принципу организована экспозиция боковых залов Британского музея в Лондоне, хотя первоначально главной целью их создания было просто расширение пространства для показа небольших экспонатов. Размеры этих двух залов, особенности освещения, материалов и цвета, использованных в их оформлении, придают помещениям камерный характер, вносящий разнообразие в экспозицию раздела. Поскольку залы расположены на более низком уровне, чем главный зал, в них ведут ступеньки или пандусы, что позволяет нарушить некоторую монотонность осмотра. В результате проведенной реорганизации удалось достаточно свободно разместить экспонаты, расположив их в хронологическом порядке. Основания новых витрин сделаны из зернистого бетона приятного серого цвета, который хорошо сочетается с йоркширским песчаником, использовавшимся в оформлении помещений ранее. После удаления ярких росписей, неуместных в зале классического стиля, оформление экспозиции стало более строгим.

В подвальном помещении удачно экспонируются многие памятники древнеегипетского искусства, особенно те из них, которые рассказывают о погребальных обрядах и культе мертвых. Контрастное освещение, подобное описанному выше — относительно темные залы и ярко освещенные экспонаты, — усиливает впечатление. Подобная необычная атмосфера создана в 1979 году в экспозиции подземного святилища Осириса в Лувре. (А вот витрины в миланском Кастелло Сфорцеско, очень хорошо продуманные с технической точки зрения, абсолютно не соответствуют экспонатам и их значению.) В святилище Осириса между памятниками возникает взаимосвязь, создающая впечатление возврата к древней культуре. Экспонаты представлены в зависимости от их значимости либо по одному, либо группами; они защище-

ны стеклянными витринами и освещаются лампами-прожекторами. Сегодня широко используются воздухонепроницаемые витрины без рам, представляющие собой стеклянные колпаки на каменном основании; они способствуют наилучшему сохранению экспонатов и в то же время обеспечивают их оптимальный обзор. (Одна из первых таких витрин была установлена в 1969 году в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина в Москве.)

Святилище Осириса в Лувре дает представление о другой интересной тенденции в экспонировании египетских древностей — о применении техники показа, подчеркивающей особенности экспонатов, обусловленные их содержанием, а также присущей предметам способности вызывать мыслительные ассоциации и стимулировать познание.

Эффективность такого метода связана с умением использовать ассоциативное мышление. Становится понятным, почему, в подобных экспозициях можно лишь с величайшей осторожностью размещать дидактический материал рядом с памятниками.

Наиболее удачные примеры показа в музеях памятников искусства и культуры Древнего Египта свидетельствуют о достижении такого уровня их экспонирования, использования технических средств и хорошего, если не образцового, размещения экспонатов, что в ближайшие годы можно рассчитывать на официальное признание некоторых из этих примеров в качестве нормативных. Было бы желательно, чтобы соблюдались определенные требования в отношении защиты, хранения, консервации, реставрации и установки экспонатов. Что касается принципов показа, они могут меняться в зависимости от характера коллекции. В конечном счете каждый музей заинтересован в сохранении лишь ему присущей индивидуальности и в наиболее полном выполнении своих задач.

### *Проект музея египетских древностей в Мюнхене*

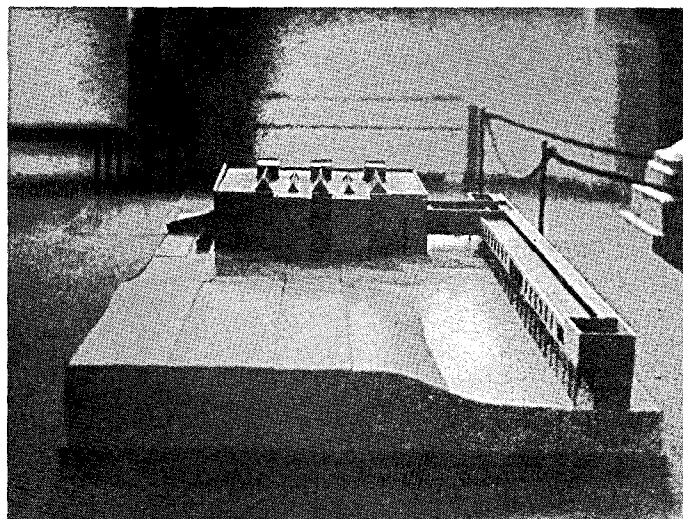
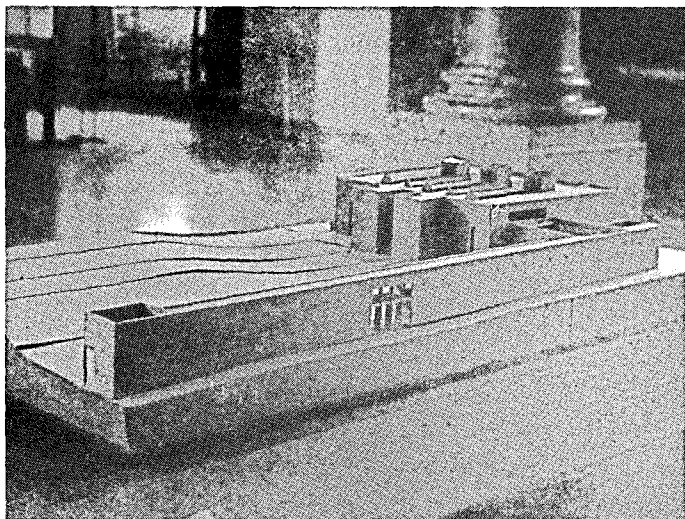
Знаменитое здание Королевской резиденции в Мюнхене не слишком подходит для размещения Государственного собрания египетского искусства. Там нельзя ни создать искусственный микроклимат и соответствующую систему освещения, ни как следует расположить экспонаты. Кроме того, рядом с экспозиционными залами нет помещений для реставрационной мастерской, научных отделов и архива,

негде организовывать временные выставки, проводить лекции, приемы и т. д. Столь неудовлетворительное положение, а также постоянный рост интереса к коллекции и деятельности музея со стороны все большего числа посетителей с особой остротой ставят вопрос о его немедленном переустройстве.

Созданный в 1981 году проект предусматривает строительство нового здания музея египетских древностей в Мюнхене, однако окончательное решение все еще не принято. Не останавливаясь подробно на описании особых преимуществ и красот пред-

ставленные директором Государственного собрания египетского искусства в Мюнхене Дитрихом Вильдунгом. Памятники, находящиеся в настоящее время в запасниках, включаются в постоянную экспозицию в качестве научной коллекции. В подвальном помещении и на первом этаже размещается постоянная экспозиция, а на втором этаже главного здания — залы для временных выставок. Вестибюль, хранилища, комнаты для занятий, кабинеты сотрудников, технические и другие помещения создают своего рода буферную зону вокруг экспозиционных

роде, — это место сбора, отдыха и встреч, где можно определить маршрут осмотра, где размещаются книжные киоски и несколько больших скульптур (например, статуя Бакенхонсу) и где официанты в восточных костюмах подают кофе, финики и инжир. Два пандуса ведут на второй этаж, в зону временных выставок. Подвальные залы с научной коллекцией освещаются сверху через стеклянные пирамиды. В западной стене имеются широкие проемы, и естественный свет проникает через них и через поперечную щель в крыше. Возвышающиеся



полагаемого места строительства музея — прекрасного парка XIX века Финанцгартен, который тянется к северу от Королевской резиденции Мюнхена, около Инглишер-гартен, — автор статьи намерен рассказать о будущем здании музея, и прежде всего о том, какими будут его экспозиционные залы. Составить представление об этом позволяет макет будущего музея (илл. 37—41).

Одна из основных задач, стоявших перед авторами проекта, заключалась в том, чтобы максимально использовать коллекцию. С этой целью Институт египтологии Мюнхенского университета начал сотрудничать с музеем для обеспечения наибольшей взаимосвязи исследовательской, преподавательской и музеевской деятельности. Совместное использование залов и других помещений нового музея обеими организациями позволило бы, кроме того, сэкономить средства. Институт, администрация музея и реставрационная мастерская могли бы разместиться в длинном узком, расположенном между улицей и парком здании, которое соединялось бы с экспозиционной зоной конференц-залом.

В проекте учтены подробные пространственные спецификации, пред-

залов, что должно облегчить поддержание микроклимата. Высота залов, зависящая от размеров экспонатов, может быть относительно небольшой (около 5 м); таким образом ограничивается объем здания, что имеет значение для стоимости системы кондиционирования и всего строительства. Финансовые вопросы учитываются также при выборе методов строительства и строительных материалов. Блочные конструкции используются для несущих стен и потолков, а также двойных наружных стен: их внешнюю часть составляют крашенные блоки из необработанного бетона, а внутреннюю — из известняка или песчаника. Полы покрыты гранитной плиткой или паркетом (в залах научной коллекции), а в оформлении экспозиционного пространства использованы материалы, гармонирующие с экспонатами. Массивность здания, стен, фактура необработанного камня — все символизирует монументальность и долговечность.

Дверь главного входа представляет собой задвигающуюся каменную плиту. В главный зал с южной стороны можно пройти по пандусу и далее через маленький вестибюль, играющий ту же роль, что и небольшая площадь в го-

40

Макет проекта, вид с северо-востока. Фасад, выходящий на улицу. Его стена должна обеспечивать звукоизоляцию от уличного шума.

41

Макет, вид с востока. Слева здание музея и ведущий к нему с южной стороны пандус. Справа здание администрации и института (его фасад выходит на улицу с северной стороны).

над ней специальные световые колодцы прорезают в трех местах конструкцию в виде аркады, ограничивающую главный зал с востока, и создают особенно эффектное освещение. Они оснащены фонарями, а на уровне второго этажа в световых колодцах сделаны широкие квадратные и треугольные отверстия, и через них свет попадает в зону временных выставок.

Второй этаж, предназначенный для временных выставок, полностью оснащен кондиционерами (во всем здании установкам кондиционеров на потолке соответствуют технические зоны на полу). В залы второго этажа естественный свет поступает из расположенных узкой полосой фонарей потолка. Кроме того, имеется искусственное освещение. Одни помещения освещены направленным светом (верхним или боковым), другие — рассеянным. Три длинных отверстия в полу обеспечивают освещение сверху нижних этажей. Два больших проема соединяют аркаду главного зала с пространством постоянной экспозиции, куда поступает таким образом немного света из главного зала. Свет, проникающий через отверстия в потолке, доходит до следующего этажа. Боковой свет падает сверху на наклонные стены, за которыми расположены проходы, ведущие вниз. В глубине зала выделяется освещенная сбоку ниша с размещенной в ней гробницей Хнумита. Скульптуры и витрины светятся, как если бы они сами были источниками света. Витрины соединены с подвижной установкой смешивания воздуха, что обеспечивает в них стабильный микроклимат, не зависящий от атмосферных условий в зале. Информация, распространяемая через громкоговорители, позволяет посетителям узнать, как пройти в конференц-зал, где постоянно показывают фильмы, или в комнату, где дети могут рисовать, и т. д. Справочные материалы размещены на наиболее видных местах, но так, чтобы они не мешали восприятию экспонатов. Объем информации и предлагаемые маршруты посещения меняются в зависимости от степени интереса посетителей.

Длинные пандусы с высокими наклонными стенами соединяют первый этаж с подвальным помещением. По мере спуска и удаления от входа уменьшается количество проникающего в помещение естественного света, и постепенно посетитель оказывается в полумраке. Таким образом, зрение адаптируется к искусственному освещению размещенной здесь основной коллекции. Пандусы — важный элемент, подготавливающий посетителя к осмотру коллекции, охватывающей время

с третьей династии до коптского и арабского периодов.

Как уже говорилось, в некоторых местах освещение создает впечатление, будто экспонат является источником света. Стены окрашены в темные тона или сделаны из песчаника. Пол здесь (так же как на первом этаже и в проходах) покрыт плиткой из красного гранита. Основания витрин, постаменты рельефов и скульптур изготовлены из окрашенного бетона. При размещении и освещении каждого экспоната учтены его особенности и значение.

Экспонаты основной коллекции, относящиеся к эпохам Древнего, Среднего и Нового царств, а также к более позднему периоду, расположены в центральной части помещения в хронологическом порядке. Выделение центра наилучшим образом отвечает задаче показа главных экспонатов коллекции на минимальном пространстве. Другие экспонаты сгруппированы по периодам. Таким образом, появляется возможность осматривать либо экспонаты, относящиеся к определенному периоду, либо всю коллекцию в хронологической последовательности. Специальное место выделено для будущих приобретений музея.

Залы научной коллекции, открытые для всех посетителей, связаны с основной экспозицией проходными помещениями, но освещение в них естественное. Имеются читальные и научные залы со справочной литературой. Залы научной коллекции, возможно, будут функционировать по типу витрин с кондиционером, в которые разрешается заходить посетителю. Используя залы научной коллекции, музей сможет показать максимальную часть своего собрания. Возможно использование в качестве экспозиционных залов некоторых из запасников, расположенных в подвальных помещениях и на первом этаже. В помещениях юго-восточной части подвального этажа, предназначенных для дальнейшего расширения экспозиции, можно также устраивать небольшие временные выставки или проводить лекции.

Имеются залы для показа в хронологической последовательности произведений искусства небольшого размера, залы с наклонными потолками, называемые погребальными комнатами (они располагаются под пандусами), и небольшие залы для экспонирования саркофагов и мероитских сокровищ.

Этот вполне осуществимый проект демонстрирует возможности комплексной системы показа египетского искусства в музее, организованном с учетом человеческого восприятия. ■

#### БИБЛИОГРАФИЯ

- THE BRITISH MUSEUM. "Redesign and Reorganisation of the Egyptian Sculpture Gallery" (Brochure), London, 1981.
- THE LUXOR MUSEUM OF ANCIENT EGYPTIAN ART. "Catalogue", Luxor, 1978.
- ALMAGRO, A.; CASAL, J. M. Alumbrado en el Museo Arqueológico Nacional. In: "Optica pura y aplicada", Vol. 9, Madrid, 1976.
- CARMEN PÉREZ-DIE, M. Lecture of the Grenoble Congress: "Les nouvelles salles d'archéologie égyptienne au Musée Archéologique National de Madrid. Aspects techniques et pédagogiques". M. Carmen Pérez-Die, Personal Communication to Prof. Dietrich Wildung, Madrid, 1981.
- VOLPIANO, CESARE. Inserimento museografico della collezione egizia del Civico Museo Archeologico di Milano. In: "Notizie dal Chiostro del Monastero Maggiore", Fasc. V—VI, Milan, 1970.
- Scelte progettuali per gli allestimenti delle Civiche Raccolte Archeologiche e di uno spazio per le attività temporanee nel Castello Sforzesco. In: "Notizie dal Chiostro del Monastero Maggiore", Fasc. XV—XVIII, Milan, 1975—76.
- PERTEGATO, F. Restauro dei materiali tessili. Il controllo delle condizioni ambientali. In: "Notizie CISST", Anno II, Milan, 1981.
- FACT SHEETS OF THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, Egyptian reinstallation phases I, II, III, New York, 1976, 1978, 1980, 1983.
- BULLETIN OF THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, New York, 1975, 1979.
- LILYQUIST, CHRISTINE. Personal Communication to Professor Dietrich Wildung, New York, 1981.
- Personal Communication with the author, New York, 1985.
- DESROCHES NOBLECOURT, CHRISTIANE. "La Crypte de l'Osiris", Paris, 1979.



# Новая экспозиция Оружейной палаты Московского Кремля

Михаил Петрович Цуканов

С 1977 по 1987 год являлся директором Государственных музеев Московского Кремля<sup>1</sup>. До этого многие годы работал в органах культуры: заместителем министра культуры Казахской ССР, затем заместителем начальника управления культурно-просветительных учреждений Министерства культуры СССР. Все это время занимался проблемами музейного строительства в стране. Возглавлял работу по созданию новой экспозиции Оружейной палаты. Был членом ИКОМ и Международного комитета ИКОМ по безопасности музеев.

25 апреля 1986 года в Московском Кремле состоялось торжественное открытие новой экспозиции всемирно известной Оружейной палаты — старейшего и крупнейшего в Советском Союзе музея декоративно-прикладного искусства, в котором собраны художественные сокровища почти девяти столетий<sup>2</sup>. Хотя с тех пор прошло совсем немного времени<sup>3</sup>, экспозиция уже получила высокое признание специалистов музейного дела, художников, дизайнеров, научной общественности и широкой публики. Интерес к ней продолжает расти. Но к этому признанию вела долгая и трудная дорога поисков, экспериментов, изучения лучшего из того, что достигнуто отечественными и зарубежными музеями.

Опыт работы над новой экспозицией музея такого масштаба и значимости, как Оружейная палата Москов-

ского Кремля, может быть полезен и для других музеев.

Необходимость создания новой экспозиции диктовало само время — возрастание социальной функции музеев, их просветительной миссии, активной роли в эстетическом, нравственном, патриотическом и интернациональном воспитании. Существовавшая ранее экспозиция не позволяла полностью раскрыть большие возможности и характер собраний музеев Кремля. Мы задались целью воплотить в новой экспозиции накопленный опыт музейной практики, решить ее на качественно более высоком уровне во всех основных аспектах: научном, экспозиционном, эстетическом и эмоциональном. Для реализации этих смелых планов нам представился редчайший случай: здание Оружейной палаты, являющееся памятником дворцовой архитек-

1. Под этим названием объединены шесть художественных музеев — Оружейная палата, Успенский, Благовещенский и Архангельский соборы, церковь Ризположения, Музей прикладного искусства и быта XVII века — и ряд архитектурных памятников.

2. Первое, известное в настоящее время упоминание об Оружейной палате относится к 1508 году. Первоначально там и в других палатах Кремля изготавливали и хранили оружие, боевые доспехи, ювелирные изделия, художественные изделия для убранства храмов и т. п. После переноса столицы из Москвы в Петербург деятельность кремлевских палат почти прекращается, и они становятся главным образом хранилищами. В декабре 1709 года, вскоре после победы в Полтавской битве, Петр I повелел передать в Оружейную палату для хранения все оружие, знамена и другие боевые трофеи — тем самым как бы признавал ее музейный характер. В 1727 году палаты Кремля были объединены в единую Мастерскую и Оружейную палату. В 1755 году А. Аргамаков, первый директор Московского университета, которому было поручено дать предложения о назначении палаты, писал, что короны, скипетры, золотая и серебряная посуда, древнее оружие могут составить галерею, но необходимо построить для них специальное здание (старое пришло в ветхость и пострадало от пожара), сделать опись всех вещей и издать их каталог на русском и иностранных языках. Кроме того, он предлагал, чтобы один день в неделю

Мастерская и Оружейная палата была открыта для осмотра, то есть практически стала общедоступным музеем. В указе «О правилах управления и сохранения в порядке и целости находящихся в Мастерской и Оружейной палате древностей», подписанном 10 марта 1806 года Александром I, говорится и о «присяжных» — должностных лицах, которым поручено наблюдать, чтобы во время публичных обзоров достопримечательностей палаты ценности не пропадали и не были повреждены. Таким образом, уже в это время Мастерская и Оружейная палата рассматривалась как музей.

В 1810 году по проекту архитектора И. В. Еготова в Кремле было построено здание для музея, но поскольку со временем оно не смогло вмещать возросшее число посетителей, в 1844—1851 годах по проекту архитектора К. А. Тона строится более вместительное здание, как бы служащее продолжением Большого Кремлевского дворца.

Вскоре после Великой Октябрьской социалистической революции в Оружейную палату поступили многие, имеющие огромное художественное и историческое значение памятники древнерусского искусства, которые веками собирались в церквях и монастырях России. В 1920 году в палате была открыта выставка русских эмалей, а в 1924 году в Оружейной палате (она называлась тогда Музей декоративного искусства) открылась постоянная экспозиция.

3. Статья написана в июле 1986 года.

