

# ***MUSEUM***

203

*международный журнал*

ISSN 0255-0681

**Исламские коллекции**

**Отношение музеев к инвалидам**

**Литературное наследие Стейнбека**



# **museum** *Международный журнал*

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

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

№ 203 (№ 1, 2000)

## **На первой странице обложки**

Зал в исламском разделе Лувра (Париж): на заднем плане — витрина, где представлены предметы периода правления Великих Моголов, XVI—XVIII века; на переднем плане — ковер из Ирана сефевидского периода, XVI век.  
© RMN, Daniel Arnaudet

## **На последней странице обложки**

Карета. Принадлежала императрице Екатерине II. Петербург, 1769. Мастер И.К. Букендаль. Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль».  
© Н. Рахманов

Главный редактор: Марсия Лорд

Помощник редактора: Кристин Уилкинсон

Художественный редактор: Кароль Пажо-Фон

Редактор издания на арабском языке: Фавзи Абд эль-Захер

Редактор издания на русском языке: Татьяна Телегина

## **Консультативный комитет**

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

## **Адрес главной редакции:**

The Editor, *Museum International*  
UNESCO, 7 place de Fontenoy,  
75352 Paris 07 SP (France)

Телефон: (33.1) 45 68 43 39

Факс: (33.1) 45 68 55 91

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

Выпуск журнала на русском языке осуществляет Некоммерческое партнерство «Издательская фирма «ЮниПринт» при содействии Комиссии РФ по делам ЮНЕСКО

Некоммерческое партнерство «Издательская фирма «ЮниПринт»/ UNESCO Publishing

Генеральный директор Некоммерческого партнерства «Издательская фирма «ЮниПринт»:  
Ирина Уткина

Редактор русского издания:  
Татьяна Телегина

Художественное и техническое редактирование: Ирина Цалкина

© ЮНЕСКО, 1999

© Перевод на русский язык Некоммерческое партнерство «Издательская фирма «ЮниПринт», 2000

Напечатано в Российской Федерации

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

Отпечатано в ООО «ЭОЛАНТЭК»  
Лицензия ПД № 00116.  
Адрес: 117420, Москва,  
ул. Профсоюзная, 78.

## **Уважаемый читатель!**

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

Русская редакция *Международного журнала "Museum"*

---

*Гость редакции*      3      *Олег Грабарь*

---

*Досье:  
Исламские  
коллекции*      5      Исламское искусство в музейных экспозициях  
*А.Т. Адамова*

12      Хранитель перед необходимостью выбора:  
покончить с загадочностью экзотических  
коллекций      *Шила Кэнби*

18      Исламское искусство в Берлине  
*Енс Крёгер*

23      Сохранение сокровищ: рукописи Саны  
*Урсула Драйбхольц*

28      Четырнадцать веков исламской культуры:  
Иранский музей исламского периода  
*Зухра Рухфар*

35      Живое прошлое: Музей турецкого и  
исламского искусства  
*Назан Ольсер*

41      Непрерывный диалог: Музей Института  
арабского мира в Париже      *Брахим Алауи*

---

*Профиль*      47      Литературное наследие: Национальный центр  
Стейнбека в Салинасе      *Джон Стиклер*

---

*Практика*      52      В доступе отказано: способны ли мы изменить  
отношение к инвалидам?      *Радж Каушик*

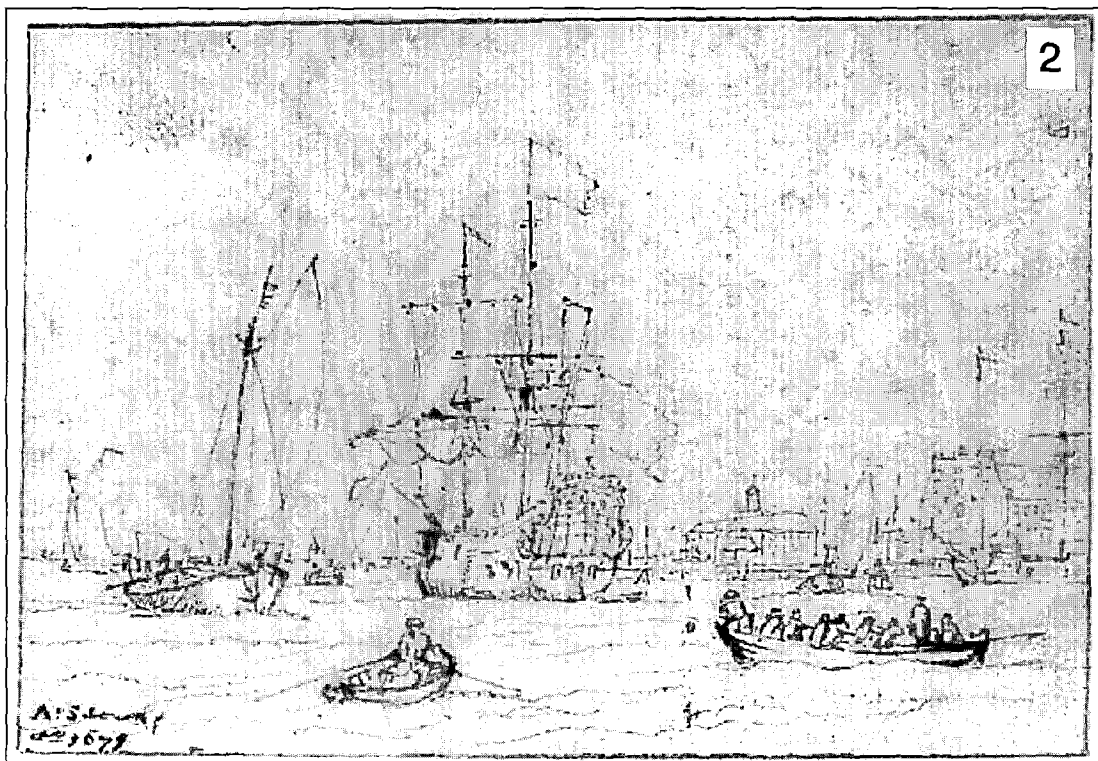
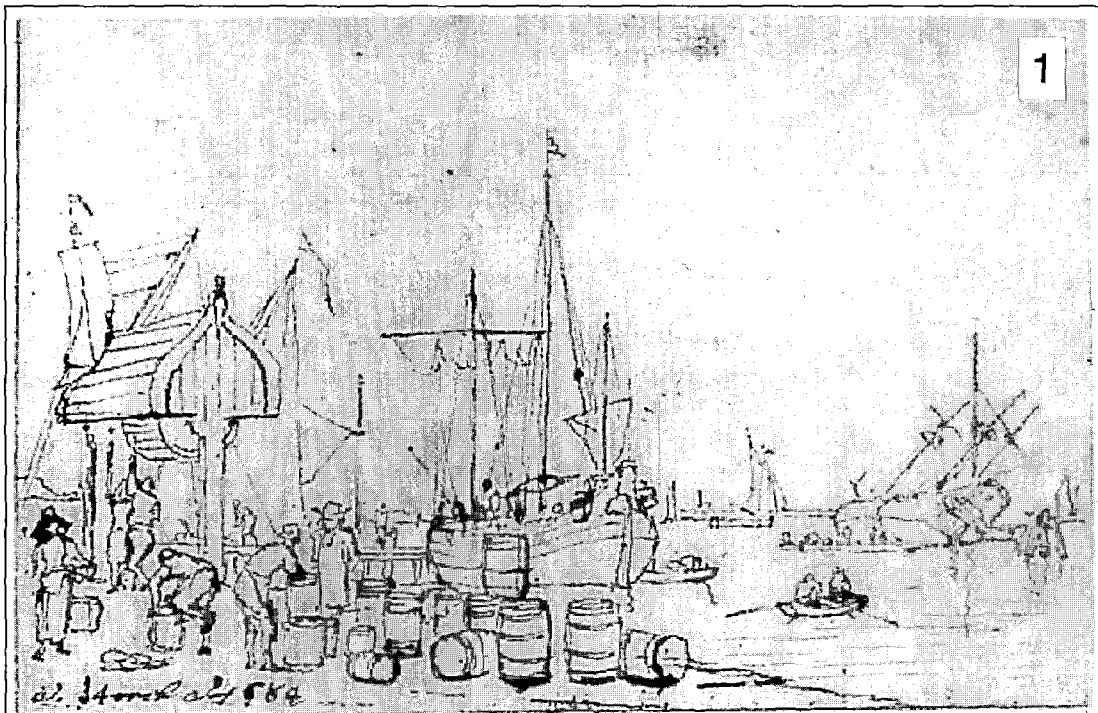
---

*Событие*      57      Город и его прошлое: нюрнбергский Центр  
документации на территории Партийного  
съезда рейха      *Франц Зонненбергер*

---

*Рубрики*      62      Форум мнений

---



## УКРАДЕНО

Два рисунка (бумага, перо, тушь) Абрахама Сторка: на фото 1 изображена сцена в гавани (размер 9,7 × 15 см), слева внизу подпись и дата «1684»; на фото 2 представлена сцена на реке (размер 9,4 × 14 см), слева внизу подпись и дата «167?». Похищены из одного амстердамского музея 19 мая 1997 года. (Reference 6.165.1/97.8103/9751955, Interpol, The Hague.)

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

# Гость редакции

## Экспонирование искусства мусульманского мира

*Складывавшаяся на протяжении многих столетий география исламского мира огромна, его искусство отличают необычайное разнообразие и красота, часто достигающая ни с чем не сравнимых высот. Данный специальный номер журнала призван познакомить читателей с проблемами, с которыми сталкиваются музеи, собирающие, хранящие и экспонирующие это богатейшее наследие, а также в доходчивой форме рассказывающие о нем публике. Нашим незаменимым советчиком по всем вопросам был Олег Грабарь, один из крупнейших специалистов по исламскому искусству, профессор Школы исторических исследований Института специальных исследований в Принстоне, бывший профессор исламского искусства и архитектуры Гарвардского университета, в прошлом директор Американской школы восточных исследований в Иерусалиме, до 1969 года почетный хранитель ближневосточного искусства Художественной галереи Фрир при Смитсоновском институте, в 1957—1979 годах — редактор ближневосточного отдела журнала *Art Orientalis* и т.д.: можно до бесконечности перечислять все его престижные должности, степени и награды. В настоящее время он является членом международного научного комитета проекта ЮНЕСКО Баит аль-Хикма (Дом мудрости), который преследует цель пролить свет на вклад исламской цивилизации в научное и художественное наследие человечества. Он любезно написал для нас редакционную статью, где дается краткий обзор различных подходов к исламскому искусству, принятых в современных музеях.*

Сегодня, на исходе XX века, можно выделить четыре типа музеев, в которых хранятся коллекции исламского искусства.

Первый тип — это преимущественно западное творение универсального характера, по образцу которого были созданы парижский Лувр, Санкт-Петербургский Эрмитаж, Лондонский Британский музей, недавно воссоединенный Берлинский музей или Нью-Йоркский Метрополитен-музей. Произведения искусства из мусульманских стран обычно занимают часть их огромных помещений, причём доля этой части зависит от объема приобретений, пожертвований и причин иного рода.

Второй тип, также распространенный в основном в странах Запада, — это специализированный музей. Обычно это «восточные» или «азиатские» музеи, например Художественная галерея Фрир или Музей Саклера в Вашингтоне и Музей искусства Востока в Москве, а также «исламские» музеи, вроде музея при Институте арабского мира в Париже или Музей Лео Мейера в Иерусалиме. Часто большими коллекциями исламского искусства обладают специализированные музеи, к которым, например, относятся Музей фарфора в Севре близ Парижа, Музей стекла в Корнинге (штат Нью-Йорк) или Музей текстиля в Вашингтоне, а также музей при Аберг-фаундейшн в Риггсбурге близ Базеля. В эту группу можно включить и нумизматические музеи, например музей Нумизматического общества в Нью-Йорке. Сюда же следует отнести и частные музеи, экспонирующие личную коллекцию конкретного коллекционера, посвященную определенной технике или теме; аналогичные музеи встречаются в Западной Европе, а также в Бейруте и Кувейте.

К третьему типу относятся национальные музеи, которые встречаются почти во всех странах мира и создание которых поощряется недавно получившими независимость государствами. Эти музеи призваны отражать историю страны, и каждая страна с исламским прошлым или значительной долей мусульманского населения отводит исламскому искусству в национальном музее специальный раздел. В некоторых случаях, как это имеет место в Стамбуле или Каире, исламские коллекции размещаются в отдельных зданиях, но входят в единую сеть учреждений, перед которыми поставлена общая задача сохранения прошлого страны. Национальные музеи часто отражают политические и идеологические взгляды на историю или культуру, и в их задачу, помимо обычного показа произведений искусства, входит также создание этнографических или археологических экспозиций, а также реконструкция различных укладов жизни.

Наконец, особую группу составляют библиотеки. Их экспозиционные помещения не всегда отвечают необходимым требованиям, но именно библиотеки хранят огромное количество рукописей и альбомов с цветными рисунками, акварелями и образцами каллиграфического искусства, составляющих гордость исламского искусства.

У каждой из этих категорий музеев свои критерии и требования к техническим знаниям или эрудиции персонала. На практике же происходит соединение и совмещение разных типов музея, поскольку исторические обстоятельства или ограниченность экспозиционной площади предопределяет создание учреждений смешанного типа. Таков, например, Музей дворца Топкапы в Стамбуле, расположенный в поразительном историческом окружении, количество и качество коллекций которого, а также характер их показа позволяют увидеть в нем черты всех музеев, кроме музеев первого типа.

Конечно, можно посмотреть на эти музеи, располагающие обширными собраниями исламского искусства, с иной точки зрения, чем та, что касается их

институциональной структуры. Ведь именно эта структура сформировала зачастую необъективные суждения об исламском искусстве, распространенные среди как ученых, так и широкой публики. Поскольку столь многочисленные произведения исламского искусства выполнены в самых разнообразных видах техники и представляют самый широкий диапазон свойств, музеям приходится выбирать из того, что ими приобретается, выставляется или публикуется. Им приходится делать это, поскольку у них нет даже той, пусть и безусловной, иерархии жанров, видов техники и художников, относящейся к постренессансному западному искусству. Но именно их решения будут формировать вкусы публики и определять нормы, в соответствии с которыми будет оцениваться исламское искусство. Именно музеи контролируют доступ специалистов и любителей к основному объему информации, и поэтому они обязаны удовлетворять требования широкой аудитории — от местных школьников до ученых и туристов. Лучший способ выполнить эти обязанности заключается в том, чтобы хранить и заботиться о своих сокровищах, знакомить посетителей с богатой историей и особенностями эстетики исламского искусства, а также доносить знания о коллекциях даже до тех, кто не может посещать музеи. Эти цели не всегда совместимы, но истинная роль музея в том и состоит, чтобы установить необходимое равновесие между ними.

ОЛЕГ ГРАБАРЬ

# Исламское искусство в музейных ЭКСПОЗИЦИЯХ

А.Т. Адамова

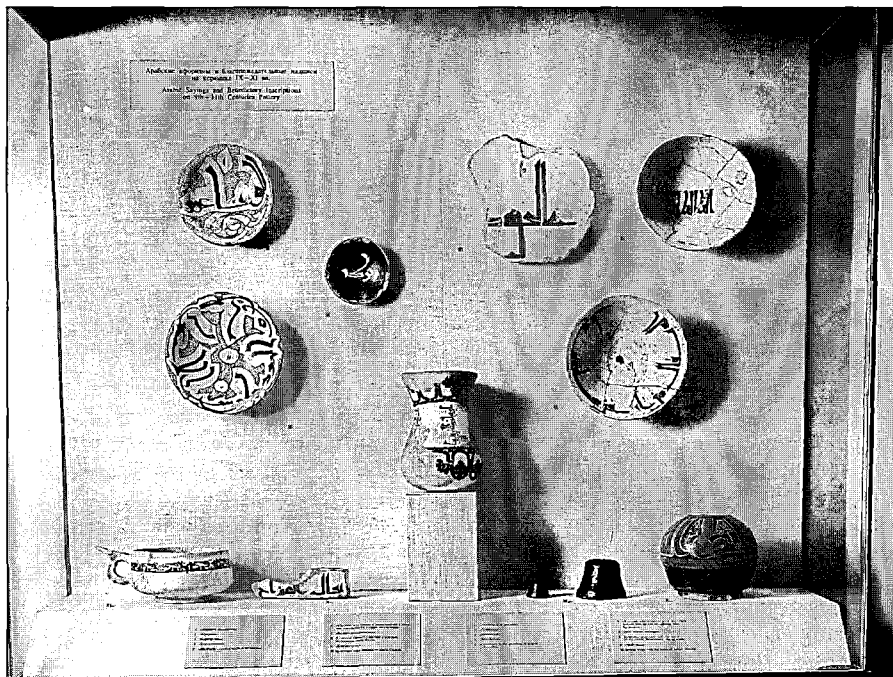
*Государственный Эрмитаж в Санкт-Петербурге использует в своей деятельности особый способ экспонирования своей богатой исламской коллекции, что служит отражением его назначения как «единого музея мировой культуры и искусства». Однако в других музеях преобладают отличные концепции, в соответствии с которыми они стремятся концентрировать внимание на особенностях исламского художественного видения. Эти различающиеся между собой концепции вполне обоснованы — таково мнение А.Т. Адамовой, старшего научного сотрудника Отдела Востока Государственного Эрмитажа, хранителя произведений средневекового искусства Ирана. Она является автором трех книг (Миниатюры кашмирских рукописей, Миниатюры рукописи поэмы «Шах-наме» 1333 года и Персидская живопись и рисунок XV—XIX веков в собрании Эрмитажа) и около 30 статей на различные темы, связанные со средневековой живописью Ирана.*

Временные и территориальные рамки искусства, которое принято называть исламским, огромны — от VII до XIX века и от Атлантического океана до Китая. Это — памятники, созданные народами многих стран Востока, которые в VII—VIII веках были завоеваны арабами и вошли в состав единого государства, Арабского халифата, уже в IX веке распавшегося на ряд самостоятельных государств. Политические и даже этнические границы на этой территории менялись в эпоху средневековья множество раз, и чаще всего они не совпадают с границами современных государств, в которых господствующей религией и в настоящее время является ислам. Это искусство, сформировавшееся под мощным воздействием ислама, возникло на сложной основе традиций великих цивилизаций Средиземноморья, Ближнего и Среднего Востока и было многообразным. Сколько ни своеобразен был путь развития исламского искусства, оно постоянно соприкасалось с культурами, сложившимися на основе других религий. Показать исламское искусство широкой публике в музее так, чтобы были продемонстрированы все особенности его формирования и развития и чтобы оно предстало во всем своем богатстве и разнообразии, — проблема сложная. Путь к экспозициям исламского искусства был в музеях длительным и трудным и явился результатом собирательской и исследовательской работы не одного поколения музейных хранителей.

Задача этой статьи — рассмотреть в общих чертах существующие в настоящее время в музеях экспозиции, представляющие искусство мусульманских стран, и попытаться ответить на вопрос, есть ли (или может ли быть предложен) оптимальный вариант показа в музее исламского искусства. Речь пойдет главным образом о так называемых постоянных музейных экспозициях, которые создаются на длительный срок (до тех пор, пока они соответствуют современному уровню знаний) и которые стано-

вятся составной частью общемузейной системы экспозиций. Временные выставки, в отличие от постоянных, существуют в музеях как бы автономно, в стороне от основных экспозиций и имеют свою специфику и свои задачи. Рамки данной статьи не позволяют подробно остановиться на временных выставках искусства мусульманских стран (обычно посвященных одной теме или группе памятников), которые также имеют свою историю и сами по себе могли бы стать предметом исследования, так как даже беглый обзор экспозиций, проведенных в разных музеях на протяжении целого столетия, выявляет интересную картину изменения приоритетов на разных этапах изучения исламского искусства. Совсем не затрагиваются в статье вопросы конкретных экспозиционных решений, например формирования зрительного образа экспозиции, хотя эти вопросы также заслуживают специального рассмотрения, хотя бы уже потому, что экспозиция исламского искусства состоит преимущественно из самых разнообразных предметов (керамика, бронза, ткани, ковры, книги и т.д.), что нередко требует особых экспозиционных решений.