туры середины XIX века, подлежало комплексным ремонтным и реставрационным работам с закрытием музея на 3—4 года. При рассмотрении концепции и плана новой экспозиции Оружейной палаты Министерство культуры СССР одобрило предложение дирекции музеев Кремля о замене всего экспозиционного оборудования, о проектировании и создании новых витрин с учетом современных требований.

Таким образом, еще на стадии замысла новой экспозиции представлялась счастливая возможность рассмотреть и продумать в единстве три главных ее компонента: состав экспонатов, экспозиционное оборудование и экспозиционное пространство. Это очень важно для любого музея, создающего новую экспозицию, но для нас имело особое значение, так как Оружейная палата принадлежит к редкому типу музеев-сокровищниц. Ядро ее собраний, исторически сформировавшееся на базе национальной сокровищницы, государственных казнохранилищ, отражает особенности процесса накопления художественных ценностей в Кремле, формирования из них целостных коллекций и их структуру. Как ни в каком другом музее, сложение собраний Оружейной палаты и других музеев Кремля неразрывно связано с историей самого Кремля, Москвы, отечественной культуры, с образованием и развитием Русского централизованного государства.

Большинство памятников из собраний Оружейной палаты изготовлено в самом Кремле, в его многочисленных художественных мастерских (оружейных, живописных, ювелирных, каретных, художественного шитья и других), так как Московский Кремль в течение нескольких столетий являлся не только административным, политическим и религиозным, но и ведущим художественным центром Русского государства. Эти произведения создавались лучшими мастерами России для нужд самого Кремля и веками бытовали в его храмах, монастырях, дворцах, в Патриаршей ризнице; они использовались для торжественных церемониалов, приема иностранных послов, для нужд великокняжеского и царского двора и высшего духовенства. Многие сотни хранящихся в Оружейной палате памятников непосредственно связаны с важнейшими историческими событиями.

Другая часть произведений поступала в Кремль в качестве посольских

даров. С течением времени из них сложились цельные и уникальные коллекции западноевропейского и восточного декоративно-прикладного искусства; некоторые из них являются единственными в мире и имеют исключительную историческую и художественную ценность. Все они — живые вещественные свидетельства широких торговых, дипломатических и культурных связей России со странами Западной Европы и Востока.

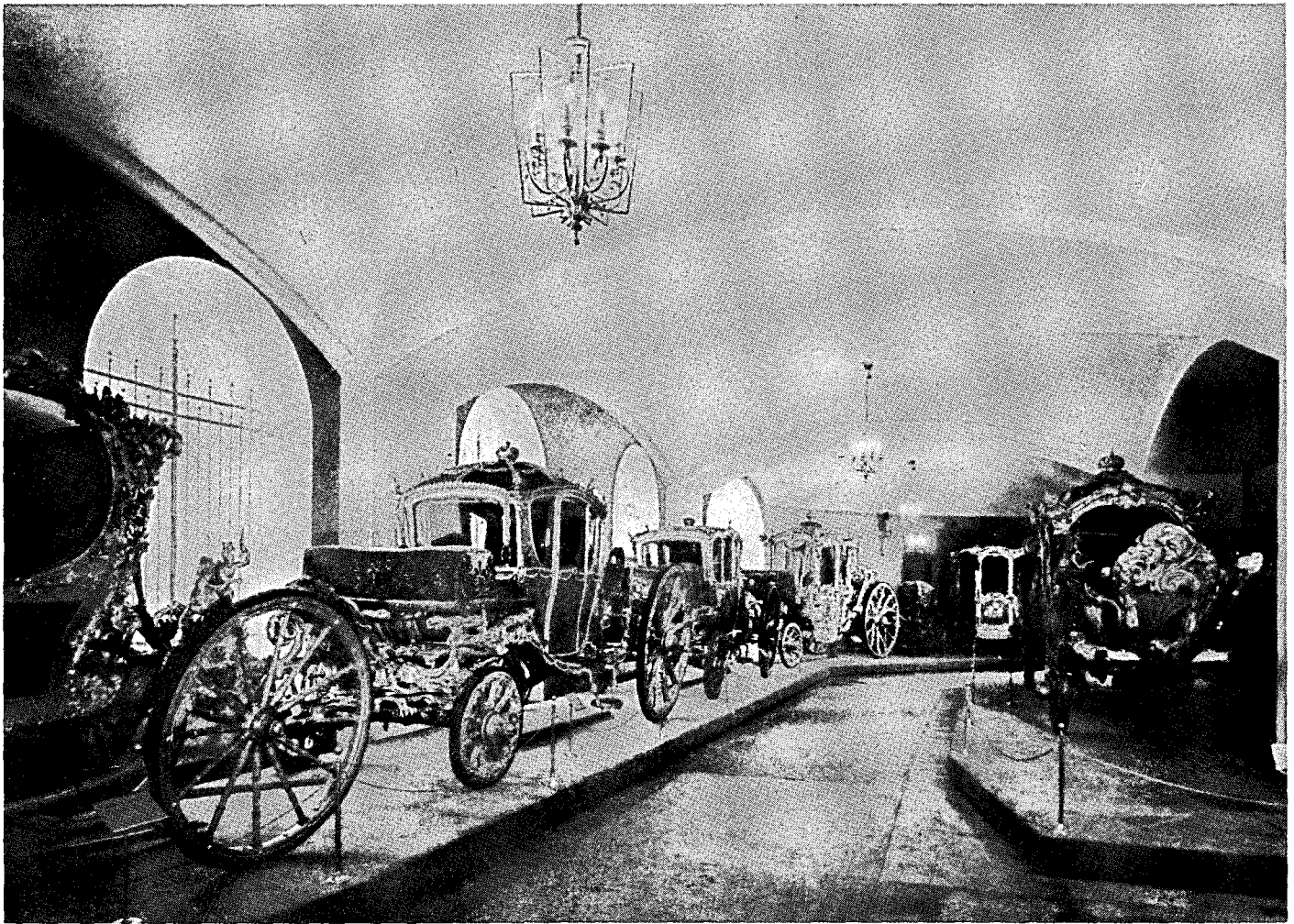
Следует отметить одну весьма существенную особенность собраний Оружейной палаты: в них главным образом представлена ведущая отрасль декоративно-прикладного искусства — ювелирное искусство (русское, западноевропейское, восточное). Абсолютное большинство памятников выполнено из золота, серебра, дорогих тканей с обильным использованием драгоценных камней. Это не могло не влиять на организацию и художественное решение экспозиции, на выбор системы освещения экспонатов, на характер экспозиционного оборудования. Кроме того, в Оружейной палате демонстрируются уникальные коллекции парадного оружия и доспехов, государственных регалий, драгоценных тканей, художественного шитья, светской одежды и церковных облачений; редкостная коллекция парадного конского убранства и коллекция карет (илл. 42).

Эти собрания определили и основные разделы экспозиции, которая построена по принципу историзма.

Поскольку в Оружейной палате преобладают произведения древнерусского декоративно-прикладного искусства (XII — начала XX в.), требовалось найти средства, чтобы подчеркнуть историческую связь времен, преемственность традиций в культуре и искусстве, впечатляюще показать место русской культуры и искусства в мировой культуре, ее глубокие исторические корни и традиции, высочайшее мастерство русских оружейников, ювелиров, художников, роль самого Кремля как ведущего художественного центра Русского государства.

При создании экспозиции задача заключалась в существенном повышении потенциала ее воздействия на все категории посетителей. Главное же состояло в том, чтобы всесторонне раскрыть генеральную идею экспозиции, различных ее аспектов.

Как нам кажется, в новой экспозиции удалось сделать это — убедитель-



но показать историческую панораму и пути развития русского декоративно-прикладного искусства, его художественное многообразие и национальные особенности, восьмивековую стилистическую эволюцию, разнообразие художественных и технических приемов обработки материалов, представить основные художественные центры, местные школы, выдающихся русских мастеров.

Не менее важная задача состояла в том, чтобы во всей полноте продемонстрировать богатейшие коллекции западноевропейского и восточного искусства. Тем самым мы хотели подчеркнуть, что русская культура не была замкнутой и изолированной ни от общеевропейского развития, ни от контактов со странами Востока, провести мысль о том, что мировая культура и составляющие ее национальные культуры не могут плодотворно развиваться без постоянного общения, взаимодействия, взаимовлияния и обменов, которые всегда отвечали и отвечают интересам всех народов.

Наконец, мы стремились как можно полнее раскрыть еще один, очень важ-

ный аспект генеральной идеи экспозиции: показать непреходящее значение художественной культуры в духовной жизни народа, ее активную роль в эстетическом, нравственном и интернациональном воспитании. При этом мы исходили из того, что во все времена художественная культура была одной из могучих форм воздействия на сознание людей, на формирование их духовного мира; что высокохудожественные произведения всех видов искусства и архитектуры — не просто воплощение этических и эстетических категорий своего времени, но и источник высоких эстетических, гуманистических и нравственных идеалов, которые сохраняют силу своего воздействия на человека и в условиях иных общественно-экономических формаций.

Для осуществления генеральной идеи экспозиции и других задач мы избрали три основных направления и сосредоточили главное внимание на трех проблемах:

во-первых, коренного улучшения художественно-образного решения экспозиции и музея в целом;

во-вторых, создания витрин, кото-

42

В зале № 9 экспонируется одна из лучших в мире коллекций экипажей XVI—XVIII веков. Художники и экспозиционеры стремились создать в зале особую атмосферу. Экипажи выставлены в открытой экспозиции на невысоком подиуме. На окнах специально изготовленные декоративные решетки. Одноярусные люстры, выполненные из тех же элементов, что и люстры в других залах, но дополненные стеклянными пластинами, напоминают старинные фонари.

рые отвечали бы самым современным требованиям в плане надежности и безопасности хранения в них экспонатов, обладали широкими экспозиционными возможностями и высокими эстетическими достоинствами;

в-третьих, кардинального улучшения системы освещения — не только каждого раздела экспозиции, но и каждой витрины, а также поисков оптимального соотношения освещения экспонатов и общей освещенности экспозиционных залов.

Теперь, когда новая экспозиция открыта, можно с удовлетворением сказать, что мы не ошиблись в определении главных направлений практических действий.

Одна из особенностей Оружейной палаты как музея состоит в том, что она размещена в специально для нее построенном здании единого архитектурного ансамбля Большого Кремлевского дворца со всеми присущими ему чертами дворцовой архитектуры. Интерьеры парадных залов Оружейной палаты и характер экспонируемых произведений диктовали необходимость создания торжественно-парадного образа музея-сокровищницы (илл. 43). Мы считали, что такое звучание интерьера благоприятно скажется на общем восприятии музея и его экспозиции. При этом мы исходили из того, что современный музей и совершенная экспозиция должны иметь общую концепцию художественно-образного решения, восприниматься и как идейно-смысловое, и как пространственное единство.

При проектировании экспозиционного оборудования — витрин, осветительных приборов, мебели, различной аппаратуры — принимались во внимание архитектура интерьеров и колористическое решение каждого экспозиционного зала; все размещено таким образом, чтобы не отвлекать внимания посетителей от экспозиции.



Создание индивидуальной цветовой среды в каждом зале явилось ключом для художественно-образного решения интерьеров Оружейной палаты, ее экспозиции и в то же время оригинальной, запоминающейся отличительной чертой этого музея. (Единое цветовое решение зала включает окраску стен, фоны в витринах, драпировки на окнах, обивку мебели.)

Выбор цвета для каждого экспозиционного зала был обусловлен характером и общей тональностью большинства его экспонатов и способом их подачи. Принимались во внимание архитектура зала, сочетание цветов в оформлении соседних залов, расположенных анфиладой, традиции колористическо-

го решения Оружейной палаты, а также законы восприятия цвета<sup>4</sup>.

Торжественно-парадный облик музея дополняют новые трехъярусные, двухъярусные и одноярусные люстры и бра<sup>5</sup>.

Очень важно подчеркнуть следующее: витрины различных типов, вспомогательное оборудование, осветительные приборы, все виды мебели,

4. М. Н. Ларченко, «Концепция тематико-экспозиционного плана и его художественное воплощение в новой экспозиции Оружейной палаты». Доклад на заседании ученого совета Государственных музеев Московского Кремля, июнь 1986 года.

5. Все они выполнены по единому проекту дизайнера В. Д. Голикова.



43

Оружейная палата. Зал № 5. Как и другие экспозиционные залы второго этажа, это помещение дворцового характера с высокими сводчатыми потолками. Продольные стены прорезаны высокими узкими окнами. На стенах мраморные медальоны — барельефы с изображением русских князей и царей, выполненные в 1774—1775 годах знаменитым скульптором Ф. И. Шубиным и переданные в XIX веке в Оружейную палату. С созданием новой экспозиции парадное звучание интерьеров было усилено благодаря цветовому решению каждого зала, нарядным двухъярусным люстрам, покрою портьер. Размещение экспонатов в витринах по ступенчатой вертикали напоминает расположение подобных предметов в домах Древней Руси. На торжественных царских приемах горкой выставлялась на ступенчатый поставец многочисленная золотая и серебряная посуда, символизируя роскошь и богатство двора. Хорошо виден принцип размещения витрин в зале, их соотношение с архитектурой интерьера.

подставок и т. п. обязательно выверялись путем макетирования в натуральную величину в заданном цвете с расположением в реально определенном пространстве. И только после одобрения макетов проекты передавались для производства. Мы решаемся рекомендовать наш опыт тем, перед кем стоит задача создания новых экспозиций или масштабных реконструкций. Это не самый легкий путь, он требует определенных затрат, но зато гарантирует от серьезных ошибок и неудач, на исправление которых потребуется больше средств и времени.

Не будет преувеличением сказать, что при подготовке новой экспозиции Оружейной палаты самой большой на-

шей удачей явились витрины современной конструкции<sup>6</sup>. Здесь, как мы считаем, нам удалось сказать новое слово, выйти на такие позиции, которые могут послужить ориентиром и для других художественных музеев. Витрины стали основным звеном в создании художественно-образного решения музея и экспозиции. Они не имеют аналогов и, нам кажется, удачно воплотили в себе все основные требования и пожелания, касающиеся безопасности хранения,

6. Они были разработаны художниками Е. Н. Смирновым, Д. А. Судаковым, конструктором В. С. Вартаковым при самом непосредственном участии дирекции Государственных музеев Кремля, научных сотрудников Оружейной палаты.

ния, удобств экспонирования, о которых обстоятельно говорилось в интервью журнала "Museum" с Робертом Органом и Брайеном Рэмером<sup>7</sup>.

Новые витрины — это достаточно сложные технические конструкции — весьма устойчивые, прочные, надежные. В отличие от прежних витрин (и общепринятой практики) они выполнены не из дерева, а в основном из легких металлических сплавов. Благодаря особенностям конструктивного решения каркаса они как единое целое воспринимают различного рода вибрации. Особенно важно подчеркнуть, что все витрины (островные и пристенные) состоят как бы из трех самостоятельных, изолированных друг от друга отсеков: технического, экспозиционного и осветительного (илл. 44). Витрины пыленепроницаемы и тем более абсолютно недоступны для проникновения вредных насекомых. Они оснащены специальными фильтрами системы академика Петрянова, отлично зарекомендовавшими себя во время многолетних испытаний и использования в музейной практике. Фильтры имеют высокую гарантию (до 20 лет) и легко заменяются. В то же время экспозиционный отсек витрины «дышит», не является герметичным. Витрины просты в эксплуатации и очень удобны для обслуживания и для перемещения экспонатов. Оригинально устроены замки, устройства для опломбирования, технические средства охраны. Витрины оснащены специальными подставками и кронштейнами для размещения экспонатов, а также приспособлениями для их крепления на вертикальных плоскостях, отвечающими эстетическим требованиям и условиям надежного, безопасного хранения произведений искусства всевозможных форм, выполненных из различных материалов (илл. 45). Благодаря системам кондиционирования воздуха в витринах поддерживаются стабильные, нормативные параметры температуры и влажности. Необходимо также отметить их надежность в противопожарном отношении. Витрины обладают и высокими художественно-эстетическими достоинствами. Для решения всех этих задач потребовалось изготовить из легких сплавов более 30 специальных профилей.

Конструкция витрин и удачное размещение в них памятников создают прекрасный обзор экспонатов, приближают их к посетителю, обеспечивая

непосредственный контакт между ними, что является очень важным для любого музея.

Как уже отмечалось, одной из важнейших была проблема кардинального улучшения системы освещения. Прежде всего удалось избавиться от люминесцентного света, отойти от однотипного освещения витрин. Теперь каждая из них имеет свои индивидуальные параметры освещенности в зависимости от материала экспонатов и охранных норм интенсивности света. В разделе тканей освещенность не превышает 50 люкс, в разделе художественного металла — 250—300 люкс. Для освещения экспонатов в витринах используются только лампы накаливания, которые позволяют создавать избирательную гамму светового излучения, выявляющую подлинный цвет экспонатов и игру драгоценных камней. Люминесцентный свет искажал естественный цвет экспонатов, обеднял восприятие экспозиции в целом и отдельных произведений.

Осветительный отсек расположен над витриной и для лучшей вентиляции несколько приподнят над ее потолком, выполненным из триплекса с высоким коэффициентом прохождения света. Конструктивные элементы витрины из-

7. Р. Орган, Б. Рэмер, «Некоторые проблемы» ("Museum" № 146, 1985).



нутри задекорированы специальной тонированной люрексовой решеткой, таким образом, источники света не соприкасаются с экспозиционным отсеком, что вместе с продуманной системой вентиляции исключает повышение в нем температуры<sup>8</sup>. Осветительный отсек очень удобен для технического обслуживания: замены ламп, периодической протирки от пыли триплекса. Кроме того, его конструкция и характер светильников дают возможность регулировать направление и интенсивность светового потока. Это позволяет находить оптимальные варианты освещенности, что чрезвычайно важно. В новых витринах используется также и световолоконная техника, дающая хорошие результаты в режиссуре направленного света. Пока эта система используется нами в качестве эксперимента и всестороннего испытания в музейной практике.

Специалисты нашли необходимые соотношения освещения экспонатов и общего освещения залов.

Система кондиционирования воздуха во всем музее позволяет поддерживать наиболее благоприятные параметры температуры и влажности.

Конечно, создание системы кондиционирования воздуха, новых, совершенных витрин, вспомогательного оборудования, мебели, новых люстр для общего освещения музея потребовало немалых средств, чего не могут позво-

лить себе многие музеи. Но правительство предоставило нам необходимые средства.

В проведении в Оружейной палате ремонта, реставрации, создании новых витрин, оборудования, художественного оформления интерьеров и т. д. принимало участие более двадцати общесоюзных министерств и ста различных предприятий и организаций Москвы и ряда союзных республик. Они охотно оказывали музею помощь, стремились выполнить работу на самом высоком уровне и приблизить открытие новой экспозиции.

Новая экспозиция не была самоцелью. Результатом ее создания явились не только благоприятные условия хранения экспонатов — она открыла новые широкие возможности для более эффективного решения задач просвещения и воспитания любых категорий посетителей — от учащихся школ до специализированных групп научных работников (для проведения тематических экскурсий, семинаров музейных работников, художников, реставраторов).

В экспозицию введено более 300 ранее не экспонировавшихся высокохудожественных произведений искусства. Этим решена еще одна задача: экспозиция стала более полной.

Учитывая, что коллекции Оружейной палаты формировались на базе национальной сокровищницы, в новой

экспозиции сохранены принципы размещения материала по исторически сложившимся коллекциям и множественного показа (последний, однако, не вступает в противоречие с требованиями ее компактности).

В Оружейной палате использован периметрально-островной принцип расположения витрин. Мы считаем это оптимальным вариантом, так как в музее осуществляется групповое экскурсионное обслуживание посетителей. Для иностранных туристов экскурсии проводятся на языках многих народов мира.

Новая экспозиция Оружейной палаты начала жить и работать. Мы видим, над чем надо еще потрудиться, чтобы экспозиция продолжала совершенствоваться. ■

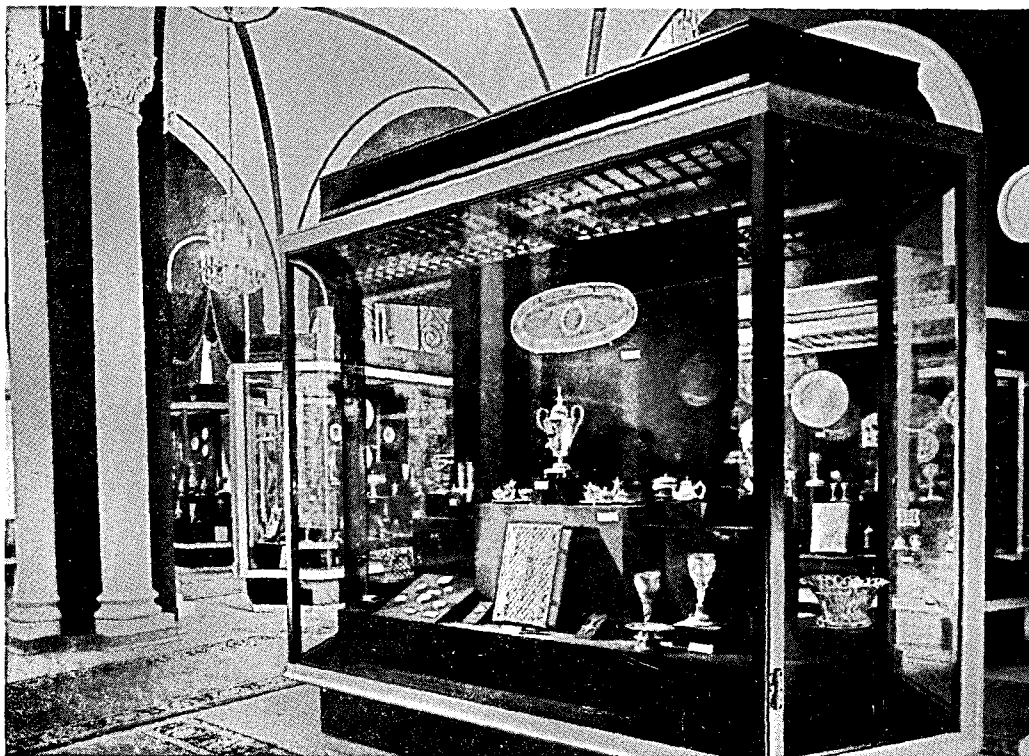
8. М. Н. Ларченко. Там же.

44

Зал № 1 (Русские золотые и серебряные изделия XII—XVII веков). На переднем плане один из типов пристенной витрины с произведениями новгородских серебряников. В глубине виден зал № 2. Расположение витрин в залах Оружейной палаты соответствует архитектурному членению помещения. Хорошо видны три изолированных друг от друга отсека витрины: технический (внизу), экспозиционный и осветительный (вверху).

45

Зал № 2 (Русское художественное серебро XVII — начала XIX века). На переднем плане витрина с изделиями русских ювелиров второй половины XVII века. Витрины, выполненные из металлических сплавов, кажутся легкими, «воздушными». Сквозь стекло просматривается весь зал. Прекрасен обзор экспонатов внутри витрин. В центре каждой из них вертикальная плоскость, на которой с помощью специальных держателей крепятся экспонаты. Размеры подставок зависят от размеров и форм экспонатов. Показана конструкция замка.



## Постоянные экспозиции в провинциальных музеях естествознания

**Доминик Жаммо**  
(Dominique Jammot)

Родился в 1941 году в Клермон-Ферране. Степень доктора. Директор Музея естественных наук в Орлеане. Учился в Дакарском университете. Вел исследовательскую работу в области палеонтологии и зоологии (тема — землеройки) в различных научных центрах: в Энн-Арборе, Мичигане, Монреале, Майнце. Преподавал палеонтологию в Научно-техническом университете Алжира.

**Лоран Перю**  
(Laurent Peru)

Родился в 1953 году в Бурже. Степень доктора; специалист в области эволюционной биологии. Заместитель главного хранителя Музея естественных наук в Орлеане. Получил высшее образование в учебных заведениях Орлеана и Парижа. Занимался изучением муравьев. Президент Общества музейных работников-естествоиспытателей.

Прежде чем рассматривать проблемы, связанные с постоянной экспозицией, необходимо напомнить о той роли, которая ей отводится, о ее значении в деятельности наших учреждений, а также уточнить цели этого вида музейной работы. Если изобразить на схеме различные функции музея естествознания, то постоянная экспозиция займет в ней центральное место, так как экспозиционная деятельность включает в себя изучение коллекции, ее музеографическую подачу и работу с публикой. Постоянная экспозиция занимает обычно от 50 до 80% музейных площадей и является основным средством связи с посетителями. Задача постоянной экспозиции состоит в том, чтобы представить коллекции, выявляя ценность экспонатов, и привлечь к ним внимание.

Мы попытаемся проанализировать ту значительную эволюцию, которую претерпели как по форме, так и по содержанию постоянные экспозиции французских провинциальных музеев, начиная с эпохи кабинетов редкостей<sup>1</sup>. Это поможет определить наши сегодняшние задачи и пути их решения.

### *Груз прошлого*

Так называемые постоянные экспозиции в музеях естествознания предполагают постоянство во времени, что трудно совместить с необходимостью приведения их в соответствие с новейшими научными данными, в частности связанными с систематикой.

Многие из таких постоянных экспозиций, вероятно, были поначалу временными. В настоящее время их можно рассматривать как данные раз и навсегда — ведь значительная часть из них не менялась с момента создания, так как в музеях нелегко

бороться с обычаем, согласно которому должно неукоснительно соблюдаться уважение к сделанному «стариками». Чтобы убедиться в справедливости сказанного, попробуйте переоборудовать зал или отправить в запасник бюст бывшего директора, на протяжении многих лет стоявший у входа в музей. Очень быстро осознаешь, насколько велика потребность значительной части посетителей в каких-то постоянных точках отсчета в условиях нашего быстро меняющегося мира. В этом смысле музеи в целом продолжают быть хранилищем непреходящих ценностей. Подобный груз прошлого объясняет, почему работники музея откладывают необходимые перемены на более поздний срок, а по прошествии определенного времени, имея дело с экспозициями, уже приобретенными значение исторических свидетельств, не осмеливаются их трогать. Однако нельзя сваливать все на причины социологического характера, нужно также признать, что часто бывает легче не вносить никаких изменений.

Несколько лет назад мы нашли выход из такой вынужденной неподвижности, создавая временные экспозиции. Они дают нам полную свободу действий для самовыражения, не затрагивая чувств тех, кто привержен традициям. Временные экспозиции, как правило связанные с актуальными темами, позволяют использовать соответствующие технические средства, рассказывают о последних научных открытиях и, кроме того, популяризируются средствами массовой информации.

Эти экспозиции очень привлекательны, организованы на хорошем уровне и почти всегда резко выделяются на фоне окружающих их архаичных, остановившихся в своем развитии постоянных экспозиций. Главная проблема заключается в том, чтобы найти выход из сложившегося

1. Представление о французском провинциальном музее дает статья Д. Жаммо «Эффективность малых музеев» ("Museum", № 141, 1984).





46

Эта экспозиция в Музее естественных наук в Орлеане (около 1935 г.) напоминает кабинеты редкостей.

двусмысленного положения, заставляющего нас сегодня концентрировать усилия на временных, а не на постоянных экспозициях.

### *О необходимости соответствия современному уровню развития систематики*

Нельзя недооценивать особенностей материалов, хранящихся в музеях естествознания: естественноисторические коллекции не являются простым скоплением предметов, заносимых в каталог по мере их поступления или приобретения; они включаются в пространственно-временную модель, которую мы должны учитывать, что чрезвычайно осложняет работу с такими собраниями.

Если вспомнить, что систематика — это наука об иерархическом группировании организмов и что она постоянно реорганизует различные категории и их содержание в связи с всевозможными объединяющими их отношениями<sup>2</sup>, то становится понятным, что наша классификация находится в постоянном движении. Мы не без зависти восхищаемся неизменностью каталогов художественных музеев, поскольку в естественноисторических музеях приходится постоянно пересматривать каталоги и вносить соответствующие изменения в структуру постоянных экспозиций.

Систематика отражает прогресс современной науки, но при посеще-

нии постоянных экспозиций многих музеев складывается впечатление, что время остановилось и что Линней вполне мог бы быть нашим современником. Смотри на некоторые витрины, трудно поверить в то, что систематика — это живая наука. Не имея никаких исторически сложившихся структурных связей с научно-исследовательскими центрами, французские естественноисторические музеи вынуждены страдать из-за явного разрыва между учеными-систематиками и тем, что должно бы было стать для них лабораторией или по крайней мере витриной, представляющей их работу публике.

### *Эволюция экспозиции в естественноисторических музеях*

Мы не претендуем на то, чтобы сколько-нибудь полно изложить историю наших музеев, — столь велики были различия между ними в прошлом и так отличаются они друг от друга в настоящем. Попытаемся лишь, говоря языком палеонтологии, дать их филогенез и охарактеризовать главные тенденции в развитии этих учреждений.

### *Зарождение естественноисторических музеев: кабинеты редкостей*

В XVIII веке вырос интерес к естественной истории. Известные путешест-

венники и люди, любящие и изучающие свой край, собирали коллекции, странным образом соединявшие различные богатства природы: рядом с чучелами тигров, слоновой костью и этнографическими материалами здесь можно было встретить чучела белых ворон, местные ископаемые и многое другое. Коллекции любителей естествознания открывали публике, интересующейся природой, неизвестный живой мир и богатства далеких и таинственных земель. Колониальные и научные экспедиции поставляли для зарождающихся в эпоху Просвещения музеев экспонаты, поражающие разнообразием формы и цвета, необычностью, яркостью и дававшие богатую пищу для воображения (илл. 46).

2. Уточним для неспециалистов, что двойное латинское наименование (например, *Canis lupus L.* — волк) не является окончательным для вида, названного автором таким образом. Виды и все надвидовые категории (род, семейство и т. д.) определяются на междисциплинарной основе. В этом процессе участвуют морфология, палеонтология, психология поведения, генетика, биохимия и т. д. ... Ученые-систематики разрабатывают так называемые эволюционные классификации, объединяющие виды в порядковые категории, которые должны отражать их филогенез.

Чтобы не усложнять статью, мы ориентировались главным образом на зоологию.

*Золотой век  
в истории музеев:  
эпоха классификации  
(становление)*

В 1793 году Конвент преобразовал Королевский сад в Национальный музей естественной истории; его основу составили коллекции частных кабинетов редкостей, а также дары научных обществ и просвещенных любителей. В музеях начинают заниматься классификацией. Подобно парижскому музею<sup>3</sup>, в провинциальных музеях естественной истории создаются залы птиц, млекопитающих, минералогии, а все экспонаты вносятся в один большой каталог. Каждый предмет получает точное наименование (назвать — значит узнать) и размещается на минимальном пространстве, поскольку принято считать, что знания должны быть энциклопедическими, а экспозиция — как можно более полной. XIX век, и в особенности его вторая половина, отмечен огромным интересом публики к науке: количество музеев естественной истории во Франции быстро растет (перечень естественно-исторических и археологических музеев 1900 года насчитывает около 500 названий).

В начале XX века ветры перемен почти не проникают во Францию<sup>4</sup>. Большинство провинциальных музеев естественной истории не получает никакой поддержки со стороны ученых, в экспозициях сохраняется раз и навсегда заведенный порядок, и

коллекции начинают понемногу покрываться пылью. Разрушения второй мировой войны и бурное развитие средств коммуникации в 50-е годы приводят к закрытию многих музеев<sup>5</sup> и значительному падению интереса к ним публики.

*«Педагогический» период*

В 60-е годы растущий интерес французской публики к естествознанию и проблемам окружающей среды (благодаря освещению телевидением жизни животных, развитию экологии и т. д.) приводит к появлению более доступных для понимания тематических экспозиций, пришедших в некоторых музеях на смену простому нагромождению предметов (илл. 47). Экспозиции начинают носить *просветительный* характер. Это объясняется главным образом влиянием педагогики: экспонаты представлены в более широком контексте, что, в частности, достигается с помощью фотографий и пояснений (хотя они попросту воспроизводят страницы школьного учебника). Большинство хранителей рассматриваемого периода — педагоги-профессионалы. Благодаря этому растет посещаемость музеев, особенно учащимися и учителями, рассматривающими экспозицию музея как наглядное дополнение к урокам природоведения (илл. 48).

Подобная *просветительная* ориентация привела к освобождению экспозиций от неиспользовавшихся пред-

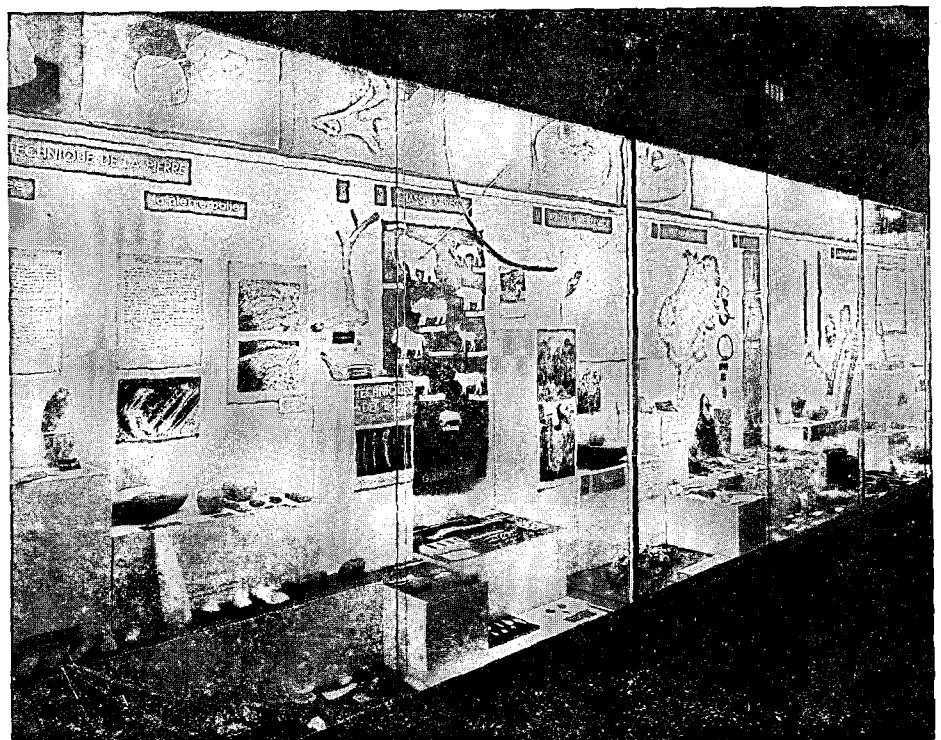
47

Экспозиция, посвященная колибри (Aves, Trochilidae), в Музее Буржа (1986 г.)



48

«Педагогический» период: экспозиция, посвященная доисторической эпохе в Музее Орлеана (1971 г.)



3. Залу зоологии в парижском Национальном музее естественной истории с характерными для его экспозиции расставленными по полкам предметами посвящена работа: Michel Butor, Pierre Beranger. "Les naufragés de l'Arche". Paris, éditions de la Différence, 1981.

4. На эту тему полезно прочитать: Denis Buican. "Histoire de la génétique et de l'évolutionnisme en France". Paris, Presses Universitaires de France, 1984.

5. Из 500 музеев, имевшихся в 1900 году, осталось 60 провинциальных естественноисторических музеев (Министерство образования) и 122 музея «смешанного» типа (Министерство культуры), по преимуществу художественных, но имеющих отдел естественной истории.

49

Недавно открытая экспозиция на местном материале. Кабан (*Sus scrofa* L., Mammalia Suidae). Диорама в Музее Орлеана.



метов, которые в итоге заполнили не только запасники, но и подвалы, чердаки, коридоры.

### Современные тенденции

Лишь совсем недавно осознали необходимость принимать во внимание специфику провинциальных музеев, что совпало по времени с возрождением интереса к местному наследию. Вместо того чтобы заниматься экзотической флорой и фауной — кстати, возможности получения таких экспонатов значительно уменьшились, — мы обратили внимание на тот мир, в котором мы живем, на наше непосредственное окружение и обнаружили, что у нас поразительно мало информации о нем (илл. 49). Конечно, в провинциальных музеях уже давно имеются залы, посвященные районам, где они находятся. Однако их доля в общей экспозиции была невелика, и, кроме того, с точки зрения по-

каза экспонатов они оставались на уровне периода становления.

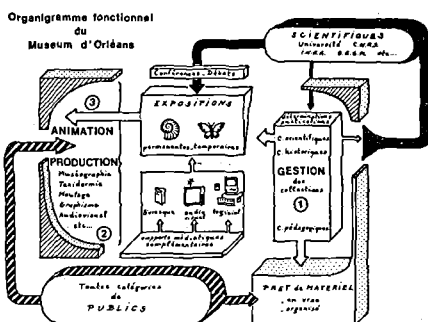
Перемены в развитии провинциальных музеев изменили отношение к ним. Теперь музеи получают полную поддержку со стороны местных властей, а также со стороны специалистов различных научно-исследовательских учреждений. Каждый провинциальный музей обретает неповторимый характер, связанный с особенностями географического положения и историей, использует в своей работе новый подход к местному наследию и осуществляет необходимый синтез культурных и научных аспектов<sup>6</sup>.

### Экспозиция сегодня и завтра

Не во всех провинциальных естественноисторических музеях происходила эволюция, подобная описанной выше, однако вопрос о том, какими

6. F. Carre, D. Jammot, L. Peru, J. L. Pointal. "La notion d'ensemble muséographique régional". ("Actes du 3<sup>e</sup> colloque national des naturalistes-muséographes". Strasbourg, 18—21 septembre 1984, pp. 49—55).

## 2. Objectifs et fonctions du Muséum d'Orléans



50

Особое место «непрерывных» экспозиций в гипотетической функциональной схеме организации музея естественной истории.

должны быть постоянные экспозиции, касается каждого из них.

Нельзя игнорировать ни одну из тенденций прошлого опыта, которые, при всех их крайностях и недостатках, возникали в ответ на определенную обстановку, — идет ли речь о пробуждении любознательности, интересе к науке, культуре, местному наследию. Необходимо разумно уравновесить различные составляющие, чтобы экспозиция привлекала внимание, была построена на строго научной основе и носила просветительный характер. Что касается тем, то их выбор будет зависеть от богатства коллекций местными материалами, собственного научного потенциала музея, реальной помощи извне и пожеланий публики.

То, что мы называем экспозиции постоянными, по сути, является тревожным фактом, поскольку за этим стоит невозможность показать жизнь в развитии. Не случайно в наших музеях даже экспонаты, в первую очередь представляющие интерес с точки зрения эволюции, демонстрировались в рамках экспозиций, рассматривавшихся как постоянные. Странное ощущение испытываешь в зале, посвященном проблемам эволюции, но совершенно не изменившемуся за двадцать лет. По-видимому, нужно создавать непрерывно обновляющиеся экспозиции (илл. 50), для этого есть целый ряд причин. Темы, имеющие отношение к науке, должны по крайней мере отражать ее современное состояние. Данные систематики, которыми мы пользуемся, следует пересматривать, а конструктивная критика со стороны публики должна заставить нас менять формы работы. Поэтому надо каждые 5—10 лет обновлять такие постоянные экспозиции. Так, например, уже через 5 лет после создания в геологическом музее в Лондоне экспозиции по истории Земли предстоит внести в нее изменения. На практике вышесказанное означает, что необходимо разработать программу реорганизации таких экспозиций и, что не менее важно, включить ее в наши финансовые планы, как это делается в отношении временных выставок.