В XIX веке в крупных музеях мирового искусства, таких, как Лувр, Британский музей, Берлинский музей, Метрополитен-музей, Эрмитаж, искусство Востока в музейных экспозициях было представлено лишь памятниками Древнего Востока (Египта, Шумера, Ассирии, Вавилона). Произведения мусульманского Востока, уже имевшиеся в музеях, терялись среди других художественных сокровищ и были в то время еще мало исследованы. В 1890 году в Лувре, а несколько позднее и в других музеях стали появляться специальные исламские отделения, которые занялись изучением имевшихся в музеях коллекций и их пополнением, в том числе и с помощью археологических экспедиций. За несколько десятилетий в музеях были собраны богатые и разнообразные по составу памятников



Фрагмент экспозиции Культура и искусство Средней Азии. Керамика IX—XI веков с арабскими надписями.

мусульманского искусства коллекции. Была также проделана гигантская работа по их изучению и систематизации. Экспозиционная же деятельность ограничивалась в то время устройством временных выставок, которые знакомили широкую публику с неведомой им прежде культурой. Так, прошедшие в 1910—1912 годах в Мюнхене и Париже выставки иллюстрированных персидских рукописей открыли для Запада эстетическую ценность средневековой восточной живописи. Подходы к изучению искусства Востока не раз менялись на протяжении почти целого столетия, и это нашло отражение в принципах построения постоянных экспозиций в музеях.

#### Эрмитаж в роли предшественника

В Эрмитаже общая концепция выставок искусства стран Востока определялась раньше, чем в других музеях. Она складывалась в непосредственной связи с научными традициями русского востоковедения в целом. Еще в конце XIX—начале XX века в российской науке сложились взгляды на культуру Востока как на часть единого мирового процесса, а изучение истории Востока было признано необходимым для понимания всемирной истории<sup>1</sup>. Образование в 1920 году в Эрмитаже отделения мусульманского Востока явилось несомненным признанием значительной роли народов Востока в развитии мировой культуры. Впрочем, от этого назва-

ния, которое следовало сложившемуся в Европе стандарту, отказались уже год спустя, когда отделение расширилось, обогатившись новыми собраниями, и стало называться отделением Кавказа, Ирана и Средней Азии. Необходимость такого расширения программы объяснялась тем, что «цельность и преемственность культуры стран, давших наименование отделению, не допускают дробления материала между различными отделениями по принципу хронологическому, не допускают и расслоения материала по признаку преобладания того или иного исторического фактора, тем более религиозного, всегда являющегося лишь одной из направляющих сил»<sup>2</sup>.

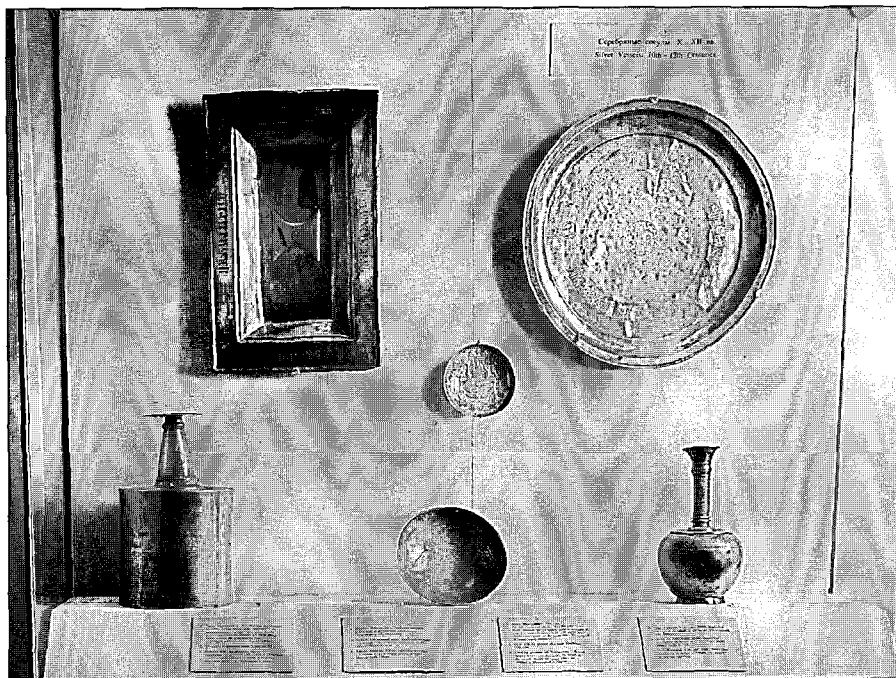
В 1926 году в Эрмитаже уже был самостоятельный крупный Отдел Востока, научная и практическая деятельность которого с самого начала имела исследовательский характер и направлялась в первую очередь на изучение исторического процесса развития, преемственности культур, их корней и традиций. Первые «восточные» выставки в Эрмитаже — *Сасанидские древности* (1921) и *Мусульманские изразцы* (1923) — продемонстрировали богатство эрмитажных коллекций и способствовали ускорению процесса передачи в новый отдел восточных памятников, рассеянных по различным подразделениям музея. Следующая выставка, *Мусульманский Восток* (1925), охватывала средневековые памятники Ирана, Кавказа, Средней Азии, Египта и других стран. Экспонаты на выставке были представлены группами по материалу: металл, керамика, стекло, ковры, ткани и т.д., так как главное внимание в этой экспозиции было обращено на связь и взаимозависимость разных видов искусства, их техники и орнаментики.

Особенно большое значение имела грандиозная временная выставка, организованная в 1935 году к III Международному конгрессу по иранскому искусству и археологии, где была



поставлена задача показать историю культуры Ирана с древнейших времен до современности. Иран был представлен мощным культурным очагом, оказавшим огромное воздействие на соседние страны. Выставка 1935 года определила принципиальную направленность построения экспозиций исходя из историко-художественного развития стран. Большую роль сыграла и уже к тому времени сложившаяся в Эрмитаже система экспозиций. Еще при создании выставки 1925 года было обращено внимание на ее исключительное значение, которое определялось ее (выставки) окружением (выставка была развернута в Малом Эрмитаже), «неразрывной связью с той картиной истории искусства и общей истории культуры, которую дает весь Эрмитаж». Система экспозиций в Эрмитаже сформировалась еще в середине XIX века, когда рядом с царской резиденцией было построено здание музейного назначения, на первом этаже которого разместился античный отдел, а на втором — искусство Западной Европы. Характер музея как сокровищницы мирового искусства предопределил принцип размещения материала по странам (Италия, Нидерланды, Голландия, Фландрия, Германия, Франция, Англия) с соблюдением внутри каждой выставки хронологической последовательности и с применением метода комплексного показа произведений.

С 1935 года одна за другой разворачиваются постоянные экспозиции Отдела Востока (прерванная Второй мировой войной, эта работа была продолжена в 50-е годы). Древний Египет (выставка заканчивалась памятниками греко-римского и византийского Египта), а также Вавилония и Ассирия (с присоединением памятников Пальмиры) традиционно были представлены отдельными экспозициями. Остальные выставки строились либо по странам (Китай, Индия, Турция, Монголия, Япония), с древнейших времен до позднего средневековья, либо по культурным регио-



© Л. Г. Хейфли (фотолаборатория Государственного Эрмитажа)

нам. Учитывая, как тесно была переплетена в прошлом политическая и культурная жизнь народов Средней Азии, общность в культуре и искусстве на всех этапах развития, было сочтено целесообразным создать единую экспозицию *Культура и искусство Средней Азии* (1940). Близким образом строилась и выставка Кавказа — от закавказских памятников эпохи поздней бронзы — раннего железа и памятников из Урарту до предметов XIX века, впрочем, для античного периода и средневековья выделялись отдельные культурно-географические регионы, где мусульманское искусство Азербайджана, в частности, соседствовало с христианскими памятниками Армении и Грузии. Еще одна выставка, получившая название *Культура и искусство Ближнего и Среднего Востока*, представляла искусство Ирана от Сасанидов до XIX века.

В рамках этой же экспозиции (отдельно в трех залах) было представлено искусство Сирии, Ирака и Египта. Лишь здесь был нарушен общий принцип: мусульманские памятники Месопотамии и Египта оказались оторванными от более древних, существовавших на этих же территориях, хотя соседство с коптскими изделиями продемонстрировало бы сохранение старых традиций в художественных изделиях фатимидского Египта, особенно в тканях. Искусство мусульманской Испании (главным образом лютневая керамика) хранится и экспонируется в западноевро-

Фрагмент экспозиции *Культура и искусство Средней Азии. Серебряные сосуды X—XII веков.*

пейском отделе. Таким образом, исторически сложилось так, что, в отличие от других крупных музеев мирового искусства, Эрмитаж не имеет специального исламского отделения, нет и отдельной выставки искусства мусульманского Востока. Памятники представлены на нескольких постоянных выставках музея как средневековое искусство соответствующих стран. Хотя в эти экспозиции, созданные несколько десятилетий назад, постоянно по мере уточнения атрибуций вносились изменения, они нуждаются в улучшении, и это касается не только чисто практических экспозиционных вопросов, но и идейной содержательности экспозиций. В настоящее время в ходе работы над экспозицией Средней Азии хранителями введена новая тема — степь и город, культура кочевников и городская культура, благодаря чему выставка существенно обновляется и расширяется. Однако исторический принцип показа памятников сохраняется. Видимо, и в дальнейшем он будет оставаться господствующим, поскольку он по-прежнему соответствует как направлению научно-исследовательской работы Отдела Востока, так и принятым в Эрмитаже принципам экспонирования. Благодаря единой принципиальной направленности экспозиций сохраняется цельный образ музея: Эрмитаж, обладающий столь разнородными коллекциями, воспринимается посетителями не как несколько музеев под одной крышей, а как единый музей мировой культуры и искусства.

#### Экспонирование единства и разнообразия

Создание постоянных экспозиций в европейских музеях и Метрополитен-музее относится к 70—90-м годам, когда в западной ориенталистике определилось новое направление: все чаще стали появляться работы, авторы которых представляли исламскую цивилизацию как единое целое. Вопросы преемственности, самобытно-

сти культуры регионов отошли на второй план. Упор делался на разработку общих проблем исламской цивилизации, шли поиски основополагающих принципов культуры ислама, постижение наиболее характерных общих черт и особенностей исламского искусства. Это требовало иного подхода и иного показа культуры и искусства мусульманского мира. Одна за другой стали открываться выставки исламского искусства (в Берлинском музее — в 1971 году, в Метрополитен-музее — в 1975-м, в Британском музее — в 1988-м, в Лувре — в 1994 году). Естественно, идея общности художественного языка на всей протяженности исламского мира и выявления наиболее существенных его черт стала главной и при формировании экспозиции в открытом в 1983 году в Кувейте музее исламского искусства *Дар ал-асар ал-исламия*. В этом музее впервые широкой публике была представлена коллекция, которую в течение ряда лет собирали шейх Насер Сабах аль-Ахмад ас-Сабах и шейха Хюсса ас-Сабах. В музее оказались собранными воедино многочисленные, прежде рассеянные по всему миру памятники. Коллекция составлена таким образом, чтобы в ней были представлены произведения исламского искусства, созданные во всех регионах мусульманского мира. По своему богатству, разнообразию, территориальному и временному охвату (от IX до XVIII века, от Испании до Индии) это в настоящее время одно из самых крупных собраний искусства мусульманского Востока. Устроители экспозиции музея явно руководствовались желанием представить художественную культуру ислама как единый взаимосвязанный мир во всем его богатстве и многообразии<sup>4</sup>.

Ключом для построения экспозиций исламского искусства во всех этих музеях послужил тезис о единстве и разнообразии в исламе, с которого начинается любое исследование по культуре и искусству народов мусульманского Востока. Единство, общ-

ность культуры, основанной на Коране и мусульманских традициях, демонстрируется самим фактом создания отдельной экспозиции, а разнообразие отражается в построении экспозиций. В рамках этой статьи невозможно остановиться подробно на схеме распределения материала в каждом из музеев. Экспозиции очень разные, что обусловлено в первую очередь разным составом и характером собраний (так, например, в Метрополитен-музее хранится и представлена в экспозиции богатейшая коллекция ковров, которых никогда не собирал Британский музей), а также разной структурой музеев и сложившимися в каждом из них традициями исследовательской и экспозиционной работы. Метрополитен-музей показывает в одном комплексе памятники вначале сельджукской, затем монгольской эпохи, а далее располагает материал по странам и регионам: арабские страны, Иран, Турция, Индия. В экспозиции проводятся многие идеи, в том числе и дискуссионного характера. Сильной стороной этого музея являются часто устраиваемые временные выставки, посвященные, как правило, важной актуальной проблеме или даже гипотезе<sup>9</sup>. Экспозиция Британского музея построена по принципу деления мира ислама на Западный (Северная Африка, Египет, Сирия, Ирак и Турция) и Восточный (Иран, Афганистан, Северная Индия) с представлением материалов в хронологической последовательности, по династиям, внутри каждого из них.

#### Постоянно растущий объем знаний

Основная трудность построения экспозиций исламского искусства заключается в том, что общей периодизации исламского искусства пока не существует. В научной литературе, в том числе и в самых последних работах, господствует распределение материала по династиям, фактически по взлетам художественной культуры в том или ином регионе, при



тех или иных правителях. Эту тенденцию отражает экспозиция в Лувре, созданная в 1994 году: каждый зал представляет искусство определенного политико-географического региона. Экспозиция в Лувре еще вполне обозрима и, видимо, не представляет трудностей для посетителей. Но сам по себе династический принцип распределения экспонируемого материала следует признать тупиковым. По мере углубления наших знаний будут появляться все новые группы памятников, связанных с определенными дворами. Эти частные историко-художественные определения, чрезвычайно ценные и важные для специалистов, будут приводить ко все большей дробности экспозиций. Исламская культура распадется на необозримое количество составных частей, «периодов» (в книге К.Э. Босворта *Мусульманские династии* описано около полутора сотен наиболее значительных династий мусульманского мира), которые зритель уже будет не в состоянии воспринять. Совершенно очевидно, что требуются более общие деления.

На уровне сегодняшних наших знаний наиболее оптимальным представляется деление по территориальному признаку, тем более что оно уже давно определилось: Иран, Средняя Азия, мусульманские государства Индии, Малой Азии, страны арабского Востока. Это облегчает задачу деления по эпохам внутри каждого из них. В аспекте общемусульманской

*Фрагмент экспозиции Культура и искусство Ближнего и Среднего Востока. Серебряные и бронзовые изделия VIII—XI веков.*

© Л.Г. Хейфиц (фотолаборатория Государственного Эрмитажа)



*Экспозиция Культура и искусство Ближнего и Среднего Востока. Зал искусства Ирана XVI—XVII веков.*

культуры деление на эпохи невозможно, но не решен вопрос о том, были ли синхронными процессы, протекавшие на различных территориях со столь различными историческими судьбами, охватывали ли единые процессы все регионы. Проблема периодизации в настоящее время — самая сложная и наиболее актуальная. Речь идет о периодизации, в которой были бы отражены смена эпох, художественных стилей, появление иных идеалов, иных тем, то есть постижение внутренних закономерностей сложения и развития исламского искусства (если это вообще возможно в полной мере для разных регионов).

Итак, заканчивая обзор существующих музейных экспозиций, следует подчеркнуть, что было выработано два подхода, из которых один представлен только в Эрмитаже, а другой как будто господствует в остальных музеях. Хотя формально они преследуют разные цели, но выполняют

общую задачу — дают картину культурной жизни народов Востока, исповедующих ислам. Первый показывает памятники художественной культуры стран и регионов в историческом аспекте, подчеркивая, что у каждого народа своя история, что существовала преемственная связь с домусульманским искусством, выявляя корни предшествующих цивилизаций, вошедших в исламскую культуру или отвергнутых последней. Второй демонстрирует существование в средние века целостной исламской культуры, единого творческого метода при своеобразии искусства в разных регионах.

Каждый из этих двух типов экспонирования имеет свои недостатки и преимущества. Исламское искусство развивалось медленно и постепенно, переход от одного этапа к другому не слишком очевиден. Неподготовленному зрителю исламское искусство во временном измерении может пока-

заться монотонным. В то же время «по горизонтали», в географическом понятии, по культурным регионам это искусство более разнообразно и различия очень заметны. Посетитель получает представление о том, как общие эстетические положения преломились в каждой отдельной стране или регионе. Это, несомненно, преимущество отдельной специальной выставки исламского искусства, позволяющей сопоставить памятники, происходящие из разных концов мусульманского мира. Однако своеобразие регионов здесь демонстрируется, но не объясняется, утрачивается реальная историческая перспектива, выпадает история формирования этого искусства, не показываются основы, истоки, определившие своеобразие художественной культуры разных стран, где ислам стал господствующей религией. Нельзя не учитывать и те изменения в отношении к своему художественному наследию, которые происходят в современных мусульманских странах. Не только искусство мусульманского периода, но и памятники древних цивилизаций, существовавших прежде в Египте и Месопотамии, не говоря уже об Иране и Средней Азии, воспринимаются живущими здесь народами как собственное художественное наследие, как произведения, созданные их предками. Об этом ярко свидетельствует современное искусство стран Востока, нынешние мастера которых в своем стремлении создать свою национальную школу обращаются не только к средневековому, но и к древнему искусству.

Выработка единого универсального подхода к экспонированию памятников культуры и искусства мусульманских стран Востока — занятие не плодотворное. Пути и методы показа этого искусства, выбор идеи экспозиции в каждом музее обусловлены

составом коллекции, ее хронологическими и территориальными рамками, сложившимися в этом музее традициями экспонирования памятников, направлением исследовательской работы. Ни одна экспозиция не может повторить другую. Видимо, именно разнообразие экспозиций способно продемонстрировать разные аспекты богатейшей и своеобразнейшей цивилизации. ■

#### Примечания

1. В. Бартольд. *История изучения Востока в Европе и России*. 2-е издание. Ленинград, 1925, с. 34.
2. И. Орбели. *Мусульманский Восток*. Государственный Эрмитаж. Ленинград, 1925, с. 1.
3. Там же, с. 3.
4. Во время вторжения войск Ирака в Кувейт в 1990 году музейное здание было непоправимо повреждено, погибли и многие памятники. Однако рост коллекции продолжается, и желание возродить музей не исчезло. Видимо, в ближайшем будущем «Дар ал-асар ал-исламийа» станет самым представительным музеем исламского искусства в мире.
5. Ряд чрезвычайно интересных выставок такого плана в последние годы был проведен в Метрополитен-музее, в том числе: *Illustrated Poetry and Epic Images. Persian Painting of the 1330s and 1340s*, by Marie Lukens Swietochowski and Stefano Carbone, with essays by A.H. Morton and Tomoko Masuya (exhibition catalogue, New York, Metropolitan Museum of Art, 1994); *Following the Stars: Images of the Zodiac in Islamic Art*, by Stefano Carbone (exhibition catalogue, New York, Metropolitan Museum of Art, 1997).