### Использование дополнительных средств информации

В течение длительного времени вся информация о представленном в постоянной экспозиции образце ограничивалась этикеткой — привычным средством классической музейной

экспозиции<sup>7</sup>. В ходе «педагогического» периода появились дидактические стенды с информацией учебного характера (фотографиями, схемами, текстами). Сегодня технические возможности позволяют использовать в экспозиции различные дополнительные средства информации. Впрочем, становится тревожно, когда видишь, как они практически вытесняют сам предмет, часто заменяемый муляжами или другими изображениями. При всем при том почти невозможно обойтись без современных средств, расширяющих возможности приобретения публикой знаний, — таких, как аудиовизуальные устройства, информатика взаимодействия. Значение их тем более важно, что наши экспозиции не могут давать исчерпывающую информацию. Конечно, легче рассуждать, какими должны быть экспозиции в музеях, нежели показать на практике, что следует сделать для того, чтобы они действительно были непрерывными и эволюционными. Необходима большая практическая работа, которой должны предшествовать перемены в образе мышления, а это осуществить особенно сложно.

В постоянных экспозициях провинциальных музеев точно отражается их современное состояние. Нынешняя эволюция музеев заставляет нас пересмотреть выдвинутые ими специфические проблемы. Мы предпочитаем использовать в отношении экспозиций термины «непрерывные» и «эволюционные» по той простой причине, что они связаны с теорией и научным материалом, которые должны постоянно приводиться в соответствие с сегодняшним днем.

Растущие запросы публики заставили нас осознать роль музеев в передаче знаний, прежде всего в области систематики, исчезнувшей, вопреки всякой логике, из программ французской системы образования. У нас есть коллекции, нужные как науке, так и школе. Мы экспонируем образцы, с которыми, конечно, знакомят различные аудиовизуальные средства, но подлинное их изучение возможно лишь в музеях. У нас много преимуществ. Однако необходимо обеспечить тесное сотрудничество с научно-исследовательскими центрами и превратить музеи в особое место общения между публикой и учеными. Именно в этом мы видим главную задачу, стоящую перед работниками музеев. ■

7. L. J. Demay. "Le Musée d'Histoire Naturelle et la communication". Ibid., pp. 115—122.

# Музей в Месгаре: ЭКСПОЗИЦИЯ, ПОСВЯЩЕННАЯ каменному веку

Аннетт Дамм (Annette Damm)

Преподаватель археологии первобытного общества, сотрудник центра информации Месгар.

В 1983 году Музей истории первобытного общества в Месгаре (Дания) полностью перестроил свою постоянную экспозицию, созданную тринадцать лет тому назад. Работы начались с раздела каменного века. В данной статье автор рассказывает о создании новой экспозиции и ее концепции.

## История экспозиции

В первой половине нашего столетия экспонаты Музея Орхуса распределялись по витринам в зависимости от того, из какого материала они сделаны, от их формы и предполагаемого назначения; этикетки имелись лишь в редких случаях, и обычно в них указывалось только место обнаружения предмета (илл. 51).

В 1954 году музей создал новую постоянную экспозицию: на этот раз экспонаты группировались на историко-культурной основе и сопровождались фотографиями с подробными пояснениями (илл. 52).

В конце 60-х годов музей перевели в Месгар, находящийся к югу от Орхуса, в замок XVIII века, где в 1970 году

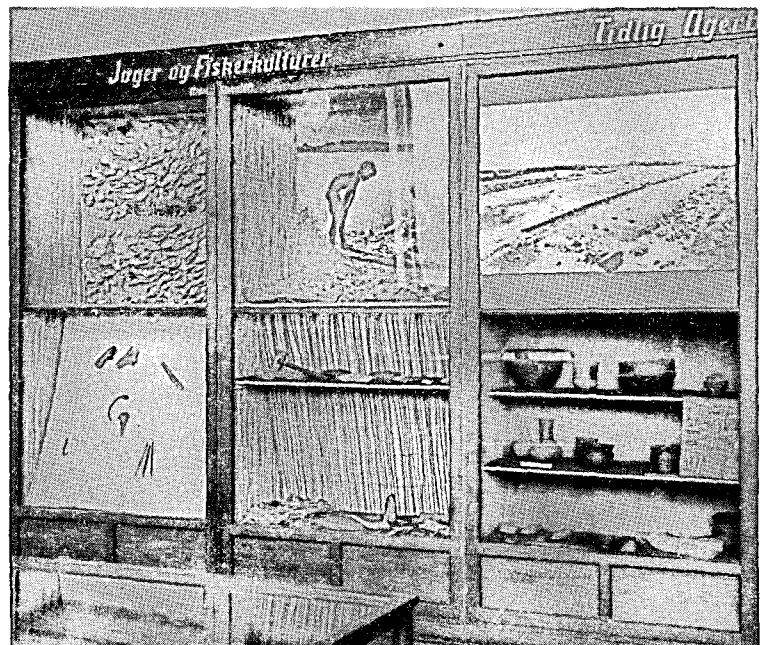
была открыта постоянная экспозиция истории первобытного общества.

Перевод в новое помещение позволил музею извлечь из запасников значительное число памятников. Появилась возможность показать их с учетом последних достижений в области археологии и с использованием новейших методов организации экспозиции.

Музей в Месгаре — не единственное в Дании учреждение такого рода, прошедшее подобный путь развития. Большинство музеев истории культуры в стране подверглось аналогичным преобразованиям, связанным со все более явной тенденцией к динамичному показу экспонатов и с ростом взаимного влияния музеев и общества. В то же время данная тенденция отражает осознание ответственности музеев перед современным обществом не только как учреждения, занимающегося сбором, хранением и изучением экспонатов, но и как источника информации и института, перед которым стоит задача так организовать показ экспонатов, чтобы способствовать пониманию не только прошлого, но и настоящего. В результате в начале

51  
Музей в Орхусе до 1954 года.

52  
Музей в Орхусе после 1954 года.



80-х годов сотрудники музея в Месгаре пришли к заключению, что его экспозиция истории первобытного общества устарела как по форме, так и по содержанию.

Экспозиция 1970 года, посвященная каменному веку, отражала преобладавшую в 60-е годы концепцию культуры, основанную на изучении экономики и технологии. В следующем десятилетии получила распространение более дифференцированная концепция, и начались исследования структуры общества с учетом всех сторон его развития, что привело к иному подходу в оценке археологических и этнографических исследований. Интерес, проявляемый в настоящее время к новым религиозным движениям и проблемам общности, способствовал изучению ритуалов погребения, анализу стилей и идентификации субкультур.

В последние десятилетия благодаря раскопкам и исследованиям, проведенным Музеем истории первобытного общества, а также выдвинутым им новым теориям и интерпретациям значительно обогатились наши знания о каменном веке. Необходимость полного обновления устаревшей экспозиции и применения новых методов показа была очевидной, особенно если учесть конкуренцию со стороны крупных органов информации и периодических изданий, а также широкую популяризацию научных работ.

### Концепция экспозиции

Весной 1983 года в Музее Месгара сформировали рабочую группу из трех археологов — специалистов по каменному веку. Ей поручили провести теоретическое исследование с целью создания концепции новой экспозиции, посвященной каменному веку. Прежде всего следовало определить, должен ли он быть музеем истории первобытного общества в масштабе района или страны? Учитывая возросший в последнее время интерес к истории района, вопрос заслуживал внимания. Рабочая группа пришла к заключению, что, исходя из значения Музея Месгара и того обстоятельства, что для общности он является как бы «национальным музеем Ютландии», ему следовало уделить наибольшее внимание доисторическому периоду на территории всей Дании, но не забывать и о районе. Следующий вопрос касался общей цели экспозиции...

Главное в музее — памятники, и экспозиция должна строиться в зависимости от них. Но нельзя считать, что экспонаты будут говорить сами за себя, в этом случае они превращаются в произведения искусства, данные вне времени и пространства, а музей становится художественной галереей или кабинетом редкостей. Такого рода экспозиции могут быть очень интересными, и они вполне оправданны, но не в музее истории первобытного общества, задача которого состоит в том, чтобы показать связь экспонатов с историей культуры. Не следует за-

бывать, что, помимо находок, музеи получают от археологов фотографии и рисунки с изображением стоянок, жилищ, скелетов животных и остатков растений. Стоянки, захоронения и жилища, за редким исключением, не могут быть перенесены в музей. Что же касается скелетов и растений, то они, как правило, представляют интерес лишь для специалистов. Однако информация, извлекаемая из этого археологического материала, оживляет показ экспонатов, знакомит с их историей. Такие документальные материалы также хранятся в музеях (в архивах и запасниках) и должны рассматриваться как свидетельства доисторического периода. В обязанности музея входит ознакомление с ними публики.

Еще одна задача, стоявшая перед создателями экспозиции, заключалась в том, чтобы, представляя экспонаты с учетом культурного и исторического развития, увязывать их показ с различными аспектами жизни современного общества. Короче говоря, предметы должны воссоздавать историю общества, а отбор их нужно производить на основе критериев качества и того, насколько они типичны для данного явления.

Кроме того, необходимо было определить, на какую публику должен ориентироваться музей, ибо публика как таковая — понятие абстрактное. Речь шла о создании экспозиции, рассчитанной не менее чем на десять лет, но, поскольку экспозиционная площадь и размеры залов оставались такими



же, как в 1970 году, а количество экспонатов значительно возросло, необходимо было провести их тщательный отбор. При отборе экспонатов решили исходить из интересов основной целевой группы.

Экспозиция не должна быть рассчитана на профессионала, имеющего доступ к другим, более полным источникам информации, или на археолога-любителя, который приходит в музей, чтобы увидеть топоры, схожие с имеющимся в его собрании или с найденным его прадедушкой. Требования того и другого так широки, что только специальная коллекция научного характера могла бы их удовлетворить.

Следовательно, основной целевой группой должны быть не имеющие специальной подготовки посетители — взрослые и дети. Предстояло создать экспозицию, осмотрев которую любой посетитель мог бы получить представление о той или иной культуре, не прибегая при этом к специальным работам или пояснительным брошюрам.

### Выбор экспонатов и их расположение

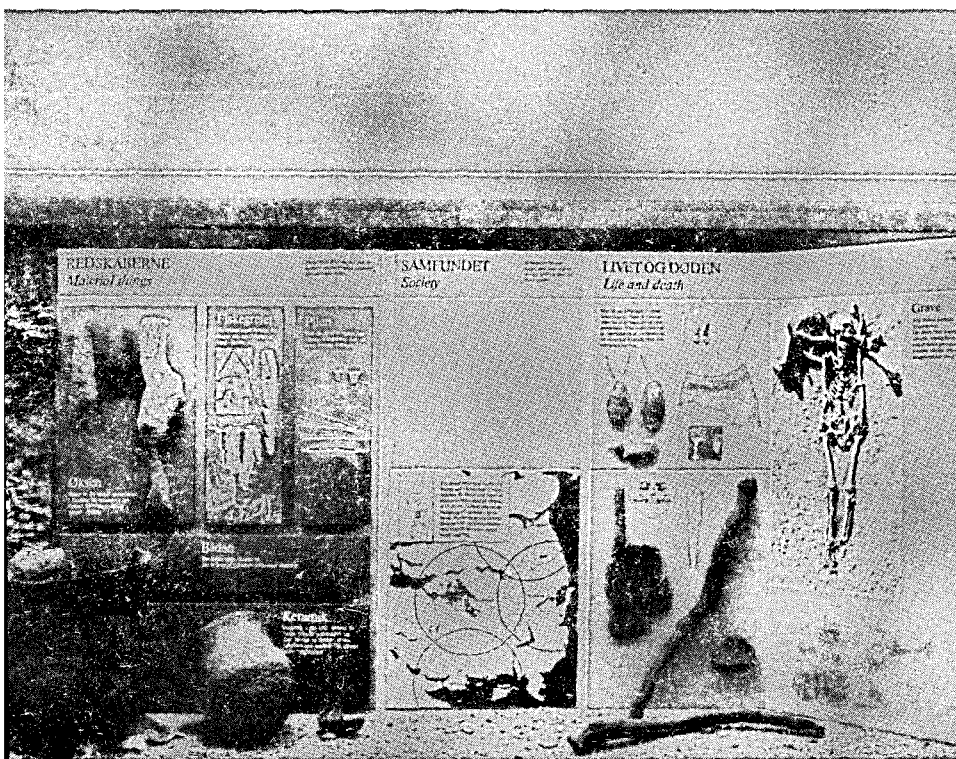
После предварительного обмена мнениями рабочая группа обсудила основные принципы показа, определив, какие предметы следует представить и каким образом. Одним посетителям, которые хорошо знают свою историю и имеют склонность к систематизации, необходимы знакомые ориентиры,

53  
Посетители знакомятся с «гвоздем» экспозиции (рисунок Бо Боэсена).

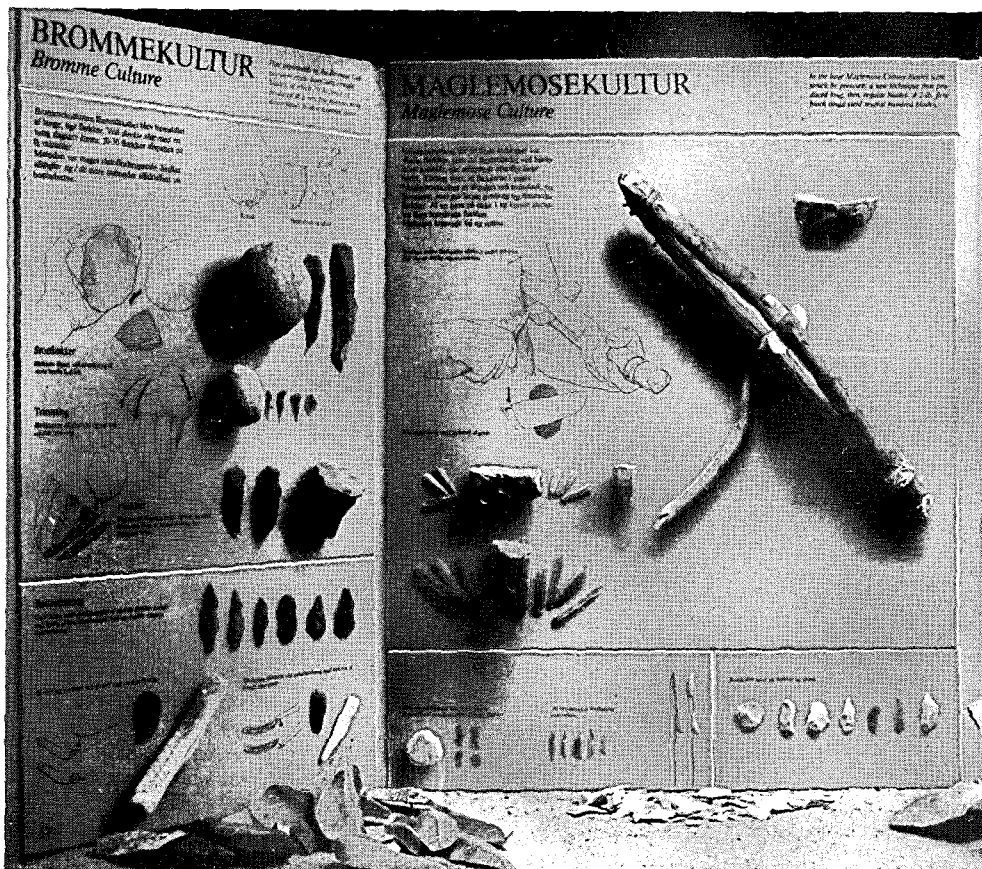
*Vågner, vågner...*



14/2 63:  
Der er planer fremme om at gøre Nationalmuseets udstillinger mere levende.



54  
Хронологическая часть экспозиции состоит из разделов, соответствующих определенному типу окружающей среды. Каждый раздел — в данном случае «Лесная чаща» — включает такие темы, как земля, стоянки, основы жизни, орудия, общество, жизнь и смерть.



55  
В разделе технологии можно познакомиться с техникой обработки кремня.

и они предпочитают, чтобы экспозиция не менялась. Другие приходят посмотреть сенсационные экспонаты (илл. 53). Сколько человек побывало в Музее Месгара только с одной целью: посмотреть «болотного человека». Большинство посетителей относится к двум названным категориям. Поэтому экспозиция должна быть четкой, хорошо продуманной, интересной, разнообразной. Решили, что она будет состоять из двух частей — хронологической и тематической. Хронологическую экспозицию, являющуюся основной, задумали по принципу «лестницы», главные «ступени» которой отражали бы изменения, происходящие в окружающей среде под растущим воздействием человека (илл. 54). Экспозицию дополняет раздел об изменениях культурного плана.

Ставилась задача подчеркнуть преемственность развития, в ходе которого по мере необходимости осуществлялись новые идеи. В этой части экспозиции следовало представить историю каменного века в Дании.

Тематическая часть должна была живо и разнообразно осветить такие темы, как ремесла, обычаи, верования, что вместе с тем позволяло разгрузить хронологическую экспозицию от перенасыщения информацией и отступлений. Хорошим примером подобного решения может служить раздел технологии, знакомящий с изготовлением

и использованием некоторых орудий и с тем, каким образом собраны эти сведения (илл. 55).

Тематическая экспозиция дает возможность изучить местные находки, которые экспонируются так, чтобы посетитель получил представление о работе, проделанной с момента обнаружения предмета до момента, когда он готов к экспонированию. Здесь имеются материалы о самих раскопках, других найденных там предметах (не только орудиях, но и всевозможных остатках, обломках, свидетельствующих об изготовлении утвари и иной деятельности), заключения ученых по вопросам датировки, функций и сезонного использования предметов и, наконец, диорама, представляющая сцену из жизни стоянки, дополненную набором орудий (точнее, их воспроизведений), которые посетителю разрешается трогать. Тематическая экспозиция дает ответы на многочисленные вопросы, возникающие у посетителей и самих археологов (илл. 56).

### Диорамы и реконструкции

Диорама в музее — не новшество. Однако Музей Месгара впервые включает ее в постоянную экспозицию. Мы считаем, что это хороший способ, не прибегая к пространным объяснениям, дать современной публике представление о том, каким могло быть наше прошлое, но при условии, что диорама не ограничивает работы воображения.

Совершенно очевидно, что для создания иллюзии реальности воссозданной ситуации, отстоящей от нас на тысячелетия, диорама не должна включать подлинные вещи (илл. 57). Ведь предметы из дерева утратили свою структуру и первоначальный цвет, глиняные горшки склеены из множества мелких осколков, изделия из кремня также пострадали от времени и изменили цвет. Копии должны максимально походить на то, какими были оригиналы в эпоху их практического применения. Кроме того, невозможно показать деятельность человека доисторической эпохи на основе подлинных материалов, так как отсутствуют многие звенья, и зачастую мы располагаем лишь конечным продуктом. Для того же чтобы посетитель понял тот или иной процесс, необходимо воспроизвести его в целом и показать все этапы, а также используемые орудия, сырье, различные типы отходов и, наконец, конечный продукт. В остальных случаях к копиям следует прибегать только для восполнения пробелов в экспозиции.



Встает еще один вопрос: надо ли указывать посетителю, что среди выставленных экспонатов есть копии? Мы считаем, что, с одной стороны, если в экспозиции представлена копия, то это совершенно очевидно; с другой стороны, надпись «копия» может создать у посетителя неверное впечатление и при осмотре остальной экспозиции.

Предполагается выпустить каталог, в котором заинтересованный посетитель найдет указания о месте нахождения памятников и о включении в экспозицию копий.

### Пояснительные надписи

Идеальной является экспозиция, поражающая воображение самими выставленными предметами и атмосферой залов, в которых они располагаются. Такая экспозиция требует минимума объяснений.

Что касается самих пояснений, то требование сделать их понятными 12—13-летним или даже 11-летним детям «среднего» умственного развития само по себе абсурдно. Поскольку пояснения адресуются людям, не имеющим специальной подготовки, они должны быть достаточно краткими, а их язык должен быть доступен и детям, и взрослым; следует избегать употребления технических терминов или теоретических понятий.