# Хранитель перед необходимостью выбора: покончить с загадочностью экзотических коллекций

Шила Кэнби  
(Sheila Canby)

*В настоящее время Британский музей, собрание исламской керамики которого считается самым богатым за пределами мусульманского мира, оказался перед необходимостью решения важнейшей проблемы: каким образом экспонировать эту чрезвычайно богатую коллекцию и как преподнести информацию о ней публике, как правило, незнакомой с культурным и историческим контекстом, в котором создавались составляющие ее предметы. В своей статье Шила Кэнби, помощник хранителя Отдела восточных древностей, рассказывает о том, что делается в данном направлении.*

Хранители художественных и исторических музеев Европы и Северной Америки сталкиваются с определенными трудностями, когда речь идет об экспонировании артефактов, не связанных с их собственной страной или общим культурным контекстом. Хотя благодаря разнообразию населения этих регионов среди посетителей зала исламского искусства наверняка бывают и мусульмане, хранители должны думать и о более широкой публике, незнакомой со многим из того, что здесь демонстрируется. Чем крупнее и разнообразнее коллекция, тем более важно, чтобы хранители вместе с дизайнерами, редакторами, техническими специалистами разработали четкий и ясный проект экспозиции, а также подготовили этикетки, схемы, указатели и путеводители по залам и планы, призванные помочь посетителям понять и оценить увиденное. Хотя единой формулы успеха в области экспонирования не существует, в распоряжении хранителей имеются многочисленные способы и средства донесения до публики информации о коллекциях.

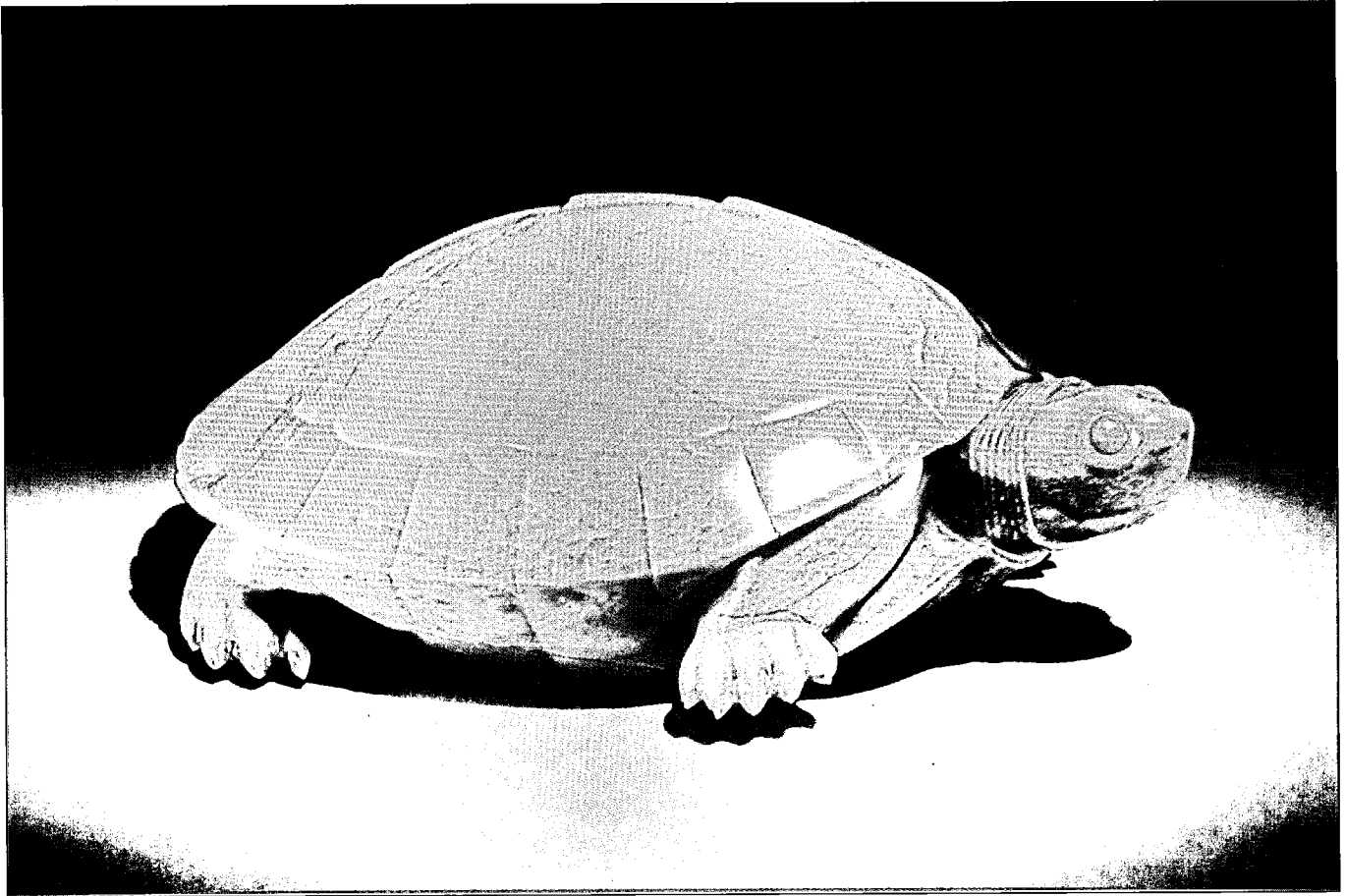
## Письменная информация

Отправной точкой в построении любой музейной экспозиции является артефакт, будь то предмет быта, картина, скульптура или архитектурный фрагмент. Демонстрируемый предмет является носителем визуальной, невербальной информации о самом себе, но большинство посетителей не хотят рассматривать предметы, ничего не зная об их историческом контексте. Самым простым видом информации о музейном предмете является этикетка. В ней указываются наименование предмета, место и время его происхождения, материал, из которого он сделан, имя его дарителя и регистрационный или инвентарный номер. Для одних посетителей этих сведений будет достаточно, но среди них могут оказаться и те, кто не знает, где находятся Сузы, или

слабо представляет себе технику декорирования стекла. Однако, дополнив обычно приводимую в этикетке информацию одним-двумя предложениями, можно объяснить значение Суз для изучения древней и раннеисламской археологии или указать, какие виды декора изделий из стекла применялись в Иране в IX веке. По установленным в Британском музее правилам объем текста такой этикетки не должен превышать 75 слов. Подобное ограничение создает для хранителя определенные трудности, но оно избавляет посетителя от нудного чтения и увеличивает время осмотра самого предмета.

Хотя в ряде музеев наиболее известные экспонаты принято показывать отдельно, помещая их на специальные постаменты, большинство крупных исламских коллекций, например в Метрополитен-музее, Лувре и Британском музее, представляет предметы в соответствующем контексте. Для этого хранители должны продумать экспозицию в целом, принимая во внимание не только историю конкретного периода и географию, но и особенности материала и наиболее сильные стороны коллекции. Если при реорганизации экспозиций в Метрополитен-музее и Лувре под них было выделено несколько залов, то в Британском музее вся исламская экспозиция должна была разместиться в одном зале средних размеров.

Несмотря на различные возможности в отношении экспозиционных площадей, хранители всех трех музеев придерживались одинакового подхода к экспонированию данных коллекций. В каждом музее есть введение в экспозицию, где выставлены наиболее выдающиеся предметы, представляющие разные территории и эпохи. Поражая посетителей своей красотой, габаритами, виртуозным мастерством исполнения, они привлекают их в исламский раздел. Во вступительной части экспозиции посетители с помощью информационных щитов могут ознакомиться с хро-

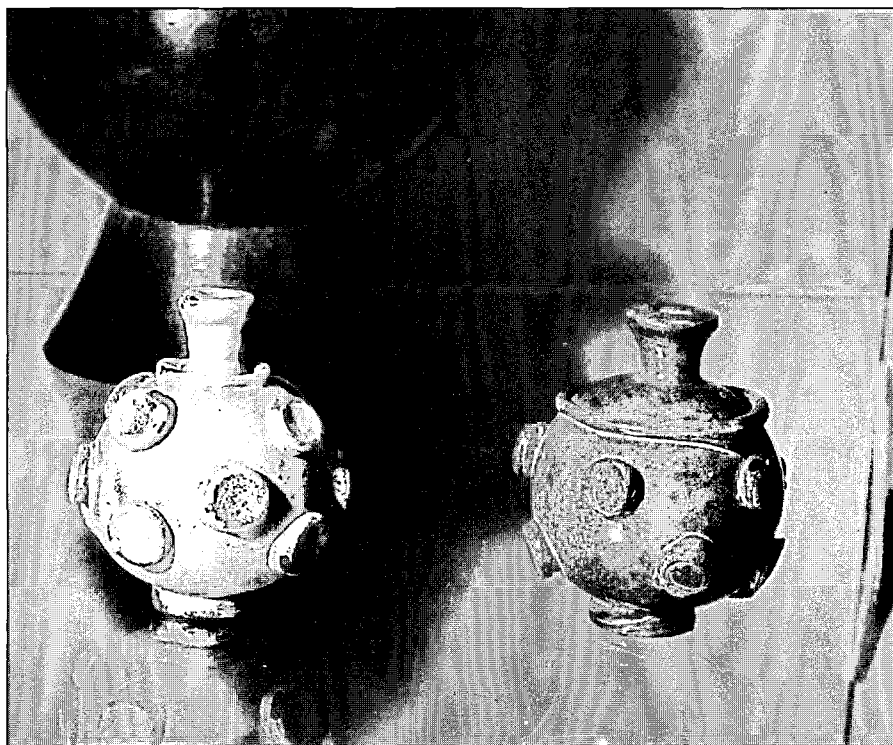


нологическим и географическим распределением коллекции по залам, которые их ждут впереди, и картами регионов, представленных в коллекции. Залы и витрины основной части экспозиции расположены в хронологическом порядке, с VII по XIX или XX век, и по регионам. Экспонатов VII—VIII веков сохранилось меньше, чем предметов IX века, поэтому более ранним памятникам отведено меньше места. В первоначальной экспозиции исламских залов Метрополитен-музея самые ранние экспонаты были размещены в нескольких маленьких витринах. Объединив предметы, выполненные из разных материалов, но украшенные одинаковыми мотивами, хранители подчеркнули тем самым стилистическое единство исламского искусства VIII—IX веков из Ирака и Египта. Такая тщательная подборка произведений с явными визуальными аналогиями способна рассказать о предмете и его контексте не меньше, чем текст этикетки. Точно так же зал в Лувре, где выставлены изделия из металла мамелюкского периода, или витрина со средневековой люстровой керамикой из Ирана в Британском музее

поражает посетителя качеством подобранного материала и мастерством исполнения отдельных образцов каждой группы предметов.

Хранителям больших музеев с высоким уровнем посещаемости легче убедить своих руководителей в необходимости информировать публику разных возрастов и уровней знания о своих коллекциях. И напротив, музеи, переживающие финансовые трудности, посещаемость которых невелика, все более неохотно выделяют средства или тратят рабочее время своих сотрудников на создание дополнительных материалов. В Британском музее посетителям предоставляют печатную информацию в виде недорогих иллюстрированных путеводителей по залам, небольших буклетов, рассказывающих об отдельных аспектах исламского искусства, например изделиях из металла, керамике или живописи, а также специальных каталогов по конкретным разделам постоянной экспозиции. Адресованные взрослым посетителям или учащимся, буклеты сопровождаются резюме хранителей — их авторов.

*Эта любимица посетителей Британского музея — массивная водяная черепаха из нефрита (около 1600), достигающая в высоту 20 см, — относится к эпохе Могольской империи. Она найдена на дне водоема в Аллахабаде (Индия). Черепаха — одна из аватар Вишну, поэтому индийские последователи индуизма считают ее культовым предметом. Поступила по завещанию Томаса Уилкинсона, эсквайра.*



*Две стеклянные бутылки с налпами в виде дисков (Ирак, IX—X века) найдены У.К. Лофтусом во время раскопок в Сузах.*

В отличие от посетителей, интересующихся такими буклетами, те, кто пользуется путеводителями по залам, представляют собой более неопределенный контингент, и относительно подхода к нему у хранителей и специалистов в области образования существуют определенные разногласия. В настоящее время в Британском музее уже выпущено второе поколение путеводителей по залам исламского искусства. По сравнению с изданием 1989 года они стали в два раза дороже, увеличился размер шрифта, вместо черно-белых иллюстраций появились цветные. Хотя качество печати и оформления улучшилось, объем информации сократился, равно как и сама информация стала менее мудреной. Увеличение размера шрифта, продиктованное необходимостью создать лучшие возможности для посетителей с ослабленным зрением, привело к сокращению места для текста. Впрочем, специалисты в области образования утверждают, что посетители, покупающие путеводите-

ли, не нуждаются в большем объеме информации. Кроме того, художники-оформители стремятся к тому, чтобы путеводители по всем разделам музея, независимо от темы показа, выглядели одинаково. В результате из путеводителя по исламскому искусству исчезли династические схемы, карты и информация общеисторического характера, что весьма печально, поскольку к числу наиболее выдающихся экспонатов коллекции нередко относятся именно те из них, что были созданы для правителей небольших династий в малоизвестных городах Среднего Востока. Каждый воспроизведенный в путеводителе предмет сопровождается пояснением, которое дает некоторое представление о его производстве и использовании и не дает практически никакой информации о его историческом контексте. В третьем издании путеводителей по залам, возможно, будет включено больше необходимых сведений, но в настоящее время хранителям приходится изыскивать иные способы увеличения текста этикеток и информационных щитов в залах.

#### Устная информация

Традиционной формой расширения сведений, которые посетители получают в письменном виде, является устная информация. Если аудиоплееры с записанными на пленку объяснениями считаются дорогим дополнением к этикеткам и путеводителям по залам, то экскурсии, которые проводят экскурсоводы или хранители, пользуются у посетителей неизменной популярностью. Подготовка и контроль экскурсоводов или гидов-добровольцев осуществляются просветительными отделами с помощью хранителей того или иного раздела. Со временем некоторым экскурсоводам удается достаточно хорошо изучить коллекции, но даже начинающие вполне владеют информацией, чтобы рассказывать об экспонатах и отвечать на вопросы. Хранители же должны стремиться к тому, чтобы





© British Museum

*Бронзовый кувшин (школа Блакас) с медной и серебряной инкрустацией из Мосула (Северная Месопотамия), изготовленный в 1232 году мастером Шуджа ибн Мана. Это характерный образец для изучения исламских инкрустированных металлических изделий, появившихся в период после монгольского завоевания Ирана, который позволил ученым отнести целую совокупность родственных изделий к данному периоду и направлению.*

сократить разрыв между общими сведениями о коллекции и менее доступной специальной информацией теоретического характера либо недавно полученными материалами. Пре-

имущество экскурсий по залам перед этикетками и путеводителями состоит во взаимодействии между гидом и его слушателями. Вопросы посетителей способны повернуть разговор в

совершенно неожиданном направлении, что может стать стимулирующим фактором для всей группы. Однако этот вид коммуникации имеет свои недостатки. Не все лекторы и экскурсоводы обладают достаточно глубокими знаниями, чтобы ответить на трудные вопросы, и не всем хранителям хватает умения или терпения для объяснения простейших или, напротив, сложных специальных понятий. Тем не менее плюсы непосредственного контакта с музейной аудиторией значительно перевешивают минусы и помогают работникам музеев быть в курсе того, к чему стремятся посетители музеев.

На ином уровне осуществляется устная коммуникация в лекционном зале. Регулярно читаемые лекции в рамках образовательной программы большинства музеев позволяют более свободно оперировать материалом, чем экскурсии в залах. Если гид обычно вынужден привязывать свои объяснения к находящимся в данном музее экспонатам, лекция может быть посвящена архитектурной достопримечательности, откуда происходят экспонаты, археологии того или иного региона, представленного в данном музее, либо даже историческим лицам, изображенным на музейных предметах. Наряду с единичными лекциями проводятся лекционные циклы либо так называемые учебные дни. Циклы лекций на узкие темы требуют их посещения в течение определенного периода времени, что для занятых людей не всегда представляется возможным, в то время как лекции, составленные по более свободному расписанию, обычно привлекают внимание посетителей, приходящих в музей как в первый, так и в очередной раз. Что касается учебных дней, когда 4—5 лекторов выступают по различным аспектам определенной темы, например «Шелковый путь» или Дамаск, то они привлекают многих участников, которым нравится также, что лекции проходят с перерывами на чай, кофе или небольшой ленч. Одинаковы ли мотивы по-

сещения таких занятий участниками этих групп? Вероятно, нет. Одни, например, задаются целью за один день изучить архитектуру целого тысячелетия, другие же, возможно, готовятся к туристической поездке или, уже вернувшись из нее, хотят воскресить воспоминания о ней. Неизменный интерес публики к мероприятиям такого рода и готовность оплачивать их свидетельствуют о ее желании расширить свое знакомство с музейными коллекциями через общение с хранителями, учеными, экскурсоводами, которые способны наполнить жизнью исторический и культурный контекст, в котором когда-то создавались и использовались предметы, ныне представленные в музее.

Другой аспект этой формы музейного образования связан не столько с прямым обменом информацией, сколько с тем, как люди воспринимают экспонаты. Многие не склонны полагаться на собственный вкус или способность определять значение того или иного предмета. Поскольку такие сомнения связаны не столько с историей, сколько с правильной оценкой предмета, возможность обменяться мнениями со знающим человеком и получить объяснение относительно того, почему один экспонат имеет большее значение, чем другой, позволяет посетителю чувствовать себя в музее более уверенно. Кроме того, большинство детей да и значительное число взрослых никогда не читают этикетки. Понять сюжет иллюстрации к сказке или поэме персидского автора без объяснений могут лишь те, кто знает их содержание. Так что когда ребенок или взрослому объясняют, что происходит с персонажами этих произведений, он, возможно, запомнит и соответствующую иллюстрацию. Точно так же анализ художественных достоинств предмета без объяснения контекста, в котором он создавался и существовал, ведет к утрате музейной аудитории.

### Компьютерная информация

В последние годы появился третий способ коммуникации, призванный знакомить публику с музейными коллекциями, — интерактивные компьютерные программы. Долгое время в качестве дополнения к экспозициям использовались аудиовизуальные показы, но это был пассивный путь получения информации. Теперь же интерактивные компакт-диски позволяют посетителям самим выбирать наиболее интересные для них темы и более глубоко знакомиться с ними. В то время как экспозиции большинства залов построены по хронологическому принципу, интерактивная компьютерная программа дает посетителю возможность выбрать тему из любой области общественных или технических знаний. Более того, на экране можно одновременно увидеть предметы, находящиеся в разных залах.

В Британском музее полным ходом идет внедрение широкомасштабной интерактивной компьютерной программы. В нее будут включены объединенные по темам предметы из всех разделов музея. Публика может вести поиск информации по предметам, а также по темам, представленным в том или ином разделе. Компьютеры, с помощью которых посетители смогут попасть в так называемую программу «Компас», будут размещены в новом Центре Уолтера и Леоноры Анненберг, бывшем Круглом читальном зале Британской библиотеки, в самом сердце здания Британского музея. Но не отвлекут ли посетителя компьютеры и широкомасштабные программы от выставленных в залах экспонатов? Разумеется, музею хотелось бы избежать этого. Мы надеемся, что люди будут пользоваться компьютером для того, чтобы посещение музея было более целенаправленным и упорядоченным, что позволит им получить больше информации, чем это было возможно раньше. Конечно, юные посетители могут отдать предпочтение компьютеру перед экспонатами, но, с другой стороны, он направит

их внимание на коллекции, и они, возможно, снова придут в музей.