### Вспомогательные средства коммуникации

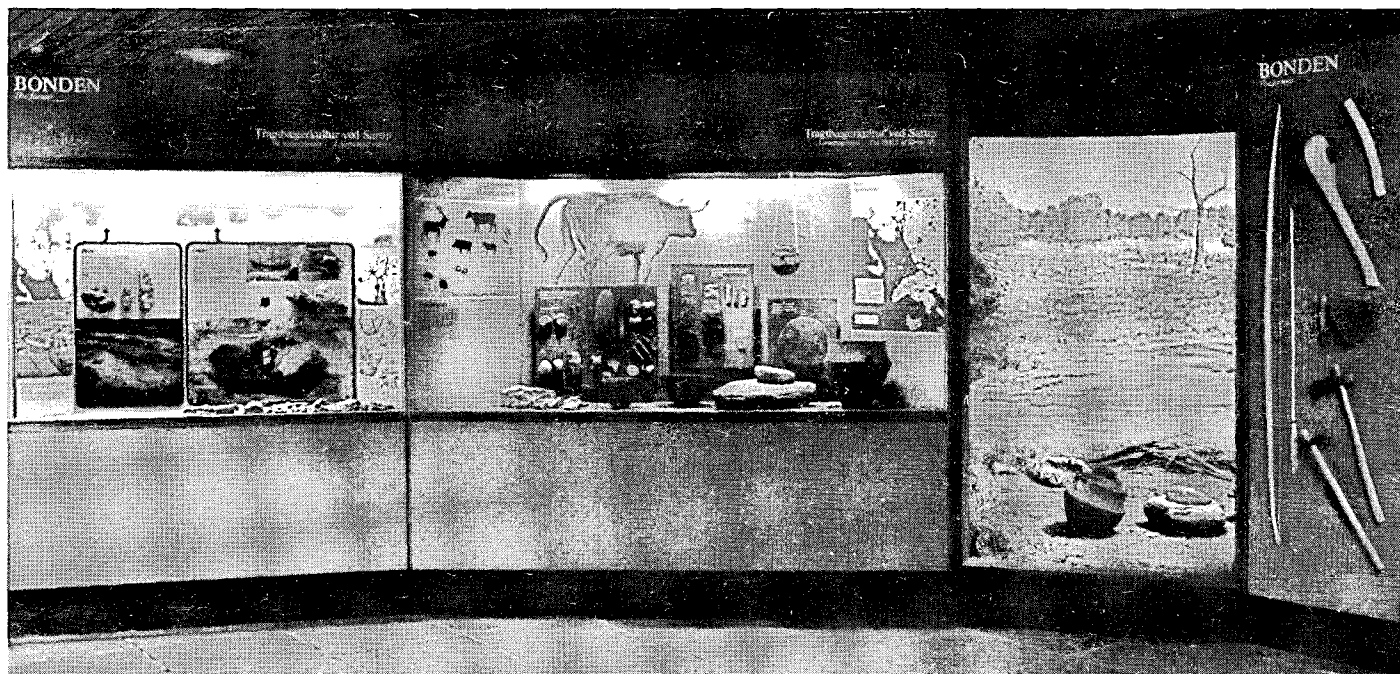
Главным средством коммуникации в музее является экспозиция, позволяющая осматривать и изучать предметы. Совокупность дополнительных материалов и деятельности, связанной с экспозицией, составляет вспомогательные средства коммуникации (илл. 58). В Музее Месгара аудиовизуальные средства, например диорамы, сознательно не были включены в экспозицию, с тем чтобы не создавать очередей и не портить общее впечатление от осмотра. Однако такие средства являются ценным дополнением к экспозиции, ибо они позволяют более детально показать сцены жизни первобытного общества (сооружение мегалитов или обработку кремневых орудий).

Помимо этого, можно использовать буклеты, посвященные историческим исследованиям и теориям, например о происхождении земледелия или какой-либо культуры. Такие буклеты могут также рассказывать об отдельных экспонатах, об их художественных достоинствах, религиозном или функциональном назначении.

Вспомогательные средства ориентированы главным образом на школы. Экспозиция создавалась с учетом школьных программ, но в то же время сотрудники музея стремились вызвать у учащихся интерес с тем, чтобы они захотели вернуться в музей и пойти в другие музеи. Аналогичные задачи ставились и при подготовке учебной литературы, в частности путеводителя для учителей, в котором изложены

56

В тематической части экспозиции посетитель может получить полное представление о земледельческом поселении эпохи неолита. Здесь показаны участок раскопок, различные находки, а также представлены материалы исследований, диорама и копии орудий, которые разрешается брать в руки.





57  
Диорама, воспроизводящая мегалитическое захоронение эпохи неолита. Копии предметов изготовлены с максимальной точностью.

цели экспозиции и объясняется, как использовать ее в рамках школьной программы. Каждый преподаватель самостоятельно решит, какое применение найдут эти материалы в учебном процессе, включающем посещение музея.

Хотелось бы, чтобы при подготовке заданий вопросы были непосредственно связаны с различными темами и проблемами, изучаемыми школьниками. Преподаватель сам определяет вопросы, но музей также готов прийти ему на помощь. Следует избегать того, чтобы задания служили только средством занять ученика и заставить его осмотреть всю экспозицию. Это может лишь повредить развитию личной инициативы школьника.

Хотя идеи, положенные в основу экспозиции, могут показаться простыми, они весьма важны. Большинство из них связано с проблемами, с которыми сталкивается при подготовке экспозиции любой музей.

На последней стадии, при решении вопроса, как должна быть оформлена экспозиция, в тесном сотрудничестве работали археологи, художники-оформители и мастера. На этой стадии художники-оформители играли основную роль. На каждом этапе работы над экспозицией подчеркивалось, что она должна наилучшим образом отвечать потребностям неподготовленного посетителя, учитывать необходимость создания пауз в осмотре и возможность выбора. Однако экспозиция функционирует на различных уровнях, и каков бы ни был возраст или образование посетителя, он должен получить хоть какие-то знания или удовольствие, что и является первейшей целью всякой постоянной экспозиции. ■



58  
Применение аудиовизуальных средств может производить неблагоприятный эффект, влиять на оценку экспозиции посетителем (рисунок Бо Бозсена).

## Постоянная экспозиция Музея д'Орсе в Париже



Мария Тереза Алмейда  
(Maria Teresa Almeida)

Родилась в 1959 году; по национальности бразильянка. Изучала археологию, историю искусства и музеологию в школе Лувра в Париже, которую она окончила в 1983 году (по специальности археология христианства) и где в 1984 году получила диплом музеолога. Прошла подготовку в области консервации и реставрации произведений искусства в Риме, где работала два года в Центре документации ИККРОМ.

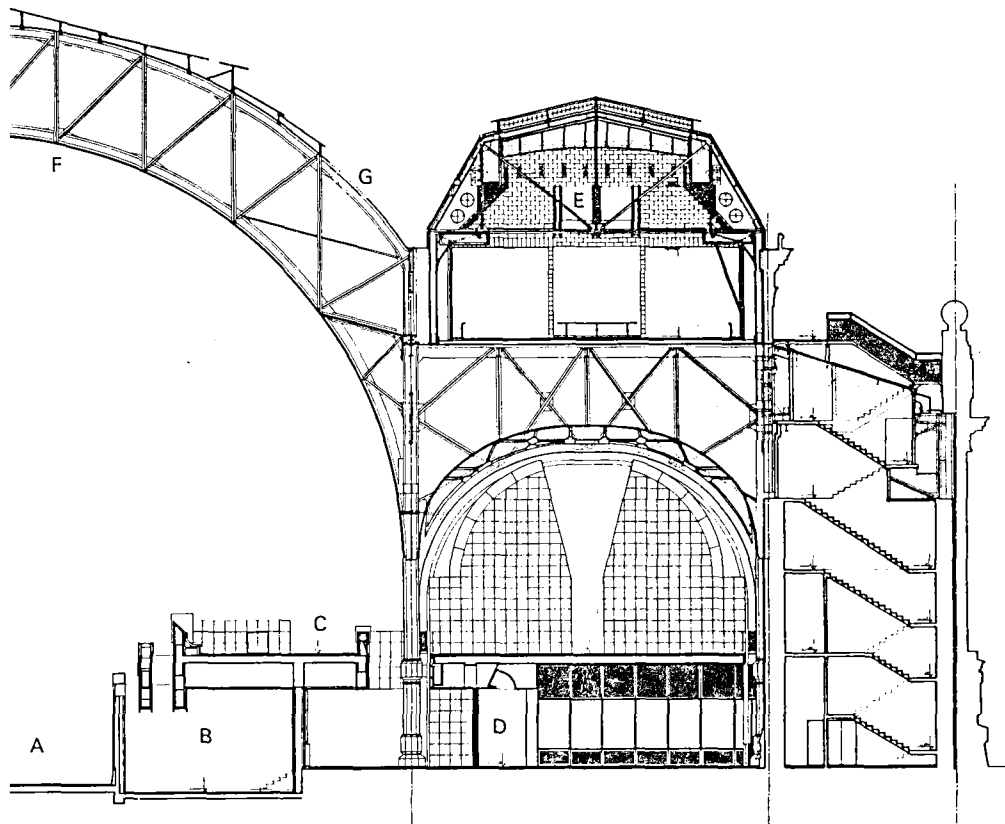
Задачи Музея д'Орсе определяются энциклопедическим подходом к просвещению, который требует хронологического показа коллекций, представляющих различные периоды и школы истории искусства. Эта музеологическая концепция, возникшая в период Французской революции, положена в основу создания Лувра, а также многих других музеев страны, но в последнее время Дирекция музеев Франции ограничивает ее применение в парижских музеях.

### Цели музея

В Музее д'Орсе собраны произведения искусства, хранившиеся раньше в «Жё

де Пом», Дворце Токио, Лувре и других музеях<sup>1</sup>. Кроме того, сюда поступило много новых памятников. Среди них произведения искусства, подаренные музею, приобретенные им, а также переданные правительством, получившим их в уплату налога на наследство. Собрание музея охватывает период с 1848 по 1914 год, занимая во временном отношении место между коллекциями Лувра и Национального музея современного искусства в Центре имени Жоржа Помпиду.

1. Музеи Версаля и Фонтенбло, Музей декоративного искусства, Национальный музей мебели, Севрская мануфактура и провинциальные музеи внесли свой вклад в пополнение коллекции Музея д'Орсе.



60  
Музей д'Орсе; поперечный разрез здания. А — центральный проход, В — боковые компартименты, С — террасы среднего этажа, D — экспозиционные залы и проходы, E — залы верхнего этажа, F — внутренний свод крыши, G — внешний свод крыши.

2. В создании проекта участвовали архитекторы Пьер Кольбак, Рено Бардон, Жан-Поль Филиппон.

3. Мишель Лаклот, генеральный инспектор музеев Франции, главный хранитель отдела живописи Лувра, отвечал за работу с коллекциями Музея д'Орсе.

Превращение в музей вокзала и особняка, построенных Виктором Лалу (илл. 59, 60) в 1900 году, — событие в музейной жизни. Несколько инженерных групп работало над решением необычных проблем, связанных с вопросами безопасности нового учреждения и создания в нем микроклимата.

Художник-оформитель Гаэ Ауленти, исходя из первоначального проекта, разработанного архитектурной мастерской (ACT Architecture)<sup>2</sup>, создала 30 различных вариантов экспозиционных пространств, расположенных на трех этажах. Задуманная ею «архитектура» интерьеров резко контрастирует со зданием Лалу, не скрывая его структуры и не растворяясь в нем. Широкое применение камня и металла придает зданию, по которому раньше люди проходили не задерживаясь, ощущение стабильности и постоянства. Хранители, занимавшиеся проектом, признают, что создание прямоугольных залов с фиксированными стенами, расширяющее

экспозиционные возможности, является, по сути дела, отказом от системы передвижных перегородок, примененной десять лет назад в Национальном музее современного искусства.

Приняв решение разместить различные категории произведений искусства отдельно, Мишель Лаклот<sup>3</sup> исходил из технических и эстетических соображений: картина, написанная маслом, фотографии, мебель, хрупкие рисунки, выполненные пастелью, требуют различного освещения. Учитывая, что памятники из коллекций Музея д'Орсе достаточно отражают свою эпоху, было решено не создавать реконструкций интерьеров. Различные школы живописи и скульптуры занимают разные части здания, произведения импрессионистов отделены от академической живописи двумя этажами. В самом размещении экспонатов заложены их исторический анализ и критическая оценка.

### Маршрут осмотра и основные принципы показа

Маршрут осмотра был составлен таким образом, чтобы максимально использовать необычное пространство и освещение здания, — сочетание открытых и закрытых экспозиционных зон, естественного и искусственного освещения, а также множество площадок, лестниц и механических подъемников. В восьмидесяти залах музея выставлены 4 тысячи произведений искусства. Площадь экспозиции составляет 16 тысяч м<sup>2</sup>, а вся полезная площадь музея — 47 тысяч м<sup>2</sup>. Дереву и ткани, обычно используемым в оформлении экспозиции, Гаэ Ауленти предпочла камень, цемент, гипс, металл и стекло. Неизбежное в огромных залах эхо поглощается 40 тысячами звукопоглотителей в виде гипсовых коробок семи различных размеров, наполненных стекловолокном и расположенных практически по всему музею.

Здание представляет собой громадный неф (220 × 75 м), перекрытый

61

Здание представляет собой громадный неф, перекрытый стеклянным сводом.

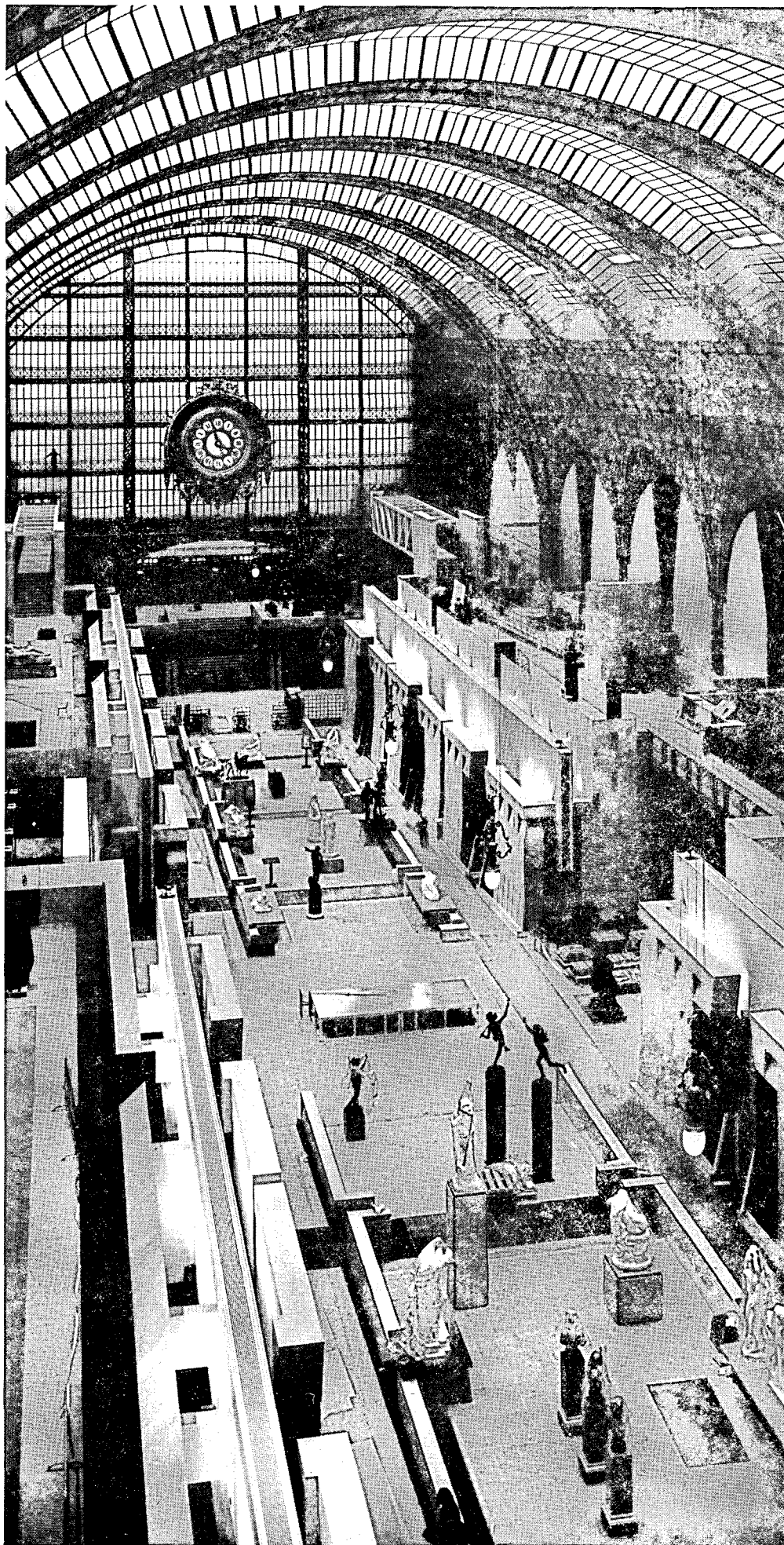
С торцов неф замыкают стеклянные стены, их очертания повторяются полукруглыми застекленными металлическими аркад, проходящих по продольным стенам.

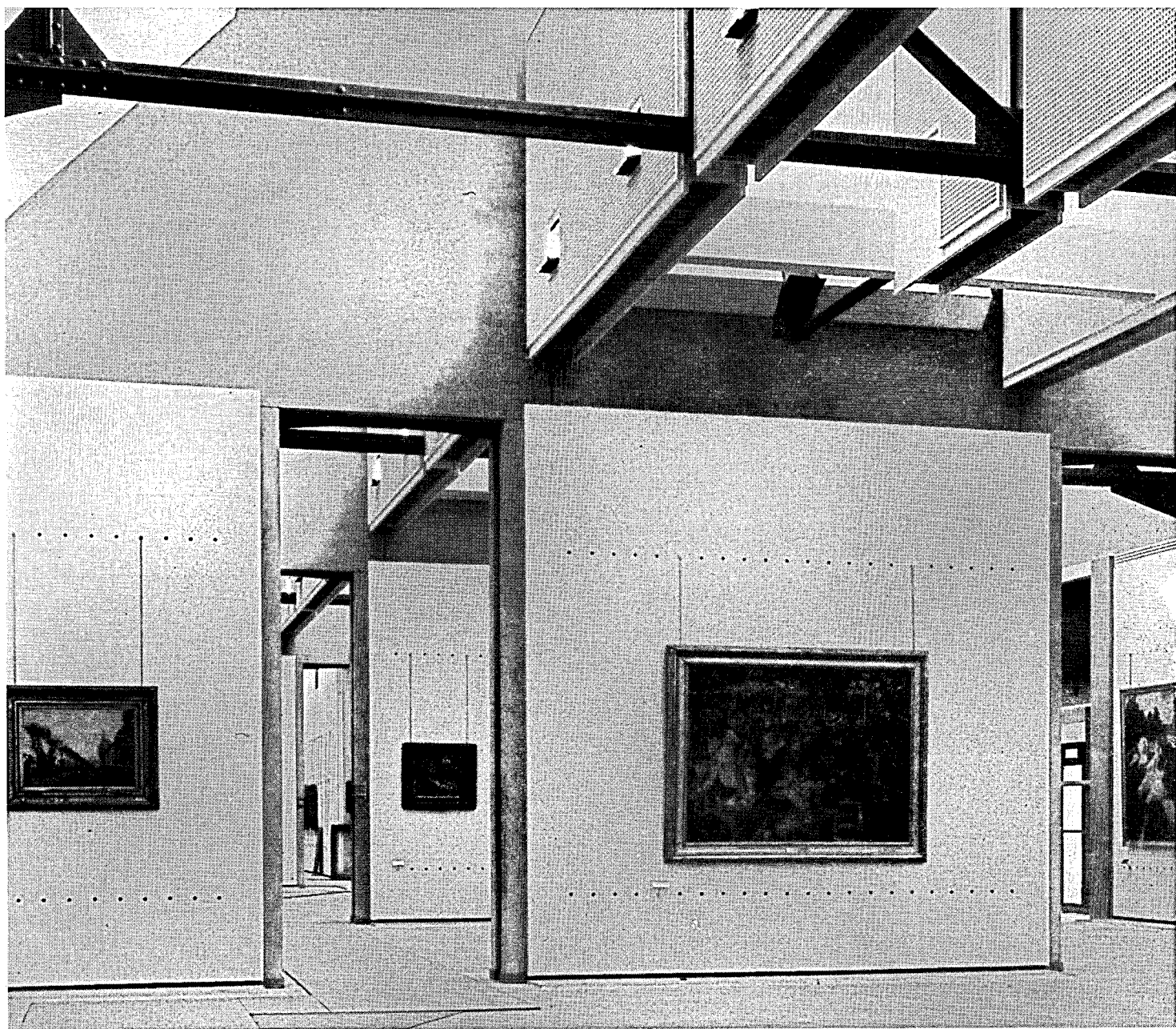
Художник-оформитель стремился к тому, чтобы внутренняя «архитектура» здания контрастировала с творением Лалу. Скульптуры выставлены в центральной части и на террасах среднего этажа.