Характер образовательной работы в музеях значительно отличается от той, что проводится в школах или университетах. Посетители музеев свободны в своем выборе предлагаемой им информации, которую они могут принять или отвергнуть, не боясь провалить экзамен или навлечь на себя гнев преподавателя. Хранители музея обязаны предоставлять максимальную по объему и точную по сути информацию о находящихся в их ведении коллекциях, но посетителей музея никто не принуждает читать этикетки, слушать объяснения экскурсовода, вести поиск информации с помощью компьютера и даже смотреть на экспонаты. Однако удачно размещенная витрина или хорошо продуманный текст этикетки может привлечь посетителя в залы музея и пробудить интерес к тому или иному периоду культуры или истории. Если хранитель способен разжечь любопытство посетителя и заставить его задержаться в зале, чтобы поразмышлять о представленных в нем экспонатах, он уже близок к успеху. Если посетитель по возвращении домой прочтет что-нибудь, связанное с тем, что он видел в музее, а затем вернется в музей для посещения лекции или для очередного осмотра экспозиции, хранитель будет иметь все основания, чтобы почувствовать удовлетворение. Точно так же, узнав, что выставленная в экспозиции ваза, картина или ткань стали источником вдохновения для таких художников, как Генри Мур, Говард Ходжкин или Люси Рай, либо для музыканта или ученого, хранитель может испытать такое же чувство гордости за данное произведение. Желание знакомить публику с коллекциями, представляющими другие народы, не имеет ничего общего с навязыванием ей какой-то идеи или видения истории или искусства, но означает создание широких возможностей для того, чтобы посетители могли получить удовольствие, понять и оценить выставленные в экспозиции произведения. ■

# Исламское искусство в Берлине

Енс Крёгер  
(Jens Kröger)

*Берлин, в течение длительного времени являющийся крупнейшим центром исламского искусства и его изучения, переживает процесс воссоединения коллекций, рассеянных в результате войны и политических событий. О том, как решается эта уникальная задача, рассказывает Енс Крёгер, хранитель в берлинском Музее искусства ислама, специалист в области сасанидского искусства Ирана и Ирака и раннеисламского стекла. Он является автором ряда публикаций, в том числе: Sasanidischer Stuckdekor (Майнц, 1982) и Nishapur: Glass of the Early Islamic Period (Нью-Йорк, Метрополитен-музей, 1995).*

*Фотография расписанного зала из дома в Алеппо, отреставрированного в 1960 году, в том виде, как он был представлен в Музее ислама в экспозиции Пергамон-музея в 1996 году.*

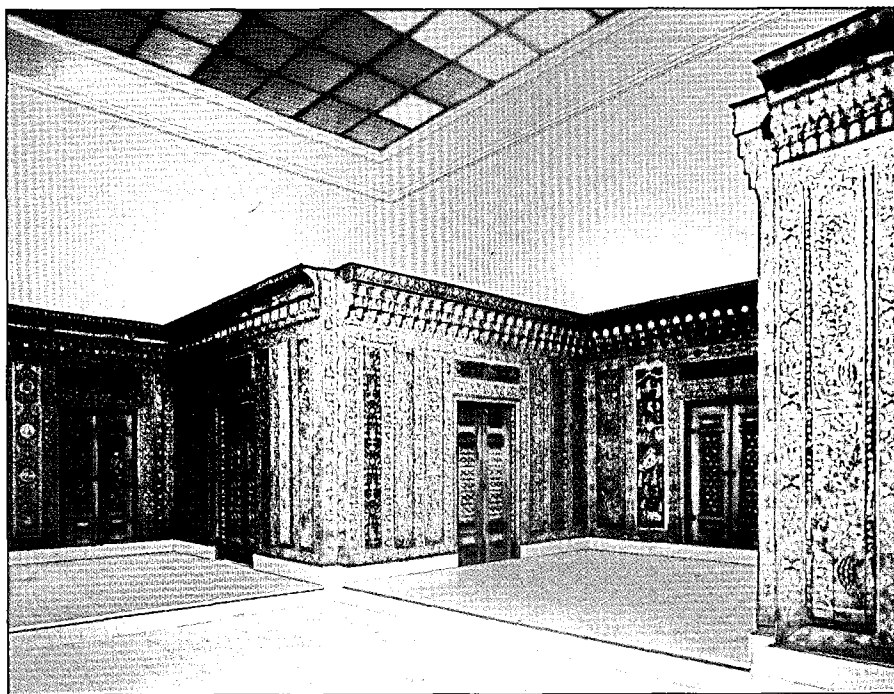
Воссоединение Германии оказалось чреватым серьезными изменениями для Государственных музеев в Берлине. Музей искусства ислама — одна из тех коллекций, которая уже включена или будет включена в состав одного из главных музейных центров Берлина. Будучи частью археологических коллекций, Музей искусства ислама разместится внутри Пергамон-музея, на территории Музейного острова, в самом центре города, как это было начиная с 1932 года. Однако, как это будет подробно показано, в силу исторических событий в Германии Музей искусства ислама претерпел множество изменений с тех пор, как в 1904 году торжественно открылась его первая экспозиция.

## Начало в Кайзер-Фридрих-музее (1904—1932)

Именно благодаря энергии Вильгельма фон Боде, выдающегося деятеля, работавшего в музеях Берлина в начале XX века, был основан новый раздел исламского искусства внутри Ко-

ролевских музеев Берлина (Königliche Museen zu Berlin). Будучи человеком широких интересов, он был знатоком исламских ковров, которые собирал лично для себя и для Берлинского музея еще в то время, когда там не существовало исламской коллекции. В Отделе европейской скульптуры он использовал ковры в залах, посвященных Ренессансу.

От австрийского историка искусства Йозефа Стржиговского Боде узнал о существовании монументального фасада дворца в Мшатте в иорданской пустыне. Он немедленно начал переговоры о его приобретении и обратился за помощью к германскому императору Вильгельму II. Благодаря своей склонности к археологии кайзер проявил живой интерес к фасаду, который, как тогда считали, был построен в доисламский период персами. Турецкий султан Абдул-Хамид передал фасад в качестве личного дара германскому императору Вильгельму II. В 1903 году его перевезли в Берлин, где он был установлен в только что построенном Кайзер-Фридрих-музее. Хотя датировка фасада дворца в Мшатте оставалась спорной, его включили в новую коллекцию, которая после этого была названа Персидско-исламским отделом. Лишь позднее он был датирован эпохой Омейядов, возможно 743—744 годами, концом первой исламской династии. Чтобы расширить экспозицию, Боде попросил Фридриха Зарре предоставить на временное хранение его частную коллекцию исламского искусства. Зарре быстро составил ее, приобретая произведения во время своих путешествий по Ближнему Востоку, а также и на европейском художественном рынке, а благодаря своим научным исследованиям он стал зачинателем изучения исламского искусства и археологии в Германии. Кроме того, ему предложили возглавить этот отдел. Боде передал Королевскому музею в качестве дара свою собственную коллекцию, состоящую из тридцати ковров классического периода. В дальнейшем в музей продолжали поступать памятники из



других собраний Государственных музеев в Берлине.

По случаю открытия 18 октября 1904 года Кайзер-Фридрих-музея фасад дворца в Мшатте впервые предстал перед широкой публикой. Приобретение такого монументального памятника архитектуры явилось сенсацией для международного мира музеев. Стало очевидным, что это был один из основных археологических памятников Государственных музеев в Берлине.

Однако то, как экспонировался фасад дворца в Мшатте, сочли не вполне приемлемым, поскольку его пришлось поместить в уже существовавшие залы, которые не соответствовали его размерам. Так, памятник невозможно было представить во всю его длину, залы были слишком низкими, а без верхнего освещения рельефы не выглядели так, как при дневном свете. Трудности экспонирования подобного монументального архитектурного произведения внутри музея были очевидными и остаются таковыми с тех пор.

Вот что писал Зарре относительно реакции публики на вновь открытый раздел музейной экспозиции: «Небольшая коллекция вызвала восхищение и была с одобрением принята лишь немногими любителями искусства в Берлине. Типичные историки искусства или музейные работники проявили равнодушие или были настроены критически. То же самое можно сказать о прессе и широкой публике»<sup>1</sup>. Однако только когда Вильгельм фон Боден сам стал генеральным директором музея, он смог в 1907 году официально создать новый отдел.

Крупным событием первых лет были раскопки, проводившиеся в 1911—1913 годах в Самарре (Ирак). Фридрих Зарре и Эрнст Херцфельд избрали бывшую столицу Аббасидов IX века как наиболее подходящее место для того, чтобы побольше узнать о раннем исламском искусстве и культу-

ре. Украшавшие стены стукковые панели из дворцов и домов Самарры были перевезены в Берлин и выставлены в экспозиции как один из результатов раскопок. Помимо предметов из различных материалов, таких, как камень, дерево и керамика, весьма характерный облик залам берлинского музея придавали архитектурные элементы.

Исламские залы в Кайзер-Фридрих-музее всегда рассматривались как промежуточный этап экспонирования коллекции. Зарре писал об этом: «Один из планов Боден состоял в том, чтобы все памятники азиатского искусства, принадлежащие берлинским музеям, собрать в одном месте. С этой целью архитектору Бруно Паулю было предложено создать проект здания Азиатского музея в районе Далем»<sup>2</sup>. В новом здании фасад дворца в Мшатте занял бы видное место, однако из-за Первой мировой войны, а также решительного сопротивления со стороны Карла Хайнриха Беккера, исламиста, занимавшего в 1925—1930 годах пост министра культуры Пруссии, который рассматривал исламское искусство как часть искусств классической традиции, эти планы так никогда и не были осуществлены.

Важным моментом на протяжении 20-х годов оставалась дискуссия о поиске иного места для размещения коллекции в пределах Музейного острова. В планах значилось возведение нового крыла, однако в конце концов от этой идеи пришлось отказаться, поскольку для соответствующего экспонирования фасада дворца в Мшатте требовалось пространство длиной в 35 м.

Решение разместить новый исламский зал на третьем этаже южного крыла Пергамон-музея было принято в 1929 году. Таким образом, временное размещение фасада дворца в Мшатте в Кайзер-Фридрих-музее продолжалось почти 30 лет, с 1904 по 1932 год. За эти годы исламская коллекция значительно выросла и в нее

вошли предметы искусства самого различного характера. Она объединила археологическое собрание, а также коллекцию прикладного искусства исламского мира от Испании до Индии VII—XIX веков. Среди шедевров были изделия из металла, керамика, предметы из стекла, миниатюры и ковры. С огромной тщательностью была сформирована систематическая коллекция, которая включала шедевры, а также датированные предметы и археологический материал. Поскольку музей являлся единственной специализированной коллекцией исламского искусства в Германии, он видел свое предназначение не только в экспонировании произведений искусства, но и в изучении исламского искусства.

#### Пергамон-музей (1932—1945)

Семнадцатого декабря 1932 года в Пергамон-музее, на третьем этаже южного крыла, над залами Отдела Древнего Ближнего Востока, были открыты новые залы. Отныне отдел назывался *Islamische Kunstabteilung* (Отдел искусства ислама), а возглавил его Эрнст Кюнел. Экспозиция была развернута в 18 залах в хронологической последовательности. Памятники, обнаруженные в результате раскопок в Ктесифоне и Самарре, были представлены в залах с окнами, создававшими благоприятное освещение для орнаментальных стеновых панелей. Хотя экспонирование фасада дворца в Мшатте и нарушало хронологический принцип, это тем не менее позволяло представить его почти полностью в большом зале длиной 33 м с верхним светом. Это было более удачным решением его показа. Залы второй группы, с естественным светом, проникающим через стеклянный потолок, были достаточно высокими для больших персидских и турецких ковров, благодаря которым коллекция пользовалась международной известностью. Керамика и изделия из металла экспонировались в

витринах, а ковры располагались как на стенах, так и на полу.

Новые залы музея должны были служить постоянными экспозиционными помещениями, однако из-за войны музей был закрыт 1 сентября 1939 года, меньше чем через 8 лет после его открытия. Предметы необходимо было убрать из залов или обеспечить их защиту непосредственно в помещениях. Третьего февраля 1945 года в левую башню фасада дворца в Мшатте попала бомба, отчего она раскололась на множество кусков. Позднее, 10—11 марта 1945 года, бомба попала в сейф, находившийся на монетном дворе (*Reichsmünze*), уничтожив самые ценные ковры из знаменитой коллекции. Большинство движимых предметов, которые не были спрятаны в целях безопасности в соляных копиях или тайно укрыты на территории музея, вывезли советские войска в начале 1946 года.

#### Разделенная коллекция в разделенном городе (1945—1989)

В результате разделения Германии и Берлина коллекция исламского отдела также была разделена на две части с двумя отдельными галереями в двух секторах Берлина. В Восточном Берлине новая экспозиция была открыта в отреставрированном южном крыле Пергамон-музея, в котором раньше размещалась вся коллекция. В 1958 году предметы, вывезенные в 1946-м, были возвращены из Советского Союза, и уже в 1959 году была открыта более обширная экспозиция. В Западном Берлине новая исламская галерея была открыта в районе Далем в 1954 году. Она состояла из предметов, возвращенных из центральных пунктов по сбору музейных ценностей в Западной Германии. Обе экспозиции — как в Восточном, так и Западном Берлине — были открыты Эрнстом Кюнелем, ушедшим в отставку уже в 1951 году. Экспозиция в Далеме, задумывавшаяся как временная, просуществовала до лета



© Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Museum für Islamische Kunst

1967 года. В 1962 году произведения искусства из бывших Прусских музеев стали частью вновь созданного Фонда прусского культурного достояния (Stiftung Preussischer Kulturbesitz).

В Западном Берлине в 1958 году Курт Эрдман стал руководителем музея, и ему предложили разработать проект нового музея, который должны были построить в Далеме, но он умер раньше, чем проект был осуществлен. Клаус Бриш был назначен новым руководителем отдела, и во время его пребывания в этой должности учреждение получило название Музей искусства ислама (Museum für Islamische Kunst). Новые залы постоянной экспозиции в Далеме открылись в 1971 году в рамках комплекса Музея азиатского искусства.

Большое число новых приобретений значительно расширило собрание в западной части музея в период между 1954 и 1992 годами. Главная цель состояла в том, чтобы создать систематическую коллекцию исламского искусства на протяжении столетий. Так как крупные архитектурные произведения искусства оставались в восточной части собрания, а воссоединение Германии не представлялось в

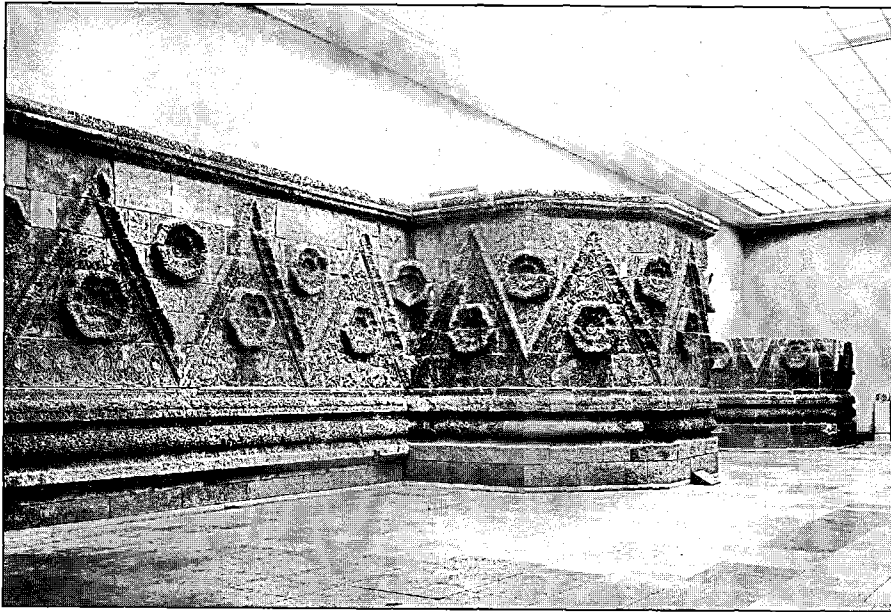
то время возможным, необходимо было пополнить западную часть коллекции такими произведениями первостепенной важности. В 1978 году покупка деревянного купольного потолка из Торре де лас Дамас из дворцового комплекса Альгамбры в Гранаде (Испания), в течение долгого времени находившегося в немецкой частной коллекции, стала одним из важнейших приобретений подобного рода.

В восточной части города в 1978 году Фолькмар Эндерлайн был назначен руководителем Музея ислама, как он был по-новому назван в 50-е годы. Являясь сотрудником музея с 1959 года, он отвечал за многочисленные выставки и реставрацию важных памятников. К их числу относились знаменитые деревянные расписанные панели, происходящие из главного зала дома в Алеппо (Сирия), которые были приобретены еще в 1912 году. В 1960 году зал был организован в соответствии с первоначальным планом.

#### Музей в меняющемся мире (1989—2000)

В Западном Берлине в 1988 году Клауса Бриша сменил на его посту Ми-

*Исламский отдел в Кайзер-Фридрих-музее (1904—1932). Фотография 1909 года.*



Фасад дворца в Мишатте  
в Пергамон-музее после 1932 года.

хаэль Майнеке. Именно во время его пребывания в должности, а в Восточном Берлине — пребывания в соответствующей должности Фолькмара Эндерлайна произошло воссоединение Германии. Первое января 1992 года ознаменовалось административным объединением двух частей государственных музеев. От названия Музей ислама отказались в пользу названия Музей искусства ислама, и Михаэль Майнеке стал его директором, а Фолькмар Эндерлайн — его заместителем. Было решено, что объединенный музей разместится внутри Пергамон-музея, где был выставлен фасад дворца в Мишатте. Это означает, что размещавшиеся в Далеме галерея, учебные залы, отдел реставрации текстиля и ковров, а также административные службы, включая библиотеку музея, должны переехать в Пергамон-музей. Были разработаны планы будущих залов объединенного музея. После безвременной кончины Михаэля Майнеке в 1995 году его сменил на посту директора Фолькмар Эндерлайн. Поскольку одновременное существование двух экспозиций исламского искусства, ранее составлявших части одной коллекции, более не представлялось возможным, галерея в Далеме была закрыта 3 мая 1998 года.

Прежде чем будут готовы предназначенные для музея новые залы, планируется создать промежуточную экспозицию в существующей галерее в Пергамон-музее. Шедевры обеих коллекций будут показаны в этой галерее, в которой когда-то располагалась вся коллекция.

Благодаря воссоединению археологических коллекций Государственных музеев на Музейном острове Музей искусства ислама планирует переехать из южного крыла в Пергамон-музей, где он в настоящее время размещается, в северное. Это позволит представить фасад дворца в Мишатте почти в полную его длину на первом этаже. Такое решение даст возможность приблизиться к первоначальному положению, хотя потребуются много усилий, чтобы создать такую систему освещения, которая позволит каменным рельефам выделяться так четко, как это бывает, когда они освещаются верхним светом, проникающим через стеклянный потолок. Главная задача здесь состоит в том, чтобы дать возможность как можно большему числу посетителей увидеть этот памятник, что теперь они смогут сделать после того, как познакомятся с самыми выдающимися экспонатами отделов Египта и Древнего Ближнего Востока и памятниками античной классики. Для посетителей, располагающих большим временем для осмотра памятников исламского искусства, разработан маршрут, построенный по хронологическому принципу, с произведениями искусства раннеисламского периода на первом этаже, в то время как более поздние периоды вплоть до XIX века будут демонстрироваться на третьем этаже. Это решение даст Музею искусства ислама большее пространство и, следовательно, возможность показывать обширную коллекцию произведений искусства исламского мира, которая собиралась с этой целью начиная с 1904 года. ■

#### Примечания

1. F. Sarre, 'Die Islamische Kunstabteilung in Berlin. I: Die Entstehung', *Kunst und Künstler*, 32, 1933, p. 43.
2. F. Sarre, 'Wilhelm v. Bode und die Islamische Kunstabteilung', *Der Kunstwanderer*, 1929, pp. 343—345.