огромным стеклянным сводом (илл. 61). С торцов неф замыкают стеклянные стены; их очертания повторяются полукруглыми застекленными металлическими аркад, проходящих по продольным стенам. Посредине нефа расположен центральный проход. Он спускается вниз уступами, на каждой площадке установлена скульптура. По бокам оставлены пологие подъемы для инвалидных колясок. В глубине находятся две массивные башни, отведенные для показа искусства Ар нуво. Темными плитами пола обозначены перпендикулярные «улицы», ведущие к двум рядам «домов», расположенных с обеих сторон от центрального прохода. «Дома» — это одноэтажные павильоны, предназначенные для экспонирования картин одного художника или определенной школы живописи. Параллельно каждому ряду павильонов расположены проходы и другой ряд залов, в которых представлены живопись, фотография и произведения декоративно-прикладного искусства.

Над павильонами создан промежуточный уровень, где выставлена часть скульптуры. С этими террасами соседствуют залы, в которых экспонируется живопись, мебель и другие произведения искусства. Бальный зал особняка д'Орсе предстал после реставрации во всем своем блеске. В его зеркалах отражаются статуи и картины академической школы.

На третьем уровне выставлены картины импрессионистов и постимпрессионистов. Стеклянная крыша дала возможность показать их при естественном освещении. Эти залы чередуются с небольшими «темными» помещениями, специально оборудованными для экспонирования рисунков, пастелей, литографий и фотографий. Один из павильонов (высотой от первого до последнего этажа здания) отведен для показа планов и макетов, созданных архитекторами в 1850—1900-е годы. К основным залам примыкают «карманы», где выставлены исторические и документальные материалы. Переходя с одного уровня на другой, посетитель, располагающий планом музея, может





62

На гипсовых и известняковых плитах имеется два ряда отверстий. Верхний ряд позволяет закрепить металлические стержни для повески картин, нижний предназначен для этикеток. Сложная система вертикальных и горизонтальных панелей препятствует попаданию дневного света на полотна. Рассеивающие свет панели проходят непосредственно над картинами.

сам выбрать то, что ему интересно, например пейзажную живопись или академическую скульптуру.

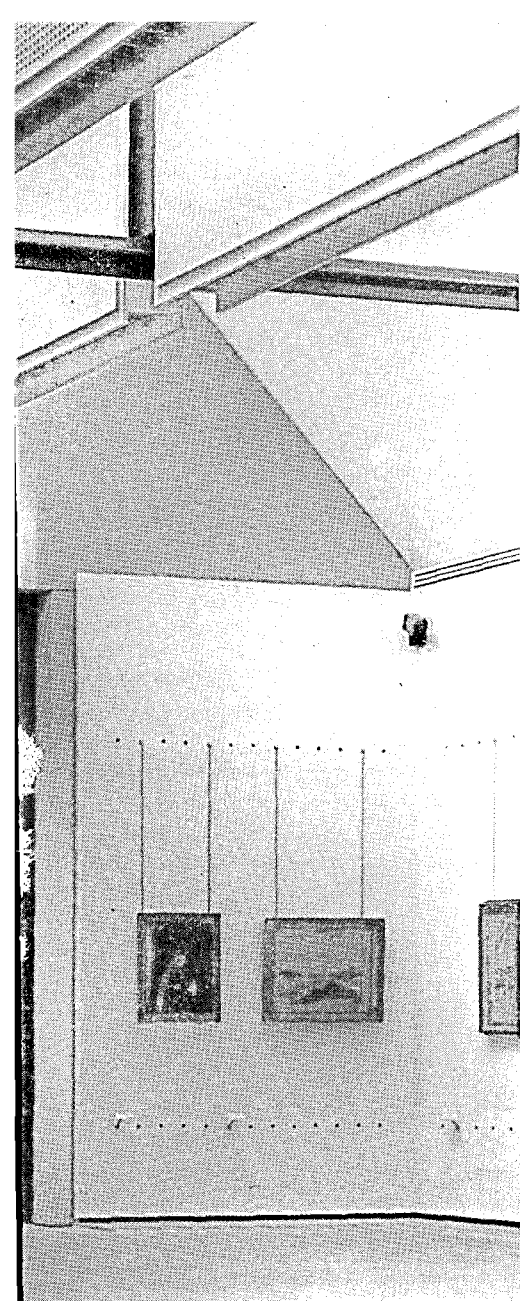
### *Методы экспонирования*

Живопись экспонируется на всех трех этажах и часто в сочетании со скульптурой. Картины висят на плитах из розового бургундского известняка или из гипса. Подвергнутый специальной обработке известняк имеет шероховатую фактуру, поглощая отблески, она способствует ровному распределению света. Тот же самый камень использован для плит пола, но он отшлифован так, чтобы отражать свет. Гипсовые плиты покрыты двумя слоями краски: на нижнюю, белую, распылителем нанесена серо-голубая эмульсия, что делает поверхность неоднородной.

На известняковых и гипсовых плитах имеются два ряда отверстий: верхние служат для закрепления металлических стержней, на которых висят

картины, а нижние предназначены для этикеток (илл. 62). Эта система обеспечивает мобильность в экспонировании живописи. Картины больших размеров подвешены на толстых металлических стержнях или установлены на мольбертах, небольшие — выставлены в витринах или сгруппированы так, чтобы занять одну плиту.

Оформление павильонов первого этажа создает неблагоприятные условия для осмотра экспозиции. Панели разной высоты и ряды бетонных колонн нередко мешают восприятию экспонатов. Например, из-за низкой перегородки за картиной Пюви де Шаванна «Девушки на берегу моря» видны плечи и головы посетителей, что отвлекает внимание. Некоторые боковые стены залов второго этажа имеют такую странную форму — перевернутой трапеции, — что в результате оптического эффекта прямоугольная рама картины тоже кажется трапецевидной. В то же время в залах верхнего этажа с их строгой планировкой царит атмосфера,



позволяющая наслаждаться произведениями искусства.

Огромные размеры нефа дают возможность разместить на широком проходе первого этажа и «террасах» второго большие скульптуры. Статуи установлены на постаментах различных размеров, форм и цветов, сделанных из цемента, металла и мрамора (илл. 63). Некоторые из постаментов были созданы вместе со статуями, другие изготовлены специально для данной экспозиции. Разнообразие их форм — цилиндров, кубов, трапецеоэдров — не способствует концентрации внимания.

Статуэтки и макеты выставлены в стеклянных витринах — стоящих на полу, висящих на стене или вмонтированных в нее. Самые большие витрины стоят прямо на полу. Их рамы, изготовленные из стали и алюминия, выкрашены коричневой краской «кортель»<sup>4</sup>. Стеклянные полки витрин поддерживаются креплениями цвета бронзы или тонкими прозрачными стержнями.

Рисунки, небольшого размера пас-

тели, фотографии и гравюры выставлены в «темных» залах, где все источники естественного света закрыты белыми шторами. Наиболее хрупкие из них экспонируются на уровне глаз в витринах, расположенных вдоль стен. Фотографии вмонтированы в белые паспарту и рамки из бука, негативы размещены горизонтально на столах-витринах с подсветкой.

В разделе архитектуры и градостроительства представлены макеты и планы. Здесь можно полюбоваться макетом квартала Оперы, созданного в соответствии с замыслом Ж. Э. Османа. Макет (масштаб 1:1000) углублен в пол и покрыт толстым стеклом, по которому можно ходить. Макет, изображающий в разрезе здание Гранд-Опера (архитектор Гарнье), расположен на фоне звездного неба, оригинальные макеты декораций опер выставлены во вмонтированных в стены витринах.

Ряд макетов важных общественных построек второй половины XIX века демонстрируется в центре высокого павильона. Они поставлены друг на друга в виде колонны, и их можно рассматривать с любого уровня павильона (илл. 64).

Мебель и произведения прикладного искусства выставлены на подставках из пластика. Изделия из серебра и вазы находятся в витринах. Образцы Арнуво экспонируются на фоне из пластмассы или нержавеющей стали на площадках башен, выходящих в центральное пространство.

Для двойных стеклянных стен музея общей площадью 35 тысяч квадратных метров использовано 30 различных типов стекла. Для внешнего покрытия крыши и наружных стен было выбрано неблужущее тонированное стекло, поскольку стекло с отраженной блестястью было бы неприемлемым для архитектуры такого города, как Париж. Одновременно это стекло поглощает некоторую часть тепла солнечных лучей, и таким образом сокращаются расходы на кондиционирование воздуха. Ультрафиолетовые лучи были признаны безопасными для выставленных в нефе скульптур и единственной картины («Римляне эпохи упадка» Тома Кутюра).

Неблужущее тонированное стекло в сочетании с армированным стеклом, имеющим фактурную поверхность, использовано для внутреннего покрытия стеклянной крыши и внутренней части боковых стен. Армированное стекло скрывает от глаз технические установки и мостовой переход длиной в один километр, проложенный под крышей для их обслуживания. Металлическая арматура стекла имитирует рисунок первоначальной стеклянной крыши

вокзала д'Орсе. Два слоя стекла выполняют роль двойного остекления с воздушной подушкой для тепловой изоляции.

Внутренняя и внешняя поверхность крыши над верхним этажом музея изготовлены из ламинированного бесцветного стекла, так как тонированное стекло могло бы исказить нежные краски выставленных здесь картин. В соответствии с требованиями безопасности стеклянные крыши общественных зданий должны быть из ламинированного стекла. Поглощение ультрафиолетовых лучей дополнительно обеспечивается системой белых панелей, отражающих свет. Витрины также изготовлены из ламинированного стекла.

Опаловое ламинированное стекло было использовано в той части системы естественного освещения залов, которая предназначена для смягчения направленного бокового света. Оно рассеивает лучи прямого солнечного света в залах верхнего этажа с помощью «светящихся потолков». Некоторые светильники направленного света и «светящиеся потолки» дополнительно снабжены фильтрами, поглощающими ультрафиолетовые лучи. Стеклянное покрытие над макетом квартала Оперы состоит из плит ламинированного стекла толщиной 30 мм и заменяемого стекла толщиной 8 мм, способного выдержать нагрузку до 500 кг на м<sup>2</sup>.

## Освещение

Достижение равномерного освещения — одна из самых главных удач Музея д'Орсе. Естественный свет усиливается (или заменяется) 3894 светильниками на люминесцентных лампах и 4205 прожекторными лампами. Большие скульптуры освещены верхним искусственным и естественным светом. Семь рядов люминесцентных светильников (цвет 25, Осрам) пересекают девять фонарей крыши. В каждом ряду дополнительно установлено шесть прожекторов мощностью 1000 ватт (Осрам) и два светильника с узким пучком.

Произведения живописи, выставленные на первом и втором этажах, освещены искусственным светом при помощи системы, размещенной в подвесных панелях. Освещение обеспечивается в основном за счет галогенных

4. «Cortel» — «самозащищающийся» металл, из которого первоначально планировалось сделать каркасы витрин. Ржавчина коричневого цвета, появляющаяся на его поверхности, действительно защищает его от дальнейшей коррозии. Однако музейный микроклимат не способствовал ее появлению. Коричневая краска, которой были покрыты металлические рамки витрин, напоминает о первоначальном замысле.

63

Статуи установлены на постаменты различного цвета, размеров и форм. Две башни замыкают центральный проход.



прожекторов мощностью 250 ватт (Осрам), имеющих цветовую температуру 4800 К. Прежде чем попасть на полотно, прямой свет от источников один, два или три раза отражается от дополнительно установленных вертикальных или наклонных панелей, поглощающих ультрафиолет. Таким образом нейтрализуются вредные ультрафиолетовые лучи. Светильники расположены на расстоянии, достаточном, чтобы инфракрасные лучи стали безопасными. Подобная же система фильтрации использована также для естественного света. Сложная система вертикальных и горизонтальных панелей защищает картины от солнечных лучей. Все же в исключительных случаях в конце весны потолок приходится зашторивать. Благодаря вертикальным панелям осуществляется достаточно полное рассеяние верхнего естественного света, падающего на картины. Под крышей укреплено опаловое стекло.

Маленькие подвижные прожекторы

на галогенных лампах (50 ватт, 12 вольт; 100 ватт, 24 вольта) дополняют систему освещения картин и витрин. Инфракрасный отражатель, встроенный в лампы, обеспечивает цветопередачу до 80%. 75%-ная цветопередача обеспечивается при помощи люминесцентных ламп дневного света (цвет 25, 4000 К, Осрам), расположенных в лепнине потолка и освещающих стены залов. Как уже говорилось выше, исключено проникновение естественного света в «темные» залы, предназначенные для фотографий, пастелей и рисунков. Люминесцентные лампы установлены в специальных экранах, вмонтированных под витринами (или над витринами). Эти экраны пропускают через узкую щель лишь десятую часть световых лучей, которые дополнительно селективно поглощаются стенами. В результате на чувствительные к свету предметы попадает очень мало ультрафиолетовых лучей. Расстояние между лампами и предметами достаточно, чтобы

не допустить вредного действия на экспонаты инфракрасных лучей.

Когда свет в залах слишком интенсивен, датчики, расположенные на потолке залов с естественным освещением, посылают сигнал в центральный компьютер (Централизованное техническое управление), после чего искусственное освещение автоматически отключается.

### *Автоматическое управление климатическим режимом и системой обеспечения безопасности*

Управление техническими службами Музея д'Орсе осуществляет Централизованное техническое управление (ЦТУ). Пять лет понадобилось Бернару Гиндолле, чтобы разработать уникальную программу для компьютера, позволяющую обеспечить эксплуатацию и регулировку электросети, систем кондиционирования и безопасности музея.

Программа была отработана во время четырехмесячного испытательного срока, предшествовавшего открытию музея.

ЦТУ располагает компьютерами Клемесси, аналогичными тем, что установлены в технических службах космического центра Ариан IV в Куру (Французская Гвиана). ЦТУ действует круглосуточно в течение всего года.

### *Система кондиционирования*

Система кондиционирования Музея д'Орсе состоит из четырех охладителей воздуха мощностью 500 кВт, двух цистерн с охлажденной водой, трех паровых теплорегуляторов по 2000 кВт и системы очистки воздуха, перерабатывающей миллион кубометров воздуха в час. Цистерны с охлажденной водой углублены в землю на 17,5 м. Они заполняются вечером, исходя из потребностей следующего дня, определяемых на основе метеорологических прогнозов. Цистерны используются даже зимой, иначе 5 тысяч посетителей, одновременно находящихся в музее, нагрели бы воздух в его помещениях выше допустимого



предела. Терморегуляторы питаются от городской парижской отопительной сети. Вентиляция отключается вечером и включается с открытием музея.

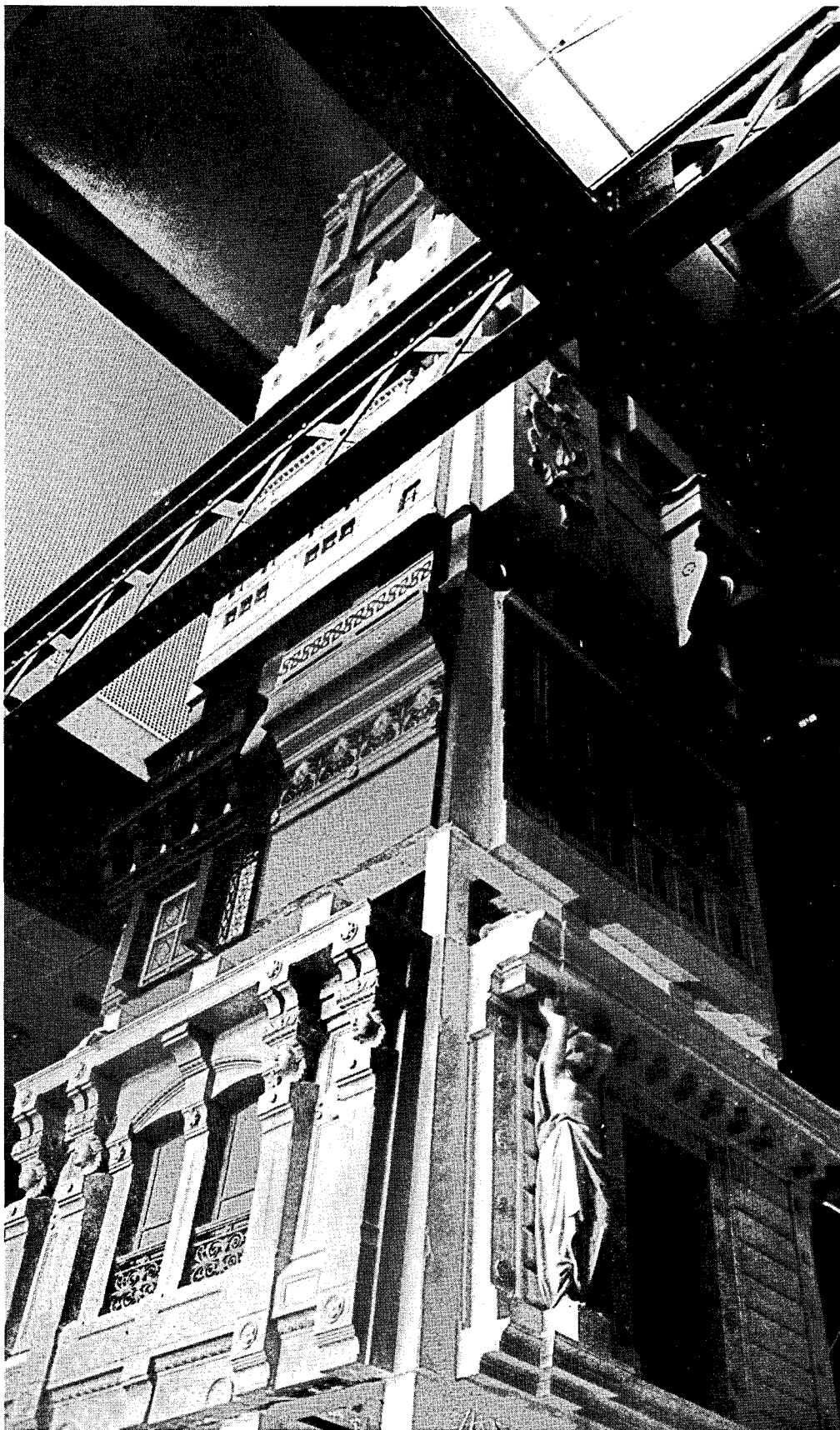
Пятьдесят электронных датчиков, установленных по всему музею, измеряют температуру и относительную влажность. Компьютер сравнивает эти данные с данными, полученными вне здания, и автоматически меняет программу каждые 15 минут. Программа ориентирована на режим, обеспечивающий минимальную температуру 18°C зимой и максимальную 24°C — летом. Допустимая относительная влажность — 50% плюс-минус 10% с допуском меньше 5% в час. В музее работают тридцать кондиционеров.

Смешанная система датчиков и радиаторов, установленная в центральном фанаре крыши, автоматически нагревает стекло и таким образом не допускает конденсации воды.

### *Служба охраны и противопожарная служба*

Служба безопасности Музея д'Орсе, насчитывающая 220 человек, принадлежащих к отряду охраны музеев Франции и бригаде пожарных Парижа, также связана с ЦТУ. В зависимости от обстоятельств могут быть задействованы все известные средства охраны. Музей, например, оборудован 350 телекамерами, 500 инфракрасными и высокочастотными радарными, рядом электрических запоров; здесь установлено 1535 датчиков «Церебюс», сигнализирующих о задымленности и пожаре. В случае пожара можно будет тотчас увидеть на экране компьютера место очага загорания, при сигнале о пожаре автоматически отключается кондиционирование; в случае необходимости с помощью компьютера закроется тысяча дверей, защищающих от грабителей и перекрывающих дорогу огню.

Хранители, художники-оформители и технический персонал Музея д'Орсе считают, что они оборудовали его на уровне, достойном нашего времени, который, впрочем, может быть превзойден уже при жизни этого поколения. ■



64

Ряд главных общественных зданий второй половины XIX века представлен в виде макетов, поставленных друг на друга и образующих колонну.

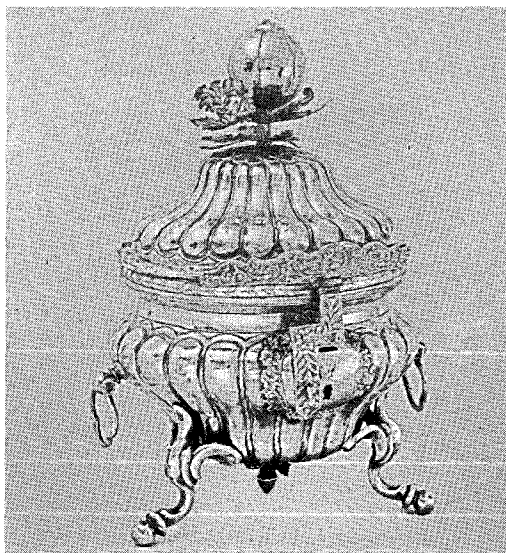
# Хроника ВФДМ

## Краткое сообщение

*Любознательность публики и ее интерес к музеям возрастают год от года. Однако, если сегодня еще возможно приобрести каталоги временных выставок, то отыскать труды, рассказывающие о постоянных коллекциях того или иного музея, гораздо сложнее. Исключение составляют издания, посвященные наиболее известным музеям мира.*

*ВФДМ намеревается выпустить серию публикаций (на двух языках) особого рода, не похожих ни на путеводители, ни на каталоги. Эти работы, цель которых — передать атмосферу каждого музея, рассказать о месте, где он расположен, и о самых значительных произведениях, составляющих его притягательную силу, будут распространяться в различных странах через организации друзей музеев.*

## Друзья музеев Аргентины знакомят с искусством и коллекциями своей страны



65  
Шкатулка для хранения священного  
масла. Верхнее Перу (Боливия),  
XVIII век. Музей Фернандеса  
Бланко.

В связи с четырнадцатой Генеральной конференцией ИКОМ, проходившей в Буэнос-Айресе с 26 октября по 4 ноября 1986 года, Аргентинский комитет организовал для примерно тысячи шестисот собравшихся там музейных работников разных стран мира культурную программу. С согласия хранителей музеев в проведении культурных мероприятий приняли участие Друзья музеев Аргентины. Деятельность ассоциаций Друзей музеев в большой степени способствовала сохранению или восстановлению постоянных коллекций некоторых музеев, а также позволила открыть для публики двери частных коллекций, доступ к которым был бы невозможен без их помощи.

Это свидетельствует о двойном назначении ассоциаций Друзей музеев: давать жизнь произведениям искусства и популяризировать музеи среди широкой публики.

Выделяемые музеям правительственные субсидии очень невелики и недостаточны для нормальной деятельности этих учреждений. Поэтому главная задача ассоциаций Друзей музеев Аргентины состояла в том, чтобы установить тесное сотрудничество с руководством музеев в Буэнос-Айресе, взяв на себя значительные расходы, например по обновлению Национального музея декоративного искусства, реставрации Муниципального музея испано-американского искусства Исаака Фернандеса Бланко (благодаря Фонду Бунге Борна), расширению Национального художественного музея и строительству для музея учебной мастерской изобразительного искусства. Друзья Национального художественного музея финансировали как проведение там

внутренних работ (малярных, связанных с электричеством и установлением системы сигнализации и т. д.), так и реставрацию ряда художественных произведений, в том числе картины Будена и керамических фонтанов. Открытие залов постоянной экспозиции второго этажа, в которых размещены произведения аргентинской живописи XIX—XX веков, приурочили к началу Генеральной конференции ИКОМ. Оборудование залов (щиты, сигнализация и т. п.) также финансировались Друзьями музеев.

В некоторых музеях члены ассоциаций Друзей музеев осуществляют издательскую деятельность (например, ими был выпущен каталог выставки западноевропейского искусства XV—XVIII веков из собрания Эрмитажа). Они обеспечили создание и демонстрацию аудиовизуальной программы для участников Генеральной конференции ИКОМ в Музее Исаака Фернандеса Бланко.

По инициативе Аргентинской федерации друзей музеев, объединяющей в настоящее время сорок две ассоциации, ее члены предоставили соответствующим музеям субсидии, чтобы дать возможность их сотрудникам принять участие в Генеральной конференции.

В Буэнос-Айресе и в ряде других городов Друзья музеев организовали несколько временных выставок: в Музее д-ра Хулио Марка в Росарио — выставку серебра, включившую произведения аргентинского искусства и памятники колониальной эпохи (подготовленные совместно с Институтом музеологии); в Музее Ла-Платы — выставку сокровищ культуры провинции Буэнос-Айрес; в Музее Эдуардо Сивори в Буэнос-Айресе —

1. Представленные в данной статье фотографии воспроизводят экспонаты собрания изделий из серебра Музея Исаака Фернандеса Бланко в Буэнос-Айресе, основой которого явилась коллекция, завещанная И. Ф. Бланко муниципалитету в 1921 году.

66  
Сосуд для мате. Перу, XVIII век.  
Музей Фернандеса Бланко.

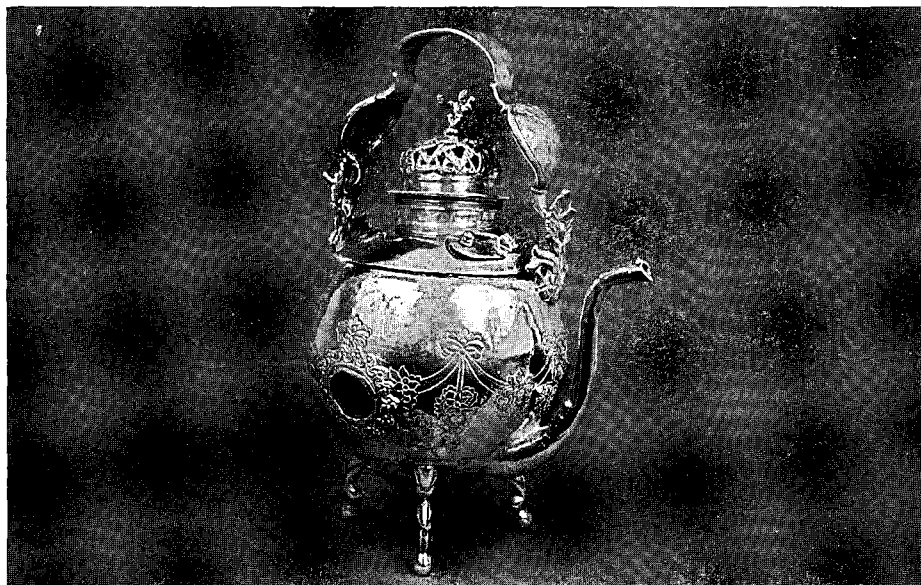
выставку аргентинской живописи XX века.

Возможно, это наиболее интересная форма участия Друзей музеев. Их заветным желанием было привлечь внимание мира музеев к искусству Аргентины и особенно к испано-американскому ювелирному искусству, типичному для обширного региона, ранее входившего в состав вице-королевства Ла-Плата, на территории которого в настоящее время разместились Аргентина, Уругвай, Боливия, Парагвай и часть бразильских штатов Риу-Гранди-ду-Сул и Санта-Катарина.

Наибольшую известность получило искусство Верхнего Перу. Созданные в этом районе изделия из серебра, за редким исключением, соответствуют канонам барокко, рококо или неоклассицизма. Среди них много предметов, предназначенных для отправления католического культа, ибо известно, как способствовало богатство священных сосудов и парадное великолепие алтарей созданию торжественной обстановки в храме во время литургии. Церкви и часовни севера сияли блеском металла, которым буквально были покрыты внутренние стены. Наиболее сильное впечатление производили антипенды, состоявшие из маленьких, выполненных в технике чеканки и гравировки пластинок, крепившихся к деревянной арматуре с помощью заклепок. Украшающие их орнаментальные мотивы, характерные для XVI века, заимствованы из гравюр маньеристов, весьма распространенных тогда в Испанской Америке. Их постоянно воспроизводили ремесленники, а золотых дел мастера со временем добавляли к ним новые элементы.

Пластинками с аналогичным орнаментом, имевшими форму круглых арок, украшали алтари. Необходимо упомянуть о шкатулках, служивших, вероятно, для хранения священного масла. Внутри они обычно разделены на три отделения, предназначенные для пузырьков и маленьких ложечек (илл. 65). Аналог выполнены из чеканного ажурного серебра, деревянные части покрыты бархатом. Серебряные нимбы и венцы придавали большую торжественность образам богоматери и святых.

В обработке предметов бытового назначения можно различать два стиля: для одних характерна чеканка



и гравировка, другие — кованные или литые предметы из металла — лишены всяких украшений и производят впечатление не столько произведений декоративного искусства, сколько скульптуры (илл. 66).

Применялась также техника филигранны, ее обычно использовали при изготовлении курильниц, которые часто делались в виде животных: ламы, олень, индюка, иногда пары животных; их туловища служили сосудами для благовоний, а головки — крышками (илл. 67).

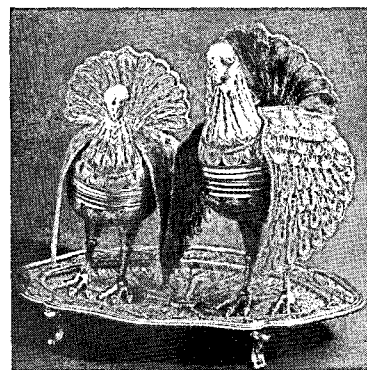
Другими, близкими по форме к курильницам предметами, широко распространенными в прошлом в этой части Южной Америки и используемыми в настоящее время в Аргентине, Уругвае, Парагвае и в бразильских провинциях, являются мате. От Перу до Рио-де-Ла-Плата так называют плод бутылочной тыквы, используемый для хранения настоя парагвайского чая, некогда выращиваемого в иезуитских миссиях Парагвая. Первоначально слово *мате* означало сосуд, затем его перенесли на тыкву, служившую сосудом для настоя, и в конце концов им стали называть сам настой.

Необходимым дополнением мате является *бомбилья*, представляющая собой полый металлический стержень с фильтром на конце, служащий для вдыхания аромата мате.

Практически до конца XVIII века в Рио-де-Ла-Плата господствовало рококо, а в XIX веке его сменил неоклассицизм. Влияние неоклассицизма сказывалось в искусстве краснодеревщиков, им отмечены декоративная скульптура, а также изделия из золота и серебра как религиозного, так и светского назначения. Креольские

ювелиры продолжали использовать ручную обработку, тщетно сопротивляясь прогрессу механической техники. Еще и в XX веке они демонстрируют свое умение в изготовлении мате, бомбиллы, курильниц, кувшинчиков.

Данная статья не ставит своей целью дать исчерпывающую информацию о деятельности ассоциаций Друзей музеев в связи с Генеральной конференцией ИКОМ. Она лишь свидетельствует о стремлении Друзей музеев Аргентины познакомить членов Международного комитета прикладного искусства ИКОМ со своим национальным искусством. Для этого они организовали посещения государственных и частных коллекций в Буэнос-Айресе и Росарио, во время которых впервые собравшиеся в Аргентине руководители музеев разных стран получили представление об этом самобытном достоянии и осознали его значение<sup>1</sup>.



67  
Курильница из Аякучо. Перу, первая половина XIX века. Музей Фернандеса Бланко.

# БОРЬБА С НЕЗАКОННЫМ ВЫВОЗОМ КУЛЬТУРНЫХ ЦЕННОСТЕЙ

## Ожившее прошлое

Нванна Нзевунва  
(Nwanna Nzewunwa)

Родился в 1947 году в Обибиезене (Оверри, штат Имо) в Нигерии. Учился в Оверри. В 1973 году окончил Нигерийский университет по специальности история и археология. В 1979 году защитил в Кембриджском университете диссертацию по археологии Африки. Читал лекции по археологии и истории Африки в университетах городов Нсукка и Джос. Руководил поездками с научными целями во Францию, Бельгию, ФРГ, Англию и 12 стран Западной Африки. В настоящее время возглавляет отдел археологии и временно исполняет обязанности директора музея при университете в Порт-Харкорта. Автор книг ("The Niger Delta: Prehistoric Economy and Culture", B. A. R. Oxford, 1980, и "A Sourcebook for Nigerian Archaeology", Lagos, 1983) и многочисленных статей, посвященных культурному наследию Нигерии.

Постоянная археологическая выставка «Ожившее прошлое» в городе Елва является первой экспозицией подобного рода за всю историю существования централизованного управления культурным достоянием Нигерии. Представленные на ней предметы различной ценности и значимости — как для их творцов, так и для тех, кто приходит полюбоваться ими, — словно бы соединяют прошлое с настоящим. Присущая памятникам культуры особенность — увековечивать недавнее или далекое прошлое — нередко использовалась государствами в политических целях. Однако значение памятников материальной культуры еще более возрастает, когда с их помощью удается датировать те или иные исторические события и явления. Именно поэтому развивающиеся страны, древнее происхождение и исторические корни которых нередко ставятся под сомнение, обращаются к культурному достоянию для того, чтобы утвердить свою самобытность<sup>1</sup>. В таком многонациональном государстве, как Нигерия, музеи, объединяющие под одной крышей памятники культуры, характерные для различных этнических групп, способствуют формированию национального, культурного и политического единства страны. Это свидетельствует о необходимости создавать как национальные музеи, так и музеи штатов. В настоящее время университеты Зарии, Ибадана, Ифе, Нсукки и Порт-Харкорта располагают собраниями культурных ценностей, которые не только изучаются, но и используются в преподавании истории национальной культуры. Управление культурным достоянием Нигерии не занимается частными коллекциями, однако это не означает, что таковых не существует. За последние годы археологическая наука в Нигерии добилась значительных

успехов<sup>2</sup>. Так, в связи с осуществлением проекта строительства плотины Кайнджи в среднем течении реки Нигер (и главным образом на территории эмирата Явури) были проведены археологические раскопки. В ходе реализации программы 1968 года по сохранению археологических ценностей<sup>3</sup> с археологами тесно сотрудничал один из местных вождей — Алхаи Мухаммед Тукур, эмир Явури и первый проректор Университета Порт-Харкорта. Будучи историком, он особенно интересовался вопросами культуры и в 1979 году обратился к руководству университета с предложением направить своих специалистов в эмират для проведения новых археологических исследований. Работа, которую в марте — августе 1980 года провели профессор истории Е. Алагоа и автор настоящей статьи с помощью археолога Аби Дерефака, позволила собрать большое количество новых данных (илл. 68)<sup>4</sup>. А. М. Тукур выразил пожелание выставить археологические находки на всеобщее обозрение, что способствовало бы пробуждению интереса к культурному богатству его эмирата. Впервые памятники показали во время торжественной церемонии открытия университета в Сокото в конце 1980 года и на выставке, развернутой в Университете Порт-Харкорта. По предложению правительства штата Сокото еще одну выставку организовали в Музее Канта в Аргугу, приурочив ее к проходившему в феврале 1981 года международному фестивалю рыбаков. Выставка экспонировалась до августа.

Однако Алхаи Мухаммеду Тукуру не довелось познакомиться с результатами изучения материалов раскопок, так как 17 апреля 1981 года он умер.

1. N. Nzewunwa, "Nigeria", in Henry Cleere (ed.), "Approaches to the Archaeological Heritage", pp. 101—108, Cambridge, CUP, 1984.

2. N. Nzewunwa, "A Sourcebook for Nigerian Archaeology", Lagos, National Comm. for Museums and Monuments, 1983, 140 pp., 14 maps, 2 tables, bibliog., index.

3. См. предварительные доклады: "West African Archaeological Newsletter" (Ibadan), No. 10, pp. 31—42 (1968), and No. 12, pp. 7—42 (Ibadan), 1970, "West African J. Archaeology" (Ibadan), No. 2, pp. 121—122, No. 5, pp. 91—151.

4. N. Nzewunwa, "1980 Archaeological Research in the Middle Niger Valley, Nigeria", 'Kiabara' Vol. 4, No. 1, Port Harcourt, 1981.

## Рождение археологической выставки

В мае 1981 года проректор Университета Порт-Харкорта профессор Дональд Еконг предложил создать в память об Алхати Тукуре постоянную выставку памятников материальной культуры, обнаруженных нами в бассейне среднего Нигера.

Эта идея увлекла меня, несмотря на то что на пути к ее осуществлению пришлось преодолеть множество трудностей. Я не получил специального образования в области музейного дела, все мои познания ограничивались тем, что мне довелось увидеть при посещении музеев в Англии и других странах Европы и Западной Африки. Наша экспозиция обладала рядом особенностей: ее создание поручили непрофессионалу, она строилась в основном на археологическом материале и ей предстояло стать первой постоянной археологической выставкой в стране. Выставку предполагалось развернуть не в столице страны или штата, а в главном городе эмирата — Елве. Не следует также забывать о том, что впервые один из нигерийских университетов предоставил финансовые средства для осуществления проекта за пределами его территории. Однако все эти обстоятельства лишь укрепляли наше желание осуществить интересный замысел.

## Помещение и оборудование

Руководство университета приняло предложение, и я отправился в Сокото для обсуждения с представителями администрации штата и эмирата проекта создания экспозиции. Проект получил единодушное одобрение, и в мое распоряжение предоставили выставочный зал эмирского дворца, находящийся в здании секретариата эмирата в Елве.

Прежде это помещение (размером  $7 \times 3 \times 6,6$  м) служило одновременно читальным залом эмирата и служебным помещением казначейства. Поскольку оно требовало ремонта, наняли каменщика и двух маляров, которые привели в порядок стены и пол, электрика, починившего электропроводку и установившего дополнительное освещение, и столяра — он заменил двери, отремонтировал оконные рамы и установил на окнах решетки.