# Сохранение сокровищ: рукописи Саны

Урсула Драйбхольц  
(Ursula Dreibholz)

*Сделанная в Йемене уникальная находка, когда были обнаружены фрагменты древних рукописей на пергаменте и бумаге, в основном относящиеся к самым ранним исламским периодам, заставила решать небывалый комплекс проблем, касающихся всех аспектов музейной деятельности — от консервации и реставрации до хранения и организации доступа к памятникам. Каким образом следует экспонировать эти недавно открытые материалы в стране с недостаточно развитой традицией в области музейного дела — с такой задачей столкнулась Урсула Драйбхольц, специалист по консервации, которая в течение 8 лет работала над данным проектом. В своей статье она рассказывает о том, как, используя простые подручные средства, в соединении с огромной изобретательностью и выдумкой, удалось спасти коллекцию, представляющую огромную историческую ценность.*

Дом рукописей (по-арабски Дар аль-Махтутат) был построен в 1980 году на участке рядом с Большой мечетью на территории Старого города Саны для размещения недавно обнаруженных рукописей, к тому же в непосредственной близости от библиотеки мечети. Это облегчает обмен рукописями между двумя библиотеками в целях создания микрофильмов и для решения задач хранения. ЮНЕСКО предоставила деревянные шкафы для хранения рукописей, здесь оборудованы также залы для просмотра микрофильмов.

Когда в 1972 году проливные дожди привели к обрушению западной стены Большой мечети, между ее потолком и крышей был обнаружен тайник с фрагментами древних коранических рукописей. Их сложили в мешки для картофеля и в течение многих лет хранили в подвале Национального музея, пока в 1980 году не был окончательно утвержден проект, совместно финансируемый правительством Германии и Департаментом древностей, музеев и рукописей Йемена, цель которого заключалась в консервации, организации хранения, каталогизации и микрофильмировании этого бесценного культурного наследия<sup>1</sup>. В Дар аль-Махтутат были созданы консервационные и фотолaborатории, а также экспозиционный зал для экспонирования части рукописных пергаментных листов этой коллекции. (Приоритет был отдан рукописям на пергаменте, потому что они, будучи более древними, считаются и более ценными, чем манускрипты, выполненные на бумаге. К сожалению, в ходе осуществления проекта из-за недостатка времени не удалось должным образом позаботиться о последних.)

Просторный зал первого этажа в Дар аль-Махтутат был отдан под экспозицию наиболее интересных фрагментов рукописей. Монтаж экспозиции предстояло осуществить на весьма ограниченные средства и в предельно короткие сроки (за две неде-

ли), с тем чтобы она была готова ко времени проведения состоявшейся в 1984 году конференции министров исламских государств. С тех пор она ни разу не менялась.

Для экспонирования рукописей была разработана очень простая прямоугольная в плане стержневая конструкция, сваренная из металлических полых прутьев квадратного сечения. Такие конструкции отличаются прочностью, они не громоздки и достаточно легкие, что облегчает их сборку и, кроме того, придает невесомость и изящность всей экспозиции. Сверху на рамы кладутся тяжелые деревянные доски, служащие опорой для подставок под листы рукописей, которые также сделаны из деревянных досок, попарно соединенных по длинным сторонам металлическими петлями. Они крепятся к опоре, расходясь внизу и образуя с ней треугольник, с помощью маленьких деревянных подпорок, чтобы не соскальзывать по краям. Доски обтягиваются темно-красным бархатом местного производства, а чтобы листы рукописи не скользили по наклонной поверхности, их надежно удерживает 5-миллиметровое стекло, прикрепленное кусочками дерева к доскам в нижних углах и в центре верхнего края. Такое негерметичное крепление способствует пропуску достаточного количества воздуха. (Пергамент, сделанный из кожи животного, должен «дышать», он не может храниться в условиях полной герметизации.) Поскольку листы рукописей должны быть показаны целиком, а края часто бывают неровными из-за приобретенных ими ранее дефектов, закрывать их паспарту нежелательно. Так что самый простой и безопасный для рукописей метод закрепить их — накрыть стеклом.

Пока экспозиция закрыта для широкой публики, но ее можно посетить по договоренности. Чтобы защитить непрочную тушь или краски рукописей, их постоянно содержат в темноте, извлекая на свет божий лишь на



*Библиотека Дар аль-Махтутат, где хранятся недавно поступившие рукописи и каталоги. Деревянные шкафы для их хранения были подарены ЮНЕСКО.*

короткое время. Шторы, сделанные из двойного слоя плотной хлопчатобумажной ткани, полностью закрывают окна, экспонируемые страницы дополнительно защищены от света картоном, положенным поверх стекла, — не очень красивое, но исключительно эффективное приспособление, которое можно быстро снять, а при необходимости легко вернуть на место. Конечно, было бы предпочтительнее закрывать стекло специальным пластиком, не пропускающим ультрафиолетовые лучи, и использовать оборудованные шторками флюоресцентные светильники, но пока на это нет денег. С другой стороны, подобные средства не вечны, и в стране, которая вряд ли сможет позволить себе расходы на замену дорогостоящих импортных материалов, наш вариант был наиболее реальным решением. Кроме того, в случае неожиданного отказа средств защиты рукописи оказались бы подвержены еще большей опасности. Несомненно, современная технология может быть очень полезной, но она также чрезмерно успокаивающе действует на людей, порождая в них ложное чувство безопасности. Я твердо убеждена в том, что при определенных обстоятельствах самые простые подручные средства могут быть не только дешевле и практичнее, но в конечном счете и более эффективными. А ведь к этому мы и должны стремиться.

#### Хранение фрагментов

Здесь я позволю себе вкратце остановиться на методах классификации и системе определения фрагментов

Корана, имеющих большое значение для организации хранения. (Всего здесь хранится около 15 тыс. фрагментов на пергаменте из почти тысячи разрозненных томов Корана.) После проведения консервационной обработки (которая в основном состояла в увлажнении, чистке и разглаживании пергамента; для принятия мер косметического характера не было времени, разве что подклеивались большие разрывы) наши йеменские коллеги определяли содержание текста этих листов и в начале и конце каждой страницы и даже самого маленького фрагмента мягким карандашом наносился номер соответствующей суры (главы) или аята (стиха). Это было очень важно для выполнения следующего этапа работы, состоявшего в определении места листа в той или иной рукописи.

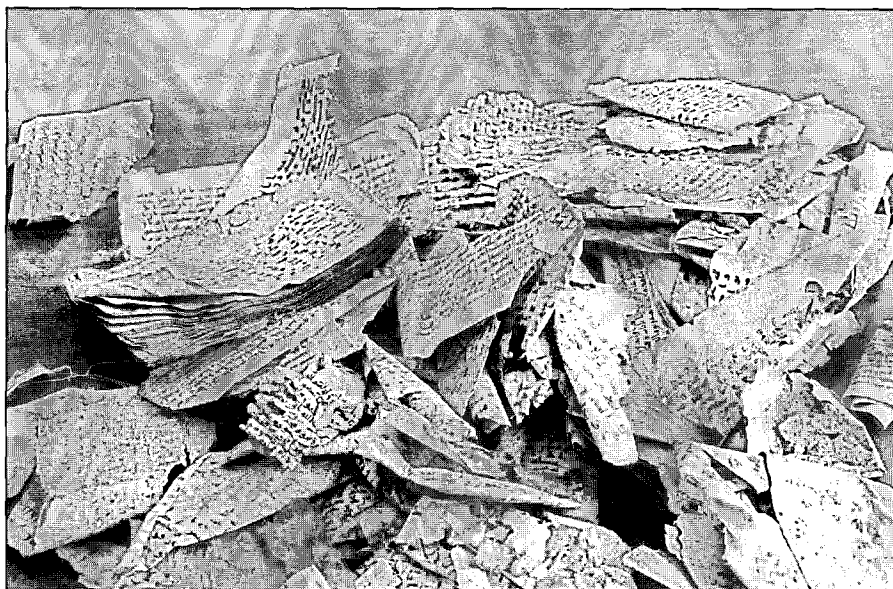
Обозначение томов состоит из трех номеров, также являющихся важными критериями классификации и обозначающих: (а) количество строк на странице; (б) длину самой большой строки, выраженную в сантиметрах, и (в) количество томов, имеющих такие же критерии. Например, «7-11» означает, что на странице имеется 7 строк длиной не более 11 см. Конечно, может быть несколько Коранов с такими критериями, отличающихся друг от друга шрифтом, оформлением, форматом и т.п. Для каждого из них в конце прибавляется индивидуальный номер (например, 7-11.1, 7-11.2 и т. д.). Если число строк в каком-то томе непостоянно, перед длиной строк ставится «01». Если количество строк или их длина не могут быть установлены, используется обозначение «00».

Я была консерватором проекта в течение 8 лет, но в последние годы свою главную задачу я видела в создании безопасной и надежной постоянной системы хранения для реставрированных фрагментов. Основными направлениями этой работы были сохранность предметов, простота обращения с ними и быстрый поиск информа-

ции. В своей работе я использовала материал, который был уже давно доставлен из Германии для этой цели.

Один или несколько листов Корана хранятся у нас в плоских папках, но из-за недостаточно удовлетворительного качества материалов, из которых они сделаны, пришлось оклеить эти папки тонким бескислотным картоном. Картон слегка выступает из-под верхней крышки папки, что дает возможность вынуть ее одним-единственным движением (это экономит немало времени, если нужно просмотреть сотни папок в поисках соответствующих фрагментов). Лист прозрачной и химически нейтральной полиэфирной пленки («Мелинекс» или «Майлар») прикреплен к передней кромке картонной оклейки и отогнут в обратную сторону, закрывая пергамент, что обеспечивает его защиту и одновременно дает возможность легко осмотреть его. Листы защищены от выпадения боковыми клапанами, которые, для более тщательного изучения фрагмента, можно просто поднять вместе с листом полиэфирной пленки. Примерно 20—30 таких папок помещается в пластмассовые коробки с открытым концом. Поскольку исламские рукописи традиционно хранятся горизонтально, а не вертикально, как в Европе, и поскольку речь идет об особенно хрупком материале, коробки с папками уложены широкой стороной на полки, открытым концом наружу, так что папки можно достать без всяких усилий. Удобный размер коробок (32 × 22 × 10 см) также намного облегчает работу с ними.

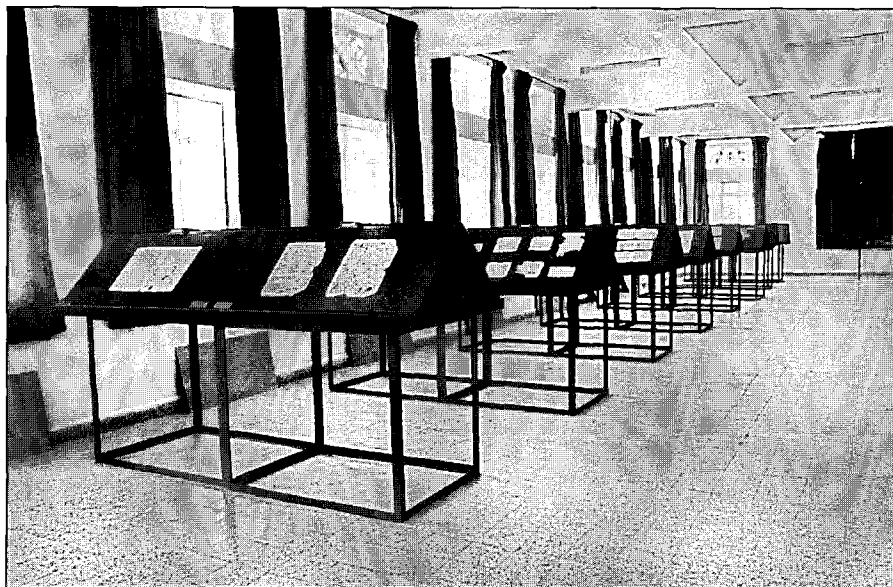
Более массивные (но также некомплектные) тома хранятся в сделанных на заказ коробках-«раскладушках», снаружи оклеенных прочным холстом для переплетов, а изнутри — плотной бумагой. Позаботились и о том, чтобы не дотрагиваться при работе с коробкой до ярлыков с обозначением. Фрагменты пергаментных листов настолько мелки и хрупки, что нет смысла их сшивать, к тому же есть



© Фотографии предоставлена автором

возможность найти другие листы среди остального, еще не разобранного и не реставрированного материала. Если у какого-либо книжного блока очень хрупкие края, на него надевают суперобложку из тонкого бескислотного картона, но и в этом случае ее верхняя сторонка делается из прозрачной полиэфирной пленки. Поскольку пергамент коробится и скручивается и поскольку ему свойственно «запоминать» изначально трехмерную форму тела животного, его всегда надо хранить под небольшим прессом. Европейские рукописи хранят поэтому между тяжелыми деревянными сторонками переплетной крышки с застежками. В древних исламских переплетах их сторонки также делались деревянными и скреплялись деревянными штырями и кожаными ремнями. Итак, фрагменты в суперобложке помещают между двумя сторонками переплетной крышки из плотного картона, покрытыми той же бумагой, которой оклеены изнутри коробки, и соединенными матерчатыми тесемками, благодаря чему весь толстый комплект блок сохраняет свою подвижность, что позволяет вкладывать в него обнаруженные впоследствии листы. Поскольку очень важ-

*Фрагменты рукописей Корана на пергаменте в том виде, в каком они были найдены.*



*На первом этаже на созданных по специальному проекту конструкциях демонстрируются наиболее интересные фрагменты.*

но быстро просмотреть большое число папок и коробок, когда нужно вставить новый фрагмент, мне пришла мысль вырезать в верхней стороне маленькое «окошко», чтобы была видна первая страница тома. Таким образом, открыв коробку, можно, не развязывая ее каждый раз, увидеть шрифт и понять, не принадлежит ли новый фрагмент данной группе. Я также сочла необходимым помечать сигнатурой все части такого блока, снаружи и внутри коробки, на стороне с окошком и на суперобложке, в которую вложены листы. Благодаря использованию подобной системы можно надеяться, что части одного и того же тома всегда будут храниться вместе.

Сильно разрушенные фрагменты, особенно большого формата, помещены в индивидуальные конверты из полиэфирной пленки «Майлар», правый и нижний края которых герметично заделаны с помощью ультразвукового сварочного аппарата. Это позволяет работать с ними, не нанося им ущерба. Проветривание обеспечивается благодаря тому, что заделанные участки расположены на расстоянии 3—5 см, а другие две стороны оставлены открытыми, так что

при желании фрагмент можно вынуть.

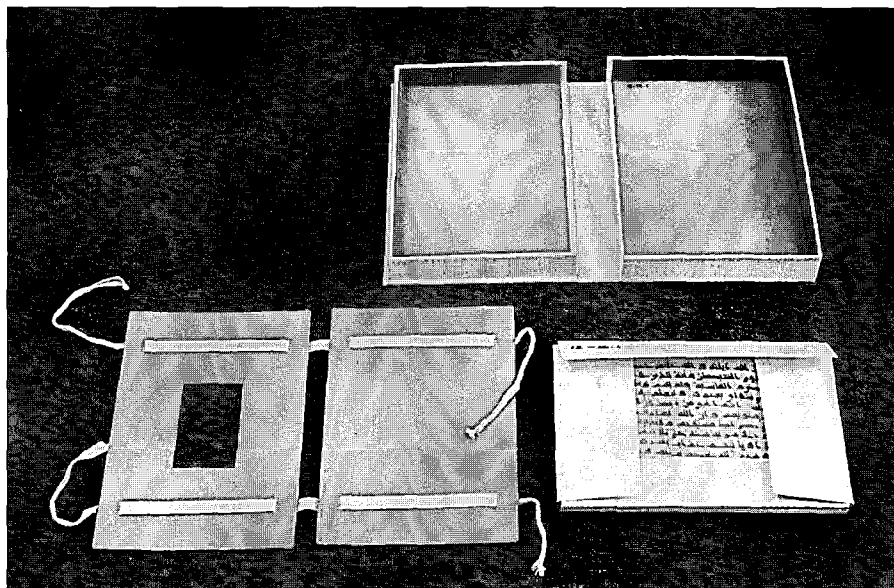
Листы или группа фрагментов, некогда принадлежавшие к одному тому Корана, объединены в папку под одной сигнатурой, а слишком большие либо слишком громоздкие для таких папок блоки имеют также ярлыки соответствующего цвета. Это позволяет сразу сказать, где найти искомые фрагменты. Кроме того, ступенчатое размещение ярлыков на папках дает возможность немедленно заметить любую ошибку в расстановке папок, если ярлык будет неправильно расположен.

Для размещения рукописей были построены специальные металлические шкафы. По вопросу о том, какие шкафы более надежны с точки зрения пожарной безопасности — деревянные или металлические, — шли упорные дискуссии. Были предоставлены весьма убедительные доказательства того, что тяжелые деревянные шкафы способны надежнее противостоять огню, чем металлические. Дело в том, что металл деформируется и в конце концов плавится, а жар распространяется на находящиеся внутри него книги, тогда как массивное дерево воспламеняется гораздо медленнее, не деформируется и, таким образом, в большей степени способно защитить книги от высокой температуры. Но в нашем случае выбор металлических шкафов был определен их более низкой стоимостью.

В Дар аль-Махтутат нет системы кондиционирования воздуха, что, по моему мнению, не является большой потерей, так как здесь в ней нет необходимости. Климат в Сане, расположенной на высоте около 2400 м, в целом достаточно благоприятный: не слишком жаркий и не слишком холодный, хотя и достаточно сухой. В этих условиях рукописи живут уже тысячу лет. Хотя они несколько высохли, главный ущерб им причиняют не климатические условия, а плохое хранение, насекомые и вода.

Как я уже объясняла, техника может быть и благом, и сущим наказанием. Ни в одном из музеев США, где мне приходилось работать, кондиционеры не отличались надежностью, а ведь это страна с наиболее развитой техникой. Особенно много проблем с новыми системами кондиционирования воздуха у молодых музеев. А в таких странах, как Йемен, с его ограниченными финансовыми возможностями и перерывами в электропитании, подобная современная техника принесла бы одни неприятности. Доказано, что частые и большие перепады температуры и относительной влажности наносят предметам гораздо больший ущерб, чем относительно стабильные условия, даже если они далеки от идеальных. Таким образом, огромные расходы на установку и содержание такой системы были бы контрпродуктивными.

Однако настоящей проблемой является отсутствие системы предупреждения и обнаружения возгорания. Если учесть, сколько в истории человечества было катастрофических пожаров, уничтоживших крупнейшие библиотеки мира, это очень серьезное упущение. Управление древностей не имеет средств для установки такой системы, а поддержка спонсоров в последние годы прекратилась. Моя же роль заключалась в том, чтобы помочь сохранить рукописи Корана для будущего и по возможности обеспечить необходимые для этого оптимальные климатические условия. Я надеюсь на человеческую мудрость и благосклонность судьбы, которая позволит нам сохранить культурные сокровища Дар аль-Махтутат для следующих поколений<sup>2</sup>. ■



© Фотография предоставлена автором

#### Примечания

1. См.: Абдельазиз Абид, «Память мира: сохранение документального наследия», *Международный журнал "Museum"*, № 193 (№ 3, 1997). — Прим. Главной редакции в Париже.

2. Те, кто хочет больше узнать о значении находки, о проекте и проведенной консервации, могут обратиться к следующим публикациям: Ursula Dreiholz, 'Der Fund von Sanaa. Frühislamische Handschriften auf Pergament', *Pergament. Geschichte—Struktur—Herstellung*, pp. 229–313, illus. (in German), Sigmaringen, Jan Thorbecke Verlag, 1991; Ursula Dreiholz, 'The Treatment of Early Islamic Manuscript Fragments on Parchment', *The Conservation and Preservation of Islamic Manuscripts*, pp. 131–145, illus., London, Al-Furqan Islamic Heritage Foundation, 1996.

*Коробка-«раскладушка» для рукописей: фрагменты в суперобложке, картонные стороники с окошком и тесемками.*

# Четырнадцать веков исламской культуры: Иранский музей исламского периода

*Зухра Рухфар  
(Zohreh Roohfar)*

*Зухра Рухфар, хранитель раздела исламского искусства и руководитель Музея исламского периода в Тегеране, рассказывает о представленных в его экспозиции темах и методах показа исламского искусства в исламском контексте публике, знакомой с историческими и культурными условиями бытования предметов. Автор, археолог по специальности, опубликовала ряд работ по исламскому текстилю и по вопросам астрологии. В качестве приглашенного лектора работала в ряде музеев, в том числе Британском музее. Она возглавляла работу по реорганизации коллекции музея «Бастан», насчитывавшей более 10 тыс. предметов, и по превращению ее в новый Иранский музей исламского периода.*

Огромное значение, которое имеет богатейшая исламская культура и цивилизация Ирана, предопределило создание отдельного крупного музея, где были бы представлены образцы его искусства и ремесел. В связи с этим на протяжении ряда лет велась работа по подготовке обширных планов, а начиная с 1993 года стали осуществляться широкие конкретные программы, направленные на достижение данной цели, силами трех учреждений.

Исламский отдел Иранского национального музея взял на себя ответственность за отбор, экспертизу, организацию экспозиции и классификацию артефактов, а также за подготовительную работу по составлению двух каталогов нового музея.

Научно-исследовательский центр реставрации и консервации Организации культурного наследия Ирана руководил перенесением со второго этажа здания (старого) Иранского национального музея в новый Музей исламского периода таких крупногабаритных памятников, как михрабы (михраб – молитвенная ниша в стене мечети). На этом этапе специалисты прилагали огромные усилия, чтобы сохранить результаты ранее проведенных реставрационных работ и установить экспонаты так, как они размещались в мечетях, для которых создавались. Например, если михраб изначально был установлен на высоте 50 см от пола, это же расстояние было выдержано и здесь. Конечно, такая работа осуществлялась с помощью специалистов исламского отдела и на основе изучения ими соответствующих зданий. Крупногабаритные экспонаты специально устанавливались таким образом, чтобы в случае необходимости в будущем их можно было бы перенести без особых трудностей.

Проектирование и отделка интерьеров музея осуществлялись опытными архитекторами, а указатели и иная информация, предназначенная для

посетителей, были подготовлены опытными художниками-оформителями. Так, благодаря совместным усилиям трех групп специалистов 22 октября 1996 года был открыт Иранский музей исламского периода с его тщательно продуманной экспозицией.

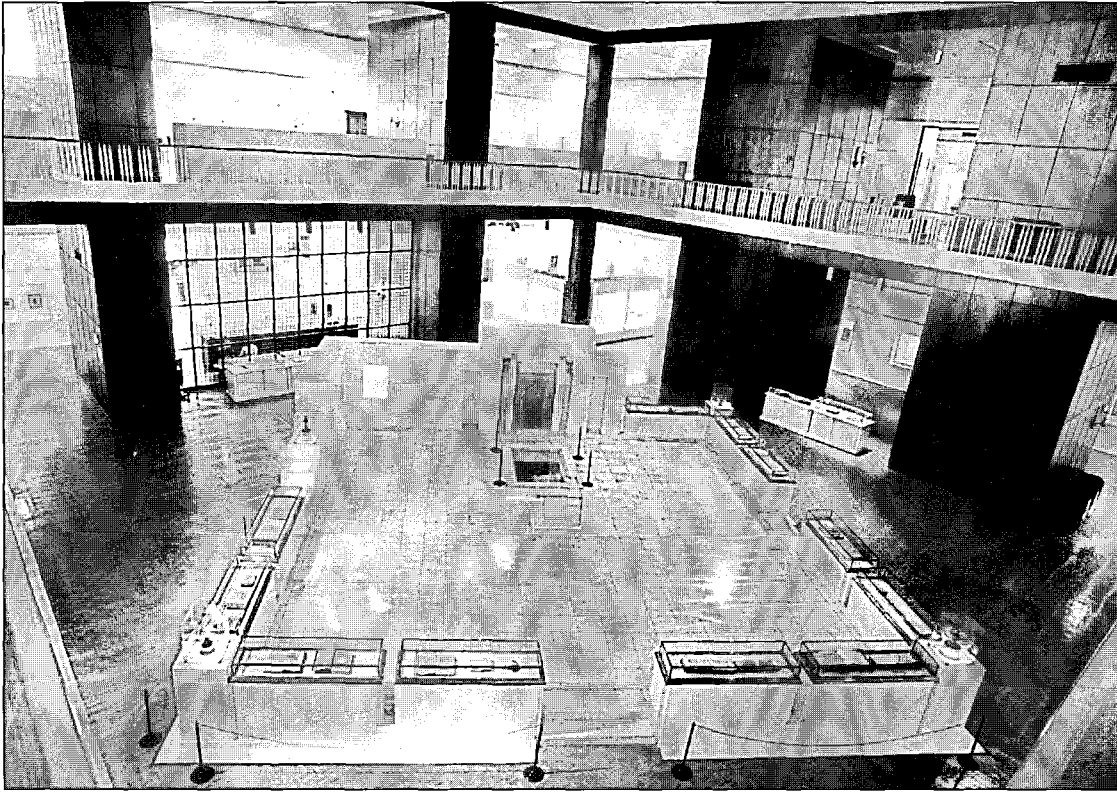
Здание музея построено в стиле четырехэтажных построек сасанидской эпохи. Площадь его расположенных на трех этажах помещений составляет 4 тыс. м<sup>2</sup>. На первом этаже разместились лекторий и залы временных выставок. Второй этаж занимает постоянная экспозиция, построенная по тематико-хронологическому принципу. Образцы архитектурного декора, выставленные на третьем этаже, демонстрируются в соответствии с историческими периодами. Экспозиция огромного музея охватывает 14 веков исламской цивилизации и культуры. В основном это предметы, найденные в ходе раскопок в таких исторических местах, как Нишапур, Рей, Горган и Шуш (Сузы), либо переданные из некоторых крупных коллекций, например коллекции мавзолея шейха Сефи ад-дина в Ардебиле.

## Сокровищница рукописей

Сердцем музея является большой квадратный в плане зал, где посетитель знакомится с подлинной сокровищницей рукописей Корана. Деревянное окно, датируемое 5 веком хиджры, с вырезанной на нем сурой Собрания (сура 62) и деревянная дверь со стихами Священного Корана напоминают посетителям о том, что они вступают в зону господства духа, священная атмосфера которой дополняется каменным михрабом 11 века хиджры, великолепным молитвенным ковриком и завораживающими стихами Священного Корана.

Здесь находятся рукописи 3–14 веков хиджры, самые древние из которых составлены *куфическим* письмом на пергаменте. Как нам известно, первые рукописные тексты Корана

© Фотография представлена автором



были выполнены именно *куфическим* письмом, и Султан Али Мешхеди писал:

*Куфическое* письмо — это божественный знак среди других божественных знаков, чудо из чудес, и Кораны, написанные Благочестивым Повелителем верующих Имамом Али «Мир ему!», были образцами красивого письма, строгости, совершенной композиции и удивительной гармонии слов, и, хотя не Имам Али «Мир ему!» изобрел *куфическое* письмо, он внес в него разумные изменения, и еще утверждает, что он также обучил *куфическому* письму 316 каллиграфов<sup>1</sup>.

В коллекции имеется также рукопись Корана с собственноручной подписью Имама Али «Мир ему!». Некоторые полагают, что кожа животных (пергамент) использовалась для рукописей потому, что в то время еще не было бумаги, но уже между 147 и 194 годами хиджры (764/65 и 809/10 годами нашей эры) Фазл ибн-и Яхья, иранский министр двора Аббасидов, создал в Багдаде бумажную фабрику, а производившаяся ею бумага экспортировалась также и в другие исламские страны. Таким образом, использование пергамента для рукописей

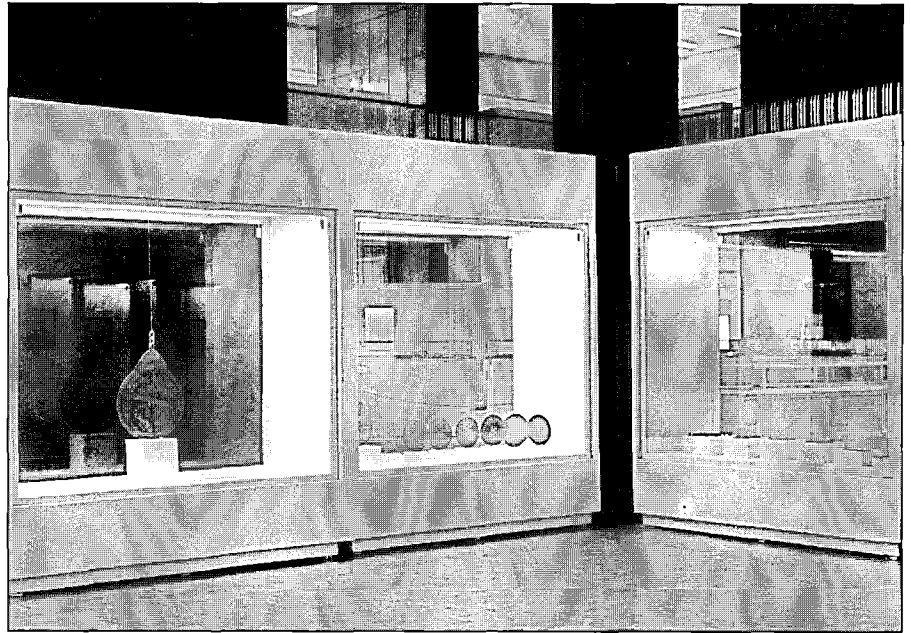
Корана скорее объяснялось прочностью этого материала.

Начиная с IV века, после того как Ибн Мукла изобрел шесть почерков, рукописи Корана выполнялись такими видами письма, как *сулс*, *наسخ*, *мухаккак*, *райхан*, *тауки* и *рика*, а *куфическим* письмом выполнялись заголовки сур. Украшением музея являются прекрасные созданные этими шрифтами рукописи Корана, подписанные такими мастерами, как Якут Мустасими, Амад-ат-Тавуси, Ахмад Сухраварди, Пир Мухаммад Тхани, Ахмад Найризиди и Зия ос-Сальтане, а также искусно выполненные обложки и оформление книг.

В помещениях, примыкающих к Сокровищнице Коранов, выставлены расположенные в соответствии с тематико-хронологическим принципом рукописи литературного и исторического характера: *Масалеки ва-мамалеки*, *Адждайеб уль-махлукат*, *Захираи Хоразмиахи*, *Диваны Хафиза*, *Шах-наме*, *Маснави-и Ма'нави*, *касыды* Саади, *Раузат ас-Сафа*, *История Хафиза-и Абру* и другие. Самая древняя из них — грамматика *Аль-Халас*, датированная 557 годом хиджры (1161/62 год нашей эры). Не говоря уже о значении содержания этих трудов, достойно восхищения и само искусство созда-

*Сердце музея — большой квадратный зал, где экспонируются рукописи Корана, датированные 3—14 веками хиджры.*

© Фотография представлена автором



В зале астрономических приборов выставлены предметы начиная с 558 года хиджры (1162/63 год нашей эры).

ния книги, включая обложку, переплет, иллюминирование, каллиграфию, иллюстрации на отдельных листах.

На стенах вокруг центрального зала демонстрируются ценнейшие произведения в области каллиграфии и миниатюры. В иерархии исламских искусств каллиграфии принадлежит одно из самых почетных мест, поскольку она считалась священным искусством, оживающим только под рукой настоящего художника. Можно сказать, что с самого начала исламской эры идеи Священного Корана получили материальное воплощение в великолепных манускриптах и что своими корнями каллиграфия уходит в религию ислама. Здесь выставлены бессмертные произведения таких прославленных каллиграфов, как Мир-Эмад, Абд-уль-Маджид, Мухаммад Хуссейн, Мухаммад Салех и Мирза Кучек Везаль, а также неподписанные образцы, например страница, на которой слова «Хова-ль-Фаттах аль-Азим» полны такого достойного похвалы смирения, что художник не счел нужным поставить свое имя.

В этом разделе представлена книжная миниатюра гератской, ширазской, индийской, могольской, исфаханской школ, которые среди всех живописных школ достигли наибольших высот за всю историю развития исламского искусства. Здесь можно полюбоваться образцами гератской школы периода ее расцвета и получить представление о ее эволюции после перенесения ее традиций на индийскую почву, когда, претерпев изменения, она продолжала развиваться как индийская, могольская или индоиранская школа.

#### Предметы быта как произведения искусства

По углам большого зала отдельно выставлены объединенные по группам такие предметы, как светильники, астрономические приборы, изделия из стекла, медицинские инструменты, письменные принадлежности.

Коллекция светильников дает представление об эволюции этих приборов с первых лет ислама до конца



периода Сефевидов. Она включает простые или снабженные подставками масляные лампы из неглазурованной керамики, а также каменные масляные лампы, датированные 3—4 веками хиджры. Среди предметов 5—6 веков хиджры обращают на себя внимание керамические масляные лампы более сложной конструкции, а также образцы декора бронзовых светильников на подставках. Здесь же можно полюбоваться красивыми стеклянными подвесными светильниками и их декором. Представлены также разнообразные изделия периода Сефевидов: украшенные резьбой бронзовые подсвечники, подвесные светильники из меди и серебра.

Астрономические приборы представлены астроябиями, которые датируются временем от 6 века хиджры до конца каджарского периода. Самую древнюю астроябию в этой коллекции изготовил в 558 году хиджры (1162/63 год нашей эры) Мухаммад ибн-и Хамид Исфাহани. При экспонировании плоских астроябий учитывался образовательный аспект, поэтому здесь выставлены также отдельные части этого прибора. Нужно отметить еще две плоские астроябии, одну из которых изготовил в 1247 году хиджры (1831/32 год нашей эры) Абдуль-Али Мухаммад Рафи аль-Джерби, а другую — Халиль ибн-и Хусейн-Али Мухаммад. Экспонируется также изготовленный в 535 году хиджры (1140/41 год нашей эры) глобус из бронзы, на котором обозначены 12 месяцев года, экватор и пересекающие его меридианы. Среди других связанных с астрономией экспонатов демонстрируется копия книги 8 века хиджры созвездий Абдаррахмана ас-Суфи Рази. Суфи Рази был знаменитым астрономом 4 века хиджры, современником дейламидского правителя Азад-ад-Довляха, который также вел наблюдения за звездами.

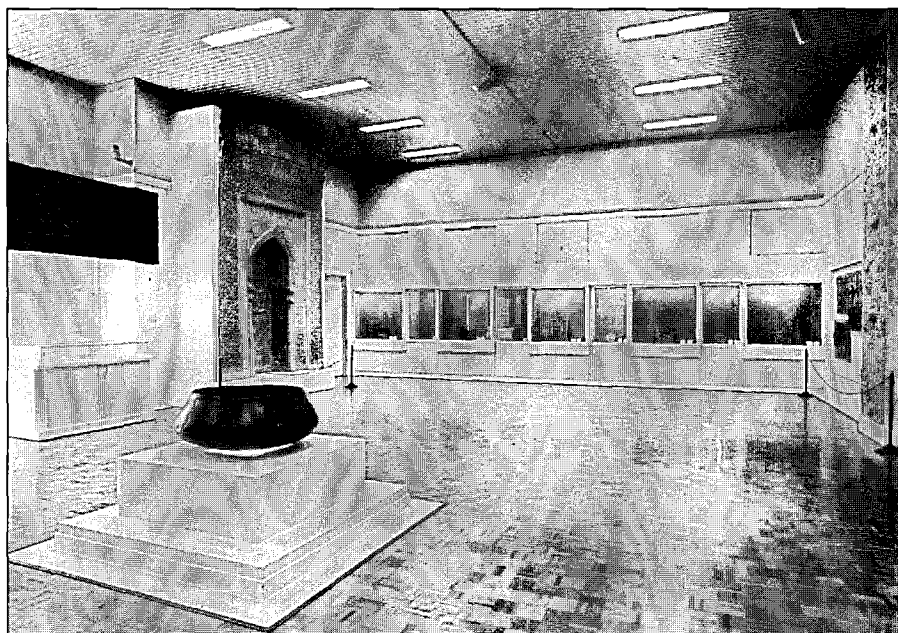
В разделе изделий из стекла и медицинских приборов можно познакомиться с достижениями стеклоделов раннеисламской эпохи. Наиболее

значительными центрами стекольного производства в то время были Рей, Шуш, Горган и Нишапур. После вторжения монголов многие иранские мастера стекольного дела эмигрировали в другие страны, а в Иране этот вид ремесла пришел в упадок, правда, в экспозиции можно видеть ряд изделий из стекла периода Сефевидов, дошедших до наших дней. В каджарский период Амир Кабир попытался создать несколько стекольных мастерских, но они просуществовали недолго. Среди выставленных в экспозиции изделий из стекла мы видим лабораторные медицинские инструменты, в том числе приспособления для кровопускания и пробирки для опытов, относящиеся к раннеисламской эпохе.

Особое место в том разделе этой богатейшей сокровищницы, который посвящен Священному Корану и каллиграфии, отведено священному искусству письма и письменным принадлежностям, а также предметам, связанным с их использованием и хранением. Здесь выставлены каменные, стеклянные и металлические чернильницы, относящиеся к различным периодам исламской культуры, бронзовый пенал с чернильницей и другими письменными принадлежностями, а также несколько изящных пеналов из чеканного золота и серебра сельджукского периода. В данном разделе можно увидеть также несколько лакированных пеналов и шкатулок для письменных принадлежностей, созданных такими талантливыми художниками сефевидского и каджарского периодов, как Ака-Наджаф, Мухаммад Заман, Фатхollah и Мухаммад Исмаил.

На втором этаже, вдоль стен центрального зала и четырех дополнительных стендов, расположены три зала, посвященные керамике, изделиям из металла и текстилю (коврам и тканям). В зале керамики показано развитие гончарного искусства с первых веков ислама до конца каджарского периода. Здесь представлены самые

© Фотография представлена автором



В зале, посвященном 7–8 векам хиджры, представлено два михраба, характерных для архитектуры ильханидского периода.

разнообразные виды техники: рельефные узоры, монохромная глазурь, поливная керамика, подглазурная роспись по поливной керамике, нередко украшенной куфическими надписями, относящимися главным образом к 3–4 векам хиджры. Эти изделия были изготовлены в таких центрах керамического производства Ирана, как Нишапур, Шуш, Истахр и Рей. Достоинство искусства керамики, достигшее расцвета в сельджукский период, когда в Рее, Кашане и Горгане создавались образцы *минаи* (надглазурная роспись) и люстровой керамики. Среди тем и мотивов их декора преобладают романтические сюжеты или сцены из иранского эпоса, часто встречаются и стихотворные строки. Керамические изделия 8 века хиджры включают в основном великолепные образцы позолоченной и подглазурной росписи из Сольтанабада и Кашана. Дальнейшая эволюция искусства керамики представлена техникой *кубачи* – бело-голубыми сосудами, изготовленными в 8–9 веках хиджры.

Образцы, выставленные в просторном зале, где экспонируются изделия из металла, демонстрируют богатое

разнообразие видов техники, применявшихся в разные периоды времени. Коллекция серебряных сосудов из Азербайджана 4 века хиджры включает чаши, выполненные в технике чернения, цветочные вазы, а также поднос с надписью «*Баракат ле-Амир Абе-ль-Аббас ва-лакэн ибн-и Гарун*». Изделия из бронзы с золотой и серебряной насечкой из Хамадана позволяют проследить развитие техники инкрустации бронзы серебром и золотом в 6–7 веках хиджры. Большой интерес представляют также разнообразные бронзовые подсвечники с надписями, текст которых был взят главным образом из персидской поэзии и датируется сефевидским периодом. Сюда относится и группа инкрустированных золотом металлических сосудов 13 века хиджры, изготовленных Хаджи Аббасом Исфахани, на которых нанесены надписи на персидском и арабском языках.