В целях экономии времени и средств решили изготовить все необходимое для выставки оборудование на месте, в Елве. Я подготовил схему расположения витрин и стеллажей, а также определил на стенах зала место для фотографий и экспликаций. Затем я обсудил свой проект со столярами и местным художником. Внимательно ознакомившись с экспонатами, художник посоветовал, в какой цвет следует выкрасить стены зала и витрины. Столяры изготовили под моим руководством 7 витрин (5 — размером  $2 \times 0,6 \times 0,5$  м и 2 — размером  $2,8 \times 0,8 \times 0,6$  м), 2 двухсекционные настенные полки ( $2 \times 1 \times 0,5$  м), бюро и большой шкаф с пятью полками (в северо-восточном углу зала) для хранения не выставленных в экспозиции предметов. В ее подготовке мне оказали большую помощь Бенджамин Огбонна и Ливину Опара, сотрудники Университета Порт-Харкорта.

## Проблемы коммуникации

При подготовке выставки я думал прежде всего о посетителях. Я полагал, что она привлечет представителей различных социальных слоев, людей разного достатка, тех, кто никогда не покидал своего дома, и тех, кто имел возможность совершать поездки в другие страны. Я должен был найти такую форму преподнесения материала, которая сделала бы выставку одинаково понятной представителям самых

68

Археологические раскопки в Ваире.



высших и самых низших слоев населения, ведь ее могли посетить главы государств, короли и королевы, дипломаты, чиновники и деловые люди, преподаватели университетов, студенты и школьники, а также фермеры, скотоводы, рыбаки и даже нищие. Мне предстояло решить, как донести до них культуру Улаира или Явури? Подобного рода выставок я не видел, у меня самого не было никакого опыта. И все же я должен был найти выход.

Мне представлялось наиболее интересным познакомить людей с историей и методами проведения археологических раскопок в Улаире. С этой целью я разработал план, включавший пять пунктов. Во-первых, мы показываем сделанные во время археологических изысканий фотографии, на которых запечатлены различные моменты раскопок, обнаружения предметов и их обработки. Фотографии располагаются в хронологическом порядке, с тем чтобы дать представление обо всех этапах работы. Во-вторых, с помощью диапроектора мы знакомим посетителей с данным районом, местным населением, его жилищами и повседневными занятиями. В-третьих, в зале звучит музыка, которой камбари, гунгава и хауса сопровождают свои игры, работу, празднества. Это создает звуковой фон, характерный для той или иной культуры. В-четвертых, посетителей обслуживают гиды, говорящие на английском или на местных языках. И, наконец, для посетителей, умеющих читать, я составил путеводитель по

выставке объемом в 20 страниц; он также называется «Ожившее прошлое»<sup>5</sup>.

На выставке можно видеть различные предметы из камня — орудия труда (топоры, камни, использовавшиеся для дробления и растирания), бусины и камни со стилизованным изображением человеческого лица. Среди глиняных изделий — орнаментальные сосуды, тарелки, украшения, вдевающиеся в губу или ухо, бусы, свистульки, курительные трубки, а также фигурки из обожженной глины (одни стилизованные, другие — натуралистичные), часто двуглавые или с человеческой головой, увенчанной рогами. В экспозиции представлены изделия из металла: сельскохозяйственные орудия, клинки мечей, лезвия ножей, наконечники стрел и копий, кольца, различные цепочки и браслеты. Здесь же изделия из ракушек, кости и стекла. Проведенная с помощью радиоуглеродного метода датировка найденных предметов позволяет заключить, что культура Улаира восходит к I тысячелетию до нашей эры. Восемь альбомов иллюстративных материалов знакомят посетителей с жизнью Алхаи Тукура и ходом археологических раскопок.

### Посетители

Торжественное открытие выставки, первоначально намеченное на декабрь 1981 года, состоялось 25 марта 1982 года, в канун вступления в должность

нового эмира Алхаи Шу'аibu Якубу Абарши, наследника А. М. Тукура. Губернатор штата Сокото Гарба На-Дама открыл выставку. Судя по записям в книге регистрации посетителей, в течение только первой недели на выставке побывало свыше тысячи человек, не считая местных жителей, которые в массе своей неграмотны, в результате чего в музее не осталось письменных данных о количестве этих посетителей. По словам хранителя, неграмотные посетители составляют большинство, и их число, по его оценке, — около шести тысяч человек в год (илл. 69). Записи же в книге посетителей свидетельствуют о том, что выставка привлекла внимание служащих, студентов, школьников, научных работников и иностранных туристов. Чтобы обеспечить эффективность руководства выставкой, власти Университета Порт-Харкорта официально передали ее в ведение администрации штата Сокото. ■

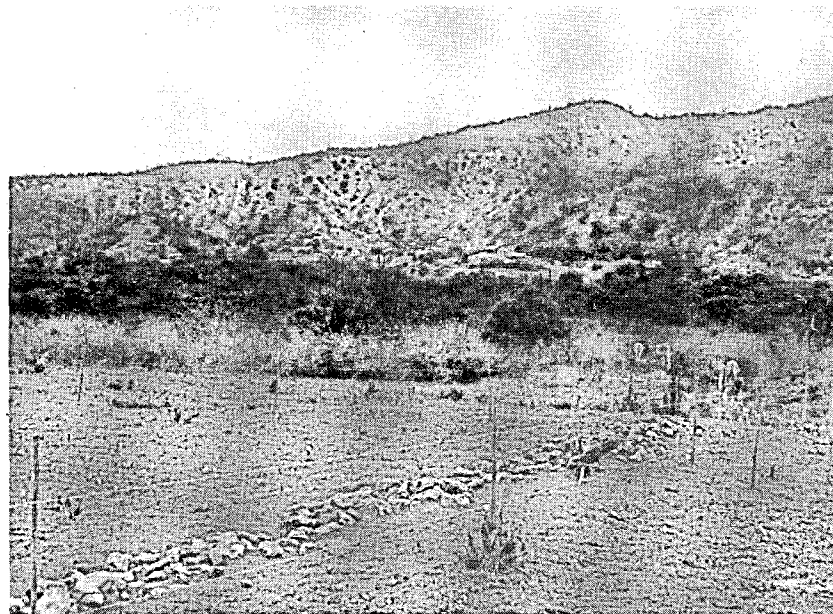
5. N. Nzewunwa, "The Living Past: An Exhibition Guide", Port Harcourt, 1981.

69  
Посетители, представляющие самые различные слои общества, на выставке «Ожившее прошлое».



# Воспитывать чувство гордости за историческое прошлое.

## Опыт Агуа-Бланка, Эквадор



### Коллин Макьюэн (Colin McEwan)

Археолог, специалист по культурам Южной Америки доколумбовой эпохи. Раскопки в Агуа-Бланка, которыми он руководит, являются частью долгосрочной программы, финансируемой Национальным институтом культурного наследия, Центральным банком Эквадора, Иллинойским университетом и Британским музеем.

### Крис Хадсон (Chris Hudson)

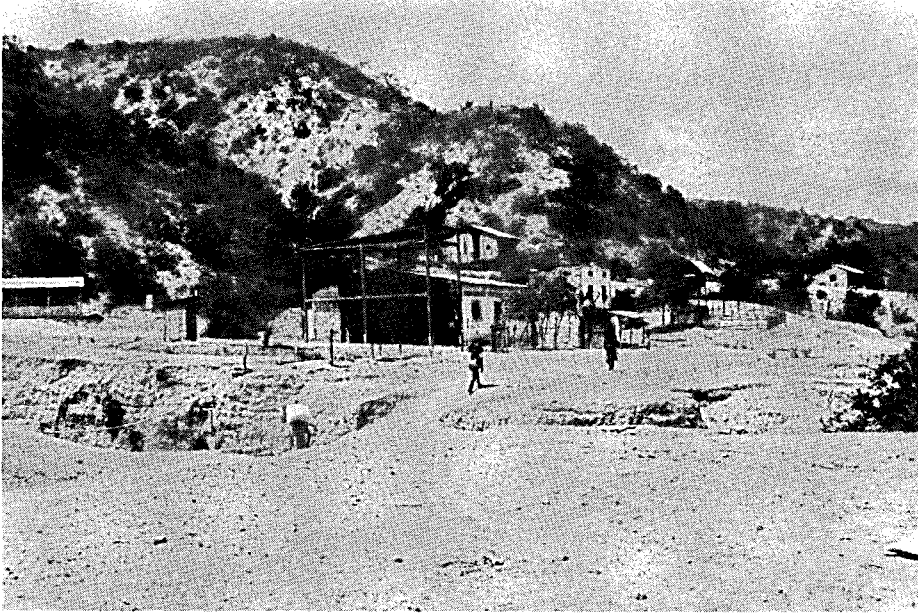
Занимался изучением дизайна (Лондон). Работал в Британском музее, затем в студии Джеймса Гарднера, где принимал участие в работе над рядом проектов для музеев разных стран. Позднее изучал планирование развития в Лондонском университете. Работал в Эквадоре, принимал участие в разработке планов археологического музея Тихоокеанского банка в Гуаякиле. В настоящее время проживает в Великобритании и является художником-оформителем. Недавно снова побывал в Эквадоре, где участвовал в создании музея на территории археологических раскопок.

В то время как все большей критике подвергается незаконная торговля культурными ценностями, принадлежащими развивающимся странам, совсем не освещается деятельность, проводимая среди местного населения с тем, чтобы побудить его использовать памятники материальной культуры доисторического периода не только в качестве источника дохода. Люди, гордящиеся своим прошлым, менее склонны расставаться с предметами, составляющими важную часть их культурного достояния. Вместо того чтобы быть проданными за рубеж, где они доставят удовольствие немногим, эти памятники могут обогатить жизнь людей, которые являются потомками их создателей, законными владельцами культурных ценностей. Находка в Южной Америке, на территории эквадорской общины Агуа-Бланка каменного кресла, украшенного скульптурными изображениями, повлекла за собой цепь событий, наглядно демонстрирующих, как можно пробудить чувство гордости за свое историческое прошлое.

### *Наследие доколумбовой эпохи*

На побережье Эквадора существует немало исторических мест, богатых памятниками материальной культуры доколумбовой эпохи. Именно здесь более пяти тысяч лет назад представители культуры Вальдивия, положившей впоследствии начало двум таким замечательным культурам, как Мачалилья и Чоррера, первыми на Американском континенте изготовили гончарные изделия. Эквадор рано оказался центром торговли, охватившей обширную территорию. Торговые обмены способствовали возникновению определенных черт, характерных для цивилизации как Центральной Америки (Мексика), так и Центральных Анд (Перу). На территории самого Эквадора последующие этапы развития (культуры Баия, Гуангала, Хама-Коаке, Ла Толита) и интеграции (Мантеньо и Хуанкавилка) представлены большим количеством замечательных изделий из керамики, а также скульптуры из металла и камня.

Удручает тот факт, что происхож-



71, 71 а  
Общинный центр в Агуа-Бланка.

дение большинства эквадорских памятников материальной культуры доколумбовой эпохи, находящихся в национальных собраниях и музеях других стран, весьма трудно установить, поскольку они обнаружены в результате незаконного разорения исторических мест. Это во многом снижает их эстетическую и научную ценность.

Как правило, *гуаякero* (грабитель могил, от слова «гуака» — холм, курган) — бедный крестьянин, который занимается раскопками ради увеличения своих скромных доходов. Но некоторые превратили это занятие в весьма выгодное дело. Обычно у профессионального гуаякero быстро вырабатывается способность находить кладбища и могилы, содержащие наиболее интересные и ценные предметы, что приводит не только к продаже в частные коллекции самих памятников, но также к полному и необратимому разрушению уникальных археологических участков.

В Эквадоре такая торговля получила наибольшее распространение в период с 1970 по 1985 год, когда Национальный институт культурного наследия отдал музеям Центрального банка распоряжение ограничить свои приобретения предметами, найденными в результате раскопок, проводившихся специалистами с разрешения властей. Это была смелая мера, но возникли опасения, что, способствуя сокращению незаконной торговли, она вместе с тем повлечет за собой увеличение вывоза памятников материальной культуры в Европу и Северную Америку.

Несмотря на принятие под эгидой ЮНЕСКО законодательных мер международного характера, предусматривающих перехват крупных грузов и последующее возвращение ценностей в страну происхождения, лишь немно-



гие развивающиеся страны в состоянии выделить средства, чтобы покончить с торговлей древностями у самых ее истоков, то есть в местах археологических раскопок<sup>1</sup>.

### *Агуа-Бланка: богатая история и современные проблемы*

Агуа-Бланка, маленькая деревня провинции Манаби (центральная часть побережья Эквадора), расположена в центре Национального парка Машалилла. Неподалеку находится обширная археологическая зона, о которой Олаф Холм (директор Антропологического музея Центрального банка в Гуаякиле) сказал, что это «самое

большое поселение доколумбовой эпохи, когда-либо открытое в Эквадоре». Там сохранились свидетельства культуры Мантеньо: руины многих сотен сооружений, холмы и террасы из камня и необожженного кирпича (илл. 70).

Находящаяся в 8 километрах от побережья Тихого океана в долине реки Буэнависта деревня Агуа-Бланка насчитывает сегодня около пятидесяти семей, живущих в традиционных жилищах из дерева и бамбука. Своим названием (Агуа-Бланка означает «белая вода») она обязана соседним серным источникам. Основными занятиями жителей деревни всегда были производство древесного угля и разведение

1. См. "Museum", № 141, 1984  
«Эквадор обретает важную часть национального культурного достояния».



цветов, хотя первое теперь запрещено руководством Национального парка, а второе возможно лишь при ирригации земель и их соответствующей культивации. В деревне есть начальная школа, церковь и общинный центр — каса коммунал; они были построены самими жителями деревни, без помощи государства (илл. 71, 71а). Водопровода и электричества нет, а чтобы купить продукты первой необходимости, нужно пройти два часа пешком по тропе до рыболовных портов Пуэрто-Лопес и Машалилла. Любопытно, что расположение этих современных поселений является точным отражением описаний в одной из испанских хроник доисторической структуры, созданной в результате объединения (*сеньорио*) четырех доиспанских городов под властью могущественного правителя.

Начиная с 1979 года Колин Макьюэн руководит археологическими исследованиями и съемкой, проводящимися в долине Буэнависта. В 1985 году начались раскопки в Агуа-Бланка, в них приняли участие и местные жители. Участок интересен не только потому, что на его территории в течение по меньшей мере пяти тысячелетий постоянно жили люди, но также потому, что здесь прекрасно сохранились остатки древней архитектуры. Кроме того, он относительно мало пострадал от разграбления.

Задача состоит в том, чтобы сохранить Агуа-Бланка для будущих поколений и для науки. Между тем нельзя забывать о неотложных экономических проблемах местного населения, ведь если этот вопрос не будет решен, Агуа-Бланка может пополнить длинный список исторических мест, разграбленных не из страсти к обогащению, а из-за нужды. Поэтому был взят курс на воз-

можно более широкое привлечение к сотрудничеству жителей Агуа-Бланка. На регулярно проходивших совместных собраниях участники археологической экспедиции и члены совета деревни обсуждали ход археологических работ, а также другие вопросы, касающиеся общинной жизни, например проекта развития ирригационной системы, который позволил бы населению, отказавшись от занятий, запрещенных Национальным парком, переключиться на иные виды деятельности. Однако только находка прекрасно сохранившегося каменного кресла, относящегося к культуре Мантеньо, неожиданно открыла местным жителям, какие значительные культурные ценности находятся у них буквально под ногами.

### Атрибуты власти

Мантеньос, жившие во времена испанского господства в XVI веке в центральной части побережья Эквадора, изготавливали особого типа каменные кресла в форме латинской буквы U, украшенные скульптурным изображением пришедшего на короточки человека или кошки. Кресло, несомненно, являлось атрибутом власти и высокого социального положения. Почти все такие предметы, найденные раньше, были проданы большим музеям Европы и Северной Америки. Теперь случаи обнаружения хорошо сохранившихся кресел подобного типа чрезвычайно редки.

Жители Агуа-Бланка испытывали разные чувства, наблюдая, как лучшими находками тут же завладевали иностранцы. Переживая, они в то же время радовались перспективе время от времени извлекать доход от продажи других предметов доколумбовой эпохи,

которые оказывались на поверхности после вымывания земли зимними дождями.

В начале апреля 1985 года при прокладке в деревне траншеи для долгожданного водопровода случайно нашли целиком сохранившееся кресло, относящееся к культуре Мантеньо. Его тут же продали торговцу из соседнего города Машалилла за 40 американских долларов — сумму, примерно равную месячному заработку того, кто его нашел, но составлявшую лишь мизерную часть реальной стоимости находки. Сделка вызвала большое возбуждение и интерес, общественность потребовала возврата кресла; одновременно был поднят вопрос о том, как надлежащим образом выставить в деревне этот и другие найденные предметы.

### Экспозиция

Благодаря находке кресла были приняты первые меры по обеспечению длительной консервации археологического участка и организации на его территории музея и центра для посетителей. Ранее местные жители часто выдвигали идею создания в деревне экспозиции, посвященной раскопкам. Специалист-экспозиционер Крис Хадсон помог разработать проект несложной экспозиции, для которой отвели часть помещения общинного центра. После рассмотрения проекта с участием совета деревни он вместе со списком необходимых материалов был направлен в Музей Центрального банка в Гуаякиле, согласившегося взять на себя расходы. Альфредо Морейра из Археологического Музея Тихоокеанского банка в Гуаякиле и Карлос Замбрано, директор Национального парка в Машалил-

72  
Экспозиция





73

Каменное кресло в экспозиции.

ле, также оказали поддержку в осуществлении проекта.

После закупки материалов два деревенских столяра под руководством художника-оформителя приступили к созданию двух вертикальных витрин, фанерного стенда и горизонтальной витрины для рельефной карты археологического участка (илл. 72). Все работы выполнялись в помещении общинного центра, который во время школьных перемен заполнялся детьми, интересовавшимися, что там происходит. Деревенские жители заходили посмотреть, как идут дела, и оказать помощь. По мере того как работа продвигалась, энтузиазм совета деревни, бригады, участвовавшей в раскопках, археолога и художника-оформителя передавался местным жителям, и они подарили для экспонирования ряд памятников материальной культуры. Кресло еще не было возвращено, и с приближением даты открытия возрастало беспокойство. Некоторые сомневались, что памятник будет отдан безвозмездно. Наконец ко всеобщему облегчению и большой радости, Дон Сегундо Васкес преподнес кресло в дар, когда еще оставалось достаточно времени, чтобы

успеть до открытия экспозиции провести его очистку и реставрацию (илл. 73).

Открытие экспозиции Олафом Холмом 7 июля 1986 года сопровождалось веселым праздником, организованным общиной. Благодаря взносу, внесенному каждой семьей, комитет общины закупил угощение для более чем 150 приглашенных. Им подавались чича (маисовое пиво), секо де чиво (традиционное рагу из козьего мяса) и «огненная вода».

### *Если вы окажетесь в тех местах...*

Казалось бы, экспозиция, открытая в Агуа-Бланка, — незначительное событие, но ее организация имеет большое значение. Сиюминутная выгода (от продажи гуаякero памятника) отступала перед преимуществом, которое может дать создание музея и археологического парка, что, несомненно, будет иметь важные последствия и изменит жизнь деревни. Однако нельзя утверждать, что этот опыт может быть с легкостью применен в другом месте, так

как Агуа-Бланка — община, во многих отношениях непохожая на другие, отличающаяся высоким уровнем объединения и исключительной коллективной организацией.

Тем не менее возвращение хорошо сохранившегося кресла — первый случай в Эквадоре, который может стать прецедентом для археологических программ, осуществляемых в сельских областях Латинской Америки.

За весьма скромную сумму (бюджет экспозиции не превышает тысячи долларов) Агуа-Бланка располагает сегодня осязаемым доказательством значения своего культурного наследия, привлекающего уже сейчас посетителей из всех уголков Эквадора и других стран. Создание собственного музея заставило жителей Агуа-Бланка глубже заинтересоваться прошлым района и занять более ответственную позицию в деле сохранения и охраны исторического наследия. Если Вам придется совершить замечательное путешествие на Галапагосские острова, сделайте в пути остановку и посетите музей в Агуа-Бланка! ■

Цена 1 руб.

7113