Самым древним экспонатом в зале текстиля является фрагмент двусторонней шелковой ткани, относящийся к раннеисламской эпохе, который был обнаружен во время раскопок в Рее. Этот образец дает представление о преемственности существовавших

в сасанидский период стилей, видов техники и мотивов декора. Демонстрируемая здесь шелковая ткань 4 века хиджры свидетельствует о сохранении этой техники ткачества, хотя в ее орнаментации использованы иные мотивы и *куфические* надписи: «*Ман кабурат химматух катхурат киматух*» и «*Ман таба аслух зака фей лух*». Большой интерес представляет также уникальный образец шелковой ткани сельджукского периода, в котором использована техника *ранг-оним-ранг* (буквально: тон и полутон). Разнообразием способов ткачества и узоров поражают ткани сефевидского периода, а также различные виды парчи (*дараи, атласи* и др.), бархата, шелковых тканей с надписями и различными вышивками (*голабетундузи, дах-йек-дузи, пиле-дузи, аджи-де-дузи* и т.д.). В этом разделе экспонируется также уникальный образец парчи, свидетельствующий о развитии различных видов искусства, объединенных в рамках исфаханской школы в период правления шаха Аббаса I из династии Сефевидов. Эту парчу выткал Моин Моссавер, знаменитый художник исфаханской школы и ученик Резы Аббаси. Стены зала украшают ковры самого разнообразного типа и назначения: ковры для михрабов, «садовые», «медальонные», так называемые «польские» ковры. Среди них – ковер, вытканый в Тебризе в 10 веке хиджры, в котором использовано три типа орнамента, характерных для ковроткачества («садовые», для михрабов и «медальонные»). Они перемежаются строками из персидской поэзии, в центральном медальоне изображены птицы, купающиеся в голубом бассейне, расположенном в окружении деревьев, на ветвях которых также сидят птицы.

#### Исторический подход

На третьем этаже музея экспонируются различные памятники исламского периода, среди которых преобладают архитектурные декоративные

детали. Они расположены в хронологическом порядке, начиная с первых веков ислама до 13 века хиджры, что помогает посетителям увидеть, каким образом политические, экономические и социальные условия влияли на развитие искусства. В данном контексте демонстрируются также монеты каждого из периодов, размещенные в соответствии с временем правления выпускавших их халифов (правителей), а также местом чеканки. Они представляют собой важные исторические свидетельства, отражающие все взлеты и падения, а также политическую обстановку на протяжении веков. На этом же этаже выставлены образцы резьбы по стуку, украшавшей памятники в Рее и Нишапуре, и самые древние на территории Ирана фрески исламского периода 3 века хиджры из Сабзпушанского дворца в Нишапуре.

В зале искусства 5–6 веков хиджры можно полюбоваться великолепным михрабом или двумя резными панелями из стука из Бузуна близ Исфахана, а также декоративными кирпичными панелями из медресе Незамийе в Харгирде. Рядом демонстрируются керамические сосуды – образцы техники *минаи* и люстровой керамики, – созданные в знаменитых керамических центрах, Рее и Кашане, а также самые древние образцы глазурованных изразцов с надписями, созданные в исламскую эпоху, в частности изразцы 5 века хиджры, на которых можно прочесть слова «*аль-Малик*» и «*Мухаммад*».

В зале, посвященном 7–8 векам хиджры, поражает своим торжественным величием архитектурный декор ильханидского периода (династия Хулагуидов), представленный двумя михрабами. Один из них, происходящий из Ошторджана, близ Исфахана, был выполнен в 708 году хиджры (1308/09 год нашей эры) Масудом Кермани, а другой, украшенный люстровыми изразцами, известный под названием «*Райских врат*», – Юсуф ибн-и Али ибн-и Мухаммад ибн-и Аби Та-

хиром. Здесь же, рядом с позолоченными керамическими сосудами и инкрустированными золотом и серебром металлическими изделиями, выставлены разнообразные люстровые и позолоченные изразцы. Украшением зала является также великолепная рукопись Корана, выполненная почерком *мухаккак*, подписанная Ахмадом Сухраварди и Имадом аль-Махаллати.

В разделе 10—11 веков хиджры можно познакомиться с искусством периода Сефевидов, когда наибольшее совершенство достигают разные его виды: миниатюра, представленная индийской, могольской и исфаханской школами, изящная подглазурная лаковая живопись, украшающая пеналы, рамы зеркал и шкатулки для письменных принадлежностей, а также гравировка изделий из бронзы, представляющая собой главным образом надписи на персидском языке, а также полюбившаяся шитыми золотом коврами и тканями. Великолепным украшением зала служит мозаичный михраб из Мешхеда. Большой интерес представляет относящаяся к этому периоду расписанная кистью ткань, выполненная в технике *каламкар*, на которой тушью цвета индиго, киноварью и золотом нанесены строки Корана, выполненные *куфическим* письмом и почерками *наسخ*, *сулс* и *гхобар*. Ткань изготовил Юсуф аль-Гхобари, живший при шахе Тахмаше. (Для изготовления расписных тканей *каламкар* материю перед окрашиванием смачивали в крахмальном растворе, чтобы тушь и краски лучше пристали к ее поверхности.) В центре этого зала выставлены предметы из Чини-ханель в Ардебиле: рамы, цветочные вазы, кувшины, приборы для умывания, чаши, стопки, на каж-

дом из которых имеется клеймо шаха Аббаса. Развитие искусства сефевидского периода в 12—13 веках хиджры представлено инкрустацией по дереву, деревянной резьбой по зеркальной основе, великолепными металлическими изделиями с золотой инкрустацией и серебряной посудой, украшенной эмалью.

Иранский музей исламского периода располагает всем необходимым с точки зрения оформления и экспозиционной техники для удовлетворения образовательных целей. Каждый экспонат сопровождается подробной информацией; если предметы имеют надписи, то приводится их содержание с указанием использованных в них почерков. У входа в каждый зал можно ознакомиться с подробными сведениями о политической и экономической ситуации соответствующего периода, с указанием действовавших тогда наиболее значительных центров искусств и ремесел. Это дает посетителю возможность еще до встречи с экспонатами получить необходимый для знакомства с ними минимум информации. Выпущено также два каталога по музею: каталог рукописей Корана из собрания музея и каталог других видов исламского искусства, в каждом из которых особое внимание уделяется наиболее выдающимся образцам. Расширить знакомство с музеем можно с помощью слайдов и репродукций, воспроизводящих его сокровища. ■

#### Примечание

1. ‘Abd ol-Mohammad-Khan Irani (Mo’addeb os-Soltan), *Peidayesh-e khatt va khattatan*, p. 52, Tehran, Ebn-e Sina, 1346/1967.

# Живое прошлое: Музей турецкого и исламского искусства

Назан Ольсер  
(Nazan Ölcer)

*Музей турецкого и исламского искусства в Стамбуле служит примером «процесса взаимовлияния и универсальности искусства» благодаря продуманному соединению османского и исламского искусства, а также народного искусства и народной жизни, которые, по словам Назан Ольсер, «являются естественным продолжением изобразительного искусства и в то же самое время его корнями». Автор стала директором музея в 1978 году, а до этого была в нем руководителем Отдела ковров, килимов и изделий из металла. Она работала в качестве помощника хранителя в этнологических музеях Мюнхена и Вены и приглашенного исследователя — в Музее искусства ислама в Берлине. Автор многих работ о коврах и килимах, искусстве художественной работы по металлу, музеологии и культурному обмену, она была названа музееологом года в Турции и получила международное признание, награды и отличия, включая Chevalier des Arts et des Lettres во Франции, орден Bundesverdienstkreuz в Германии, орден Krzyżem Kawalerskim в Польше и орден Cavaliere di Omri в Италии.*

Если живешь в стране, где большинство населения составляют мусульмане и где в отдаленные времена и в недавнем прошлом было создано бесчисленное множество произведений искусства, относящихся ко всем областям исламской культуры, то неудивительно, что они встречаются там на каждом шагу как неотъемлемая часть жизни. Опытный взгляд, конечно, подготовлен к встрече и с ними, и с памятниками и предметами материальной культуры, унаследованными от других цивилизаций прошлого, не относящихся к исламской традиции. Это могут быть памятники архитектуры, как сохранившиеся, так и дошедшие до нас в руинах, книжный переплет, отдельный лист из книги, поблекшая фреска или настенный фонтан в укромном углу.

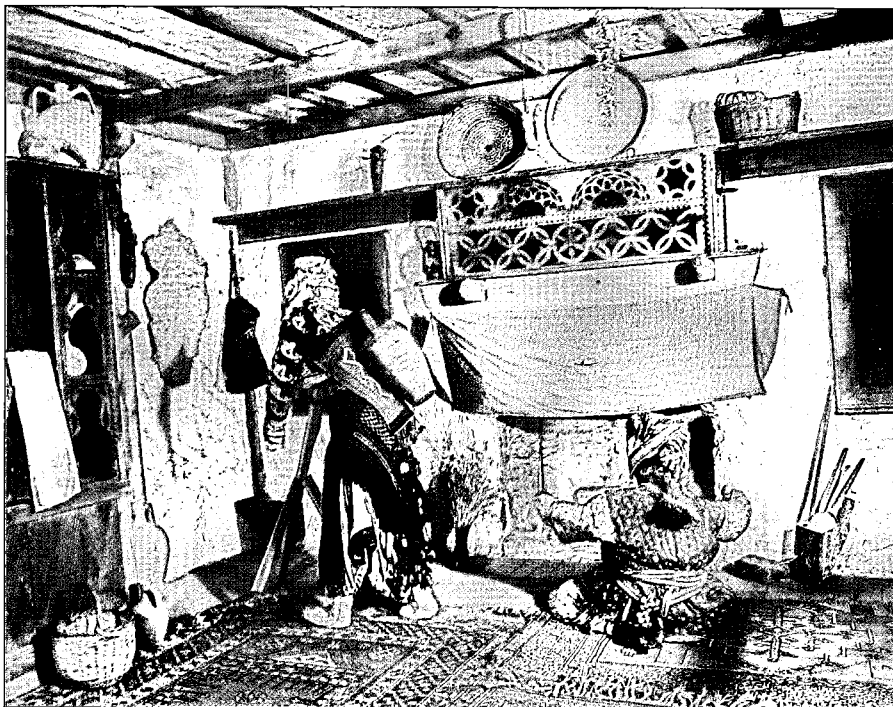
Однако для подавляющего большинства людей эти остатки прошлого — привычное зрелище. Эти люди не знают и не задаются вопросом, каким образом они оказались здесь, когда или для какой цели были созданы. Они просто составляют часть их повседневной жизни, и в то время как одни памятники сохраняются, другие со временем исчезают. Люди не отдают себе отчета в том, как творения прошлого влияют на наше эстетическое понимание, обогащая и углубляя его, даже если это неосознанный процесс. Когда женщины равнодушно развешивают белье на веревках, протянутых между древними надгробиями на кладбищах, зажатых домами в бедных районах, то делают они это только потому, что камни являются привычным элементом их окружающей среды, или потому, что они значат для них не больше, чем ветка дерева?

В Турции мы привыкли к людям, которые не имеют представления о названии местной мечети или фонтана, находящегося поблизости, там, где они живут много лет, и пожимают плечами, если их спрашивают, когда и кем они были построены. Возможно, это отношение объясня-

ется отчасти верой восточных людей в судьбу и преходящий характер всего в этом мире, а отчасти наплывом в наши перенаселенные города приезжих из других мест, для которых это прошлое является чужим. Какой бы ни была причина, но едва ли кого-нибудь особенно взволнует, если срубят старое дерево, сломают историческое здание, украдут надпись или если из-за невнимания постепенно разрушится тот или иной памятник, к тому же инцидент наверняка вскоре будет забыт.

Если таково положение дел в наших городах, то что же происходит в деревнях и поселках? На сей счет существует общее мнение, что необходимы изменения, причем как можно скорее и любой ценой. Поскольку благодаря передовым телекоммуникационным технологиям картины современной жизни появляются на телевизионных экранах даже в самых отдаленных районах страны, желание как можно больше походить на внешний мир становится непреодолимым, что ведет к искоренению жизненных укладов, традиционной одежды и других вековых привычек и традиций.

Какими возможностями в этих условиях располагает музейный хранитель для собирания и изучения произведений исламского искусства, местной архитектуры, народного искусства, традиционного костюма и другого наследия? Если, не будучи удовлетворенным уже существующими и статичными коллекциями, накопленными в прошлом, хранители стремятся собирать дополнительные или новые предметы и материалы, связанные с повседневной жизнью, которая, как они полагают, должна быть сохранена для потомства в быстро меняющемся мире, могут ли они преуспеть в этом? Могут ли они убедить имамов и сторожей сельских и городских мечетей, которые весьма охотно пользуются первой возможностью поменять каким-либо образом сохранившиеся прекрасные изношенные



Интерьер типичного сельского дома в Западной Анатолии, реконструированный в соответствии с первоначальным планом и с использованием подлинных деревянных элементов.

ковры, разложенные на холодном каменном полу, на совершенно новый, изготовленный машинным способом ковер во весь пол, что эти потертые ковры представляют гораздо большую ценность и должны быть сохранены? Как они могут объяснить обитателям старого дома, которые вынуждены мучиться и носить воду в ведрах из колодца в свои устаревшие кухни, при этом страстно желая, чтобы его снесли и построили на его месте современный комфортабельный дом, значение их старого дома для нашего архитектурного наследия? Не хотят ли они спросить самих себя, не изменилось бы их мнение на сей счет, если бы они оказались на месте этих людей? За свою долгую профессиональную жизнь я часто задавала себе эти вопросы.

#### Трудности, порожденные переменами

Пытаясь сохранить произведения прошлого, иногда *in situ*, но чаще в музее, я чувствовала беспомощность перед лицом быстро изменяющихся окружающих условий. Мы запрограммированы на то, чтобы сохранять «прошлое», но как мы будем объяснять настоящее и будущее тем, кто придет после нас? Я занималась исследованием турецкого и исламского искусства и интересовалась многими их областями, но в то же время я сделала своей целью изучение народного искусства и народной жизни, яв-

ляющихся естественным продолжением изобразительных искусств и одновременно их корнями, и показ того и другого под одной крышей.

В наших деревнях люди недавно ткали и еще продолжают ткать ковры на ткацких станках, подобных тем, на которых в прошлом создавались прославленные образцы, и из тех же самых материалов. Наш музей хранит художественные изделия из металла, сделанные много веков назад, в то же время в городах Анатолии ремесленники по-прежнему изготавливают металлические предметы, используя те же методы, что и их собратья в XV веке. В горных деревушках старые ремесленники-туркмены до сих пор делают сосуды таких же форм, как ритуальные кувшины и бутылки, которые несут слуги, сопровождающие султана, на изображениях миниатюр.

Следить за культурными изменениями так же важно, как и сохранять культурную преемственность, и сам этот процесс изменений и его результаты тоже должны быть сохранены для будущих поколений. Хотя такой подход естественен для этнографических музеев, было нелегко ввести его в практику прославленного Музея турецкого и исламского искусства с его великолепными коллекциями бесценных ковров, рукописей, изделий из металла, керамики и предметов из дерева.

Долгое время пуритански настроенные историки искусства выражали настойчивое желание знать, что эти «грубые» и «простые» предметы делают среди изящных произведений искусства в музее. Да, мы обладаем редкими четками из слоновой кости, янтаря и перламутра, которыми пользовались султаны, но как трудно было убедить моих коллег, что эти четки были изготовлены на простом деревянном токарном станке, надобие того, который мы приобрели у последнего большого мастера четок перед его смертью, даже несмотря на то, что мы купили станок вместе со

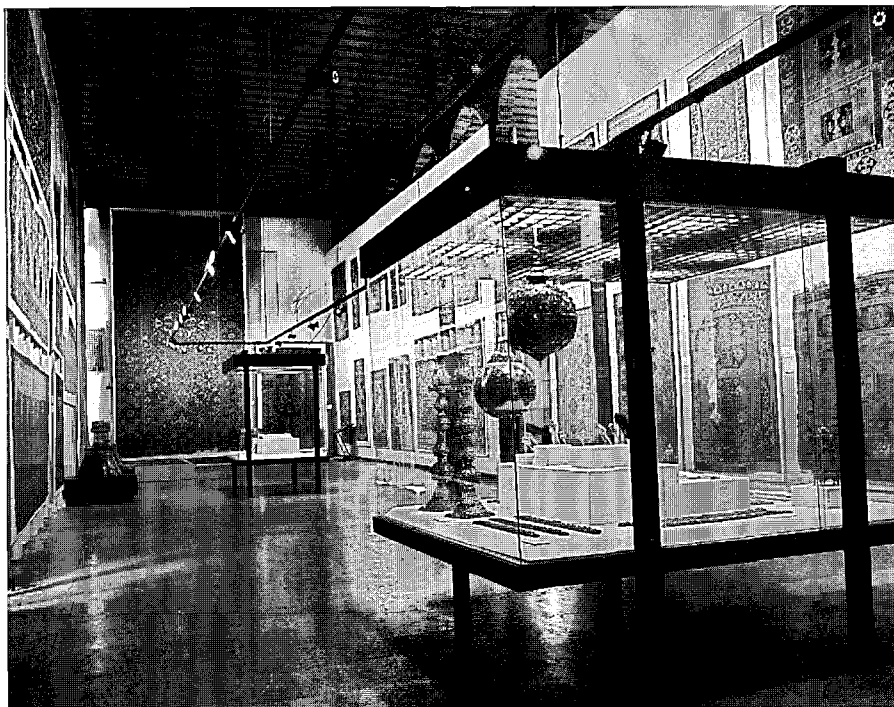
всем необработанным материалом и наполовину сделанными четками.

У нас есть тысячи ковров, но ни одного ткацкого станка. У нас нет образцов растительных красителей, ковровых ножниц или расчесок. Мы обладаем резными дверьми XIV и XV веков и относящимися к XVIII столетию сборными шкафами и панелями, сделанными искусными ремесленниками. В нашей деревянной «комнате», перенесенной из деревенского дома (снесенного для постройки на его месте нового дома) в Западной Анатолии, были аналогичные, но более простые шкафы, которые можно видеть *in situ*, чтобы дать представление об их функциях. У нас есть образцы редких тканей, относящиеся ко многим столетиям, и фабричные ткацкие станки, привезенные из Бурсы, города, известного прежде всего своими шелками, бархатом и тканями для полотенец. Станки состоят из бесчисленного множества различных деталей, назначение которых было загадкой для большинства из нас, хотя эти знаменитые ткани были вытканы на идентичных станках или станках, подобных им.

Были ли у нас разочарования? Конечно да! Мы провели в пути несколько дней, чтобы добраться до отдаленной деревни, где намеревались собственными глазами увидеть и задокументировать настоящую сельскую свадебную церемонию. Невеста показала нам приданое, в котором, как она с гордостью объяснила, не было ни одного предмета, сделанного в деревне. А когда мы стали искать инструменты местных ремесленников, то лишь обнаружили, что ими больше не пользуются. Мы были обескуражены тем, что приехали слишком поздно.

#### Поворотный момент

Если сегодня эти две различные по характеру и происхождению коллекции вызывают восхищение посетителей

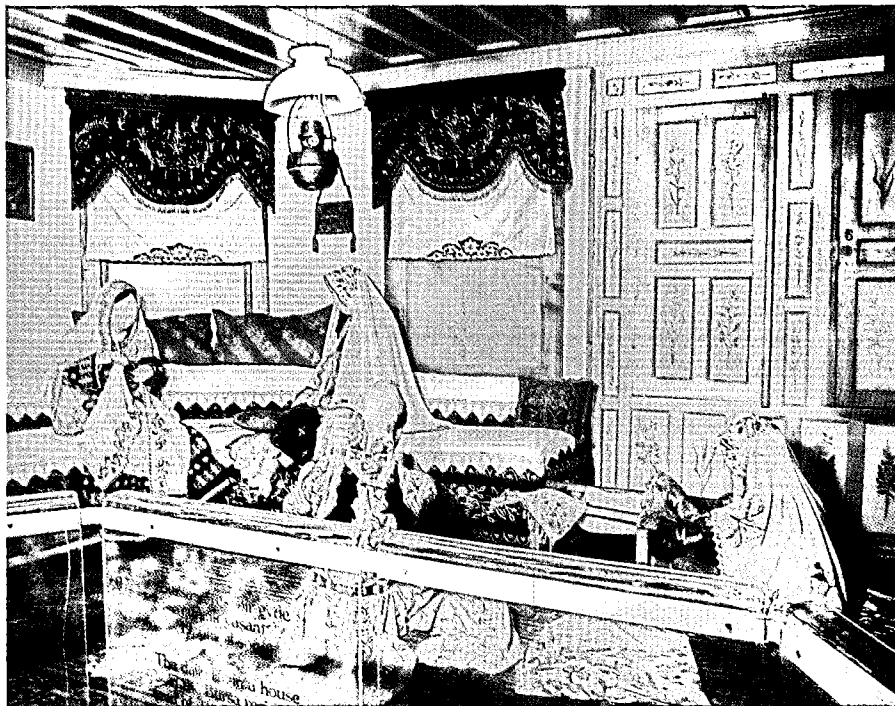


© Фотография предоставлена автором

Музея турецкого и исламского искусства, то это в значительной степени благодаря нашему новому зданию, куда мы переехали в 1983 году и обретение которого стало настоящим поворотным моментом в жизни музея.

Движение ориентализма, которое повлияло на все области искусства в XIX веке, восточные промышленные изделия, экспонировавшиеся на международных Всемирных выставках, и западное увлечение Востоком, хотя оно и было сосредоточено в основном на предметах древности и местах археологических раскопок, послужили толчком к пробуждению широкого интереса к исламскому искусству. Основание Музея турецкого и исламского искусства, последнего музея, созданного в Османской империи, явилось своего рода предостережением против тайного вывоза произведений исламского искусства с обширной территории Османской империи. После долгого периода подготовительных работ он наконец открылся в 1914 году в имарете, являвшемся частью ансамбля мечети Сулеймание. Тогда выбор этого здания, несомненно, был правильным, а его архитектурная значимость — неоспоримой, но оно не давало возможности для развития самого музея. Минимальные работы по реконструкции и некоторые предпринимавшиеся в период между 1914 и 1983 годами попытки идти в ногу с передовыми технологиями были не чем иным, как косметическими мерами, далекими от

*Диванхане, церемониальный зал дворца Ибрахима-паши, ныне — экспозиционный зал, в котором размещены ковры и произведения искусства классического Османского периода XVI—XVII веков.*



*Жилая комната типичного городского дома XIX века в Бурсе.*

необходимых фундаментальных изменений.

Возможность появилась, когда в конце 60-х годов было решено перевести музей во дворец Ибрахима-паши. Это здание XVI века стояло на краю древнего ипподрома, в историческом центре Стамбула. Оно находилось в полуразрушенном состоянии и было частично занято различными учреждениями, так что предстоял долгий период его реставрации. Работы в здании начались в 1968 году и продолжались с перерывами до 1982-го. Мои коллеги и я были вовлечены в каждый из этапов реставрационных работ в период между 1972 и 1982 годами, взволнованные тем, что принимаем участие в возрождении к жизни этого замечательного здания. Идя вдоль деревянных лесов и глядя на пустые залы и длинные коридоры, по которым гуляли холодные зимние ветры, врывавшиеся через оконные и дверные проемы, я, бывало, представляла себе, каким будет Музей турецкого и исламского искусства через много лет.

Наше преимущество в переезде из одного исторического здания в другое состояло в том, что мы могли сотрудничать с технической командой в течение всего периода реставрационного процесса и направлять его

таким образом, чтобы здание отвечало нашим нуждам. Более того, оно идеально расположено в центре старого города, рядом с храмом святой Софии, мечетью Ахмедие (Голубой мечетью) и ипподромом.

Ибрахим-паша служил главным визирем между 1523 и 1536 годами, в ранний период правления султана Сулеймана Великолепного, и его дворец был одним из наиболее значительных образцов светской архитектуры, дошедших до нашего времени с XVI века. Предполагалось, что сохранившиеся части здания будут служить удачным окружением для крупных художественных коллекций музея, а кроме того, они позволяли выделить один зал для показа этнографической коллекции, которую мы собирали в течение многих лет.

Когда мы в конце концов переехали, то решили использовать галерею на первом этаже для размещения временных выставок, в основном для коллекций, поступающих из-за границы и включающих как исторические, так и современные произведения искусства из Азии, Европы, Северной и Южной Америки. Они дают посетителям возможность знакомиться с различными концепциями и подходами к искусству. Я полагаю, что это важная функция для музея, хранящего исламское искусство. Благодаря таким тщательно отобранному экспозициям становятся понятнее масштабы политических и культурных обменов, в течение многих столетий осуществлявшихся между странами и континентами и имевших своим результатом влияние на их искусство. Они служат напоминанием посетителям о процессе взаимовлияния и универсальности искусства.

В зал этнографии, расположенный на следующем этаже, можно пройти через двор. Здесь представлены картины, которые исполнены с такой фантазией, какую только допускает архитектура, и которые позволяют по-



знакомиться с некоторыми особенностями традиционной турецкой жизни.

В разделе, посвященном жизни кочевников, выставлены два шатра: один — круглый войлочный туркменский (известный как *юрта* или *топак эв*), которым еще до сравнительно недавнего времени пользовались в районе Салихли в Западной Анатолии и который свидетельствует о распространении культуры Центральной Азии в Турции; другой — *кара-садир* из козьей шерсти, наподобие тех, которыми пользовались кочевники в горах Тавра на юго-востоке и юге Анатолии, а также были обнаружены в других районах Ближнего Востока и Северной Африки. Шатры выставлены вместе с их содержимым, мебелью и макетами, внутреннее устройство воссоздано на основе документальных свидетельств их использования в реальной жизни.

Другие композиции раздела этнографической галереи включают деревенский дом вместе с его фасадами и два провинциальных дома конца XIX века — один из Бурсы, а другой из Стамбула, — которые демонстрируют западное влияние, наблюдавшееся в этот период, и меняющийся образ жизни.

Я должна повторить, что композиции приспособлены к архитектурному пространству, в котором они размещены, потому что необходимый компромисс между относительно малым пространством и нашими желаниями сохранить связность целого и дать посетителям возможность понять, что они видят, обязывала нас придерживаться рамок четкой концепции и темы. Точно так же между 1983 и 1985 годами были созданы композиции, которые иллюстрировали церемонии, относящиеся к рождению, обрезанию и браку, и были использованы как основа экспозиции на тему «Промежуточные церемонии в социальной жизни». Более того, мы планируем представить нашу следующую тема-

тическую экспозицию, посвященную ремесленникам и торговцам на фоне городской улицы.

### Тысячелетие исламской истории

Третий этаж музея, включающий Диванхане, знаменитый церемониальный зал дворца, из которого многие османские султаны наблюдали за торжественными процессиями и парадами, полностью отдан под экспозицию исламской коллекции музея. Экспозиция, организованная по хронологическому принципу, охватывает более тысячи лет: от раннеисламского периода VII—VIII веков до XIX столетия. Некоторые из экспонатов — это археологические находки из таких мест, как Тель-Халаф, Ракка и Самарра, но большинство произведений происходит из мечетей, гробниц и библиотек. Предметы, купленные музеем или подаренные ему, в последние годы начали составлять значительную часть коллекции. Самые большие ковры, размеры которых соответствуют размерам здания, могут быть выставлены только в Диванхане с его огромными стенами и высокими потолками. Главный принцип, которому мы следуем при размещении экспонатов, состоит в том, чтобы всегда соблюдать равновесие между зданием и предметом и стараться не заполнять его до такой степени, когда экспонаты начинают посягать на достоинства самой архитектуры. Я полагаю, что мы преуспели в этом.

Едва ли нужно говорить, что мы можем демонстрировать только очень небольшую часть из тысяч рукописей, сотен деревянных, металлических и керамических предметов и около двух тысяч ковров, входящих в музейную коллекцию. Мы выставяем предметы поочередно или в рамках специальных выставок, при подготовке к которым их подвергают обработке наши специалисты в области консервации. Выставки, про-

водимые за границей, дают еще одну возможность показывать менее известные предметы из коллекции.

Наличие в музее текстильной лаборатории имеет очень большое значение для сохранности наших ковров и тканей. Поскольку консервация предметов, не входящих в категорию текстиля, требует особого лабораторного оборудования и специалистов, их посылают в центральную лабораторию для проведения специализированной обработки и лечения. Что касается запасников, которые так же важны, как и экспозиционные залы, то Музей турецкого и исламского искусства является счастливым обладателем полностью технически оборудованных хранилищ.

Какую задачу должен поставить перед собой музей, посвященный исламскому искусству, в стране с долгим историческим прошлым в условиях существования исламской культуры? Каким должно быть его отношение к изменяющемуся обществу и какие целевые группы ему следует охватывать? Вот вопросы, на которые, как я полагаю, пора дать ответы. Остановимся на принципах, которых мы придерживаемся в этом отношении.

Во-первых, преимущество отдается лучшим образцам исламского искусства и в то же время обеспечивается строгое соблюдение хранительских принципов. В этом отношении музей должен подавать пример и служить руководителем для публики и растущего числа частных коллекционеров в этой области, которые приходят сюда учиться.

Во-вторых, до посетителей доносится мысль, что поношенные и поврежденные предметы (в нашей коллекции это в основном ковры и килимы, которые на протяжении столетий растались на полах мечетей) важны, имеют эстетическую и историческую ценность и, даже будучи изношенными, представляют собой

бесценное культурное наследие. Только таким образом можно надеяться на сохранение предметов, находящихся в частных руках, которым угрожает опасность быть уничтоженными, потому что их владельцы не могут оценить по достоинству их значения.

В-третьих, путем показа предметов, иллюстрирующих четко определенные художественные течения, стили или вкусы конкретных столетий в целом либо в контексте какой-то темы, следует побуждать посетителя думать, устанавливая связи между предметами и, глядя на детали, не терять из виду целого.

Наконец, при экспонировании предмета нужно представлять его не просто как отдельно взятое произведение искусства, но принимать во внимание условия, в которых он был создан, а также стоящую за ним социальную и экономическую историю. При этом соответствующие разъяснения следует давать не только в каталоге, но и на информационных щитах и, что крайне желательно (если есть финансовые возможности), с помощью аудиовизуальных средств.

В зале этнографии мы ставим перед собой и дополнительные цели, самая важная из которых заключается в том, чтобы служить «памятью» для наших людей, потому что общества, как и отдельные личности, существуют благодаря своей памяти. Когда образ жизни прошлого, столь близкого, что его можно определить словом «вчера», предается забвению, так что люди с трудом вспоминают даже то, как жило предыдущее поколение, мы обязаны напомнить им и нашему обществу об этом ушедшем мире. Поэтому мы хотим, чтобы отдельные лица и учреждения осознавали это и сохраняли документы и предметы, относящиеся к их собственной частной истории. Возможно, именно так мы сможем объяснить будущим поколениям, что у нас было настоящее

прошлое, достойное того, чтобы его сохраняли.

Когда мы определяем музеи как живые организмы, которые необходимо развивать, это влечет за собой ответственность не только за то, чтобы проявлять заботу о существующих коллекциях и заниматься их экспонированием, но и чтобы поддерживать непрерывный процесс приобретения новых предметов. Пока еще представляется возможным получать этнографические материалы — частично путем полевых исследований, частично за счет даров или покупки предметов у семей. Однако таксы и цены, сложившиеся на художественном рынке как в стране, так и за границей, делают все более трудным приобретение произведений исламского искусства, которые необходимы для пополнения наших коллекций.

В этом отношении наши связи с частными коллекционерами становятся все более важными. Мы осознаем тот факт, что история любой серьезной коллекции может закончиться тем, что она окажется в музее или превратится в частный музей, и, так как в соответствии с законодательством определенные коллекции подлежат контролю со стороны музея, нам известно, какие предметы они содержат. Благодаря этим тесным взаимоотношениям с коллекционерами мы смогли приобрести для музея некоторые важные группы предметов.

Оглядываясь назад на долгую и длинную дорогу, пройденную нами, мы можем сказать, что наши достижения были значительными. Но это лишь часть пути, а впереди нас ждет осуществление очень большого проекта — приобретение тех помещений дворца Ибрахима-паши, которые пока еще находятся в других руках, и их преобразование в новые экспозиционные залы для предметов, хранящихся в наших запасниках. Учитывая, какие препятствия мы уже сумели преодолеть, я уверена в выполнении и этой задачи. ■

# Непрерывный диалог: Музей Института арабского мира в Париже

Брахим Алауи  
(Brahim Alaoui)

*Институт арабского мира (ИМА) в Париже является домом для музея, цель которого состоит в том, чтобы способствовать более широкому диалогу между двумя цивилизациями, развивавшимися на противоположных берегах Средиземного моря. Показ искусства арабско-мусульманского мира более широким слоям европейской публики — сложная задача, о которой рассказывает Брахим Алауи, заведующий Отделом современного искусства и руководитель Музея и выставочной деятельности в ИМА. Марокканец по рождению, он начал свою деятельность в качестве исследователя в Музее современного искусства города Парижа и принял участие в создании ряда коллективных трудов, а также опубликовал множество каталогов, главным образом произведений арабских художников. Благодаря своим трудам и созданным им экспозициям Брахим Алауи является одним из немногих посредников, устанавливающих живую связь между арабско-мусульманским миром — как прошлым, так и настоящим — и европейским искусством. Он состоит членом Международной ассоциации искусствоведов и Международного совета музеев (ИКОМ).*

Прежде чем говорить о показе исламского искусства во Франции, отношении французской публики к этой специфической разновидности искусства и об особой роли, которую играет Институт арабского мира, уместно коротко остановиться на истории создания ИМА, его первоначальном предназначении и последующем развитии. Могут также быть полезными сведения о статусе музея и выставках, организованных в институте.

В 1987 году, когда состоялось торжественное открытие института, перед парижанами предстал центр, изумлявший своей оригинальностью, особым характером и архитектурой. Будучи франко-арабским культурным фондом, ИМА объединяет 22 государства-учредителя. Его цель заключается в том, чтобы содействовать изучению и распространению знаний об арабской культуре и цивилизации, а также диалогу и обмену между Францией и арабским миром. Имея в виду эту цель, ИМА создал условия для проведения всевозможного рода деятельности, сделав музей ее эпицентром. Это часть комплексной программы, включающей различные мероприятия и средства обслуживания.

В ИМА библиотека, аудиовизуальный отдел и программа культурных мероприятий участвуют в организации разнообразной деятельности, связанной с литературой, музыкой и кино, которая обогащает посетителей. Благодаря принятой им концепции ИМА способствует использованию многодисциплинарного подхода. Это дает музею возможность концентрировать и распространять знания о наследии арабского мира и содействовать лучшему пониманию его цивилизации.

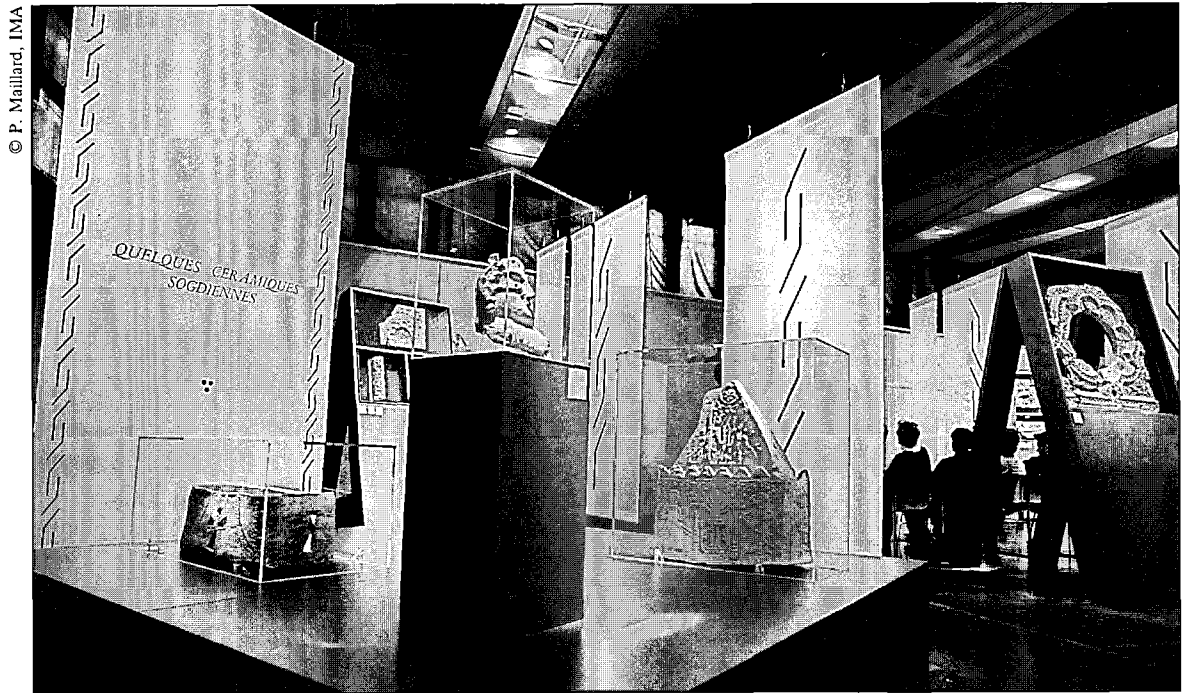
Такая «глобализирующая» концепция позволяет устанавливать связи между различными функциями и видами деятельности и создавать образ динамичной преемственности. Поэтому мы стремимся выбирать темы и события, имеющие отношение ко всем подразделениям института. Посред-

ством своих временных выставок музеем отражает общественно значимые темы, и его влияние расширяется благодаря проведению культурных мероприятий (музыка и исполнительские виды искусства), сбору информации, которая стекается в библиотеку, и разработке специальных программ, привязанных к этим выставкам (лекции, дискуссии). Цель заключается в том, чтобы постичь единство и многообразие арабского мира, его прошлое и будущее. Много различных средств культурного характера используется для достижения этой цели. Однако факт остается фактом, что основную роль играет сам музей, поскольку большинство культурных мероприятий, проводимых в ИМА, определяется программой организуемых здесь временных выставок.

## Развивающийся музей

Вначале предполагалось, что в ИМА разместятся некоторые из коллекций музеев Франции. Создание Большого Лувра лишило его этих важных произведений и даже могло поставить под угрозу само существование Музея ИМА. Несмотря на тяжелые условия, он завершил преобразование, которое вынужден был произвести, так как экспонаты пришлось вернуть назад. У института не было средств, чтобы возместить их потерю новыми приобретениями. Используемый сегодня подход состоит в том, чтобы представлять арабско-мусульманское искусство с помощью новой, более ориентированной на образование музеографии, соответствующей новым технологиям, которая способна лучше донести до посетителя заключенный в коллекции смысл и облегчить понимание природы этой цивилизации.

В то же время музей достиг состояния равновесия и нашел новый род занятий путем организации крупных временных выставок. Они привлекают публику, которая меньше интере-



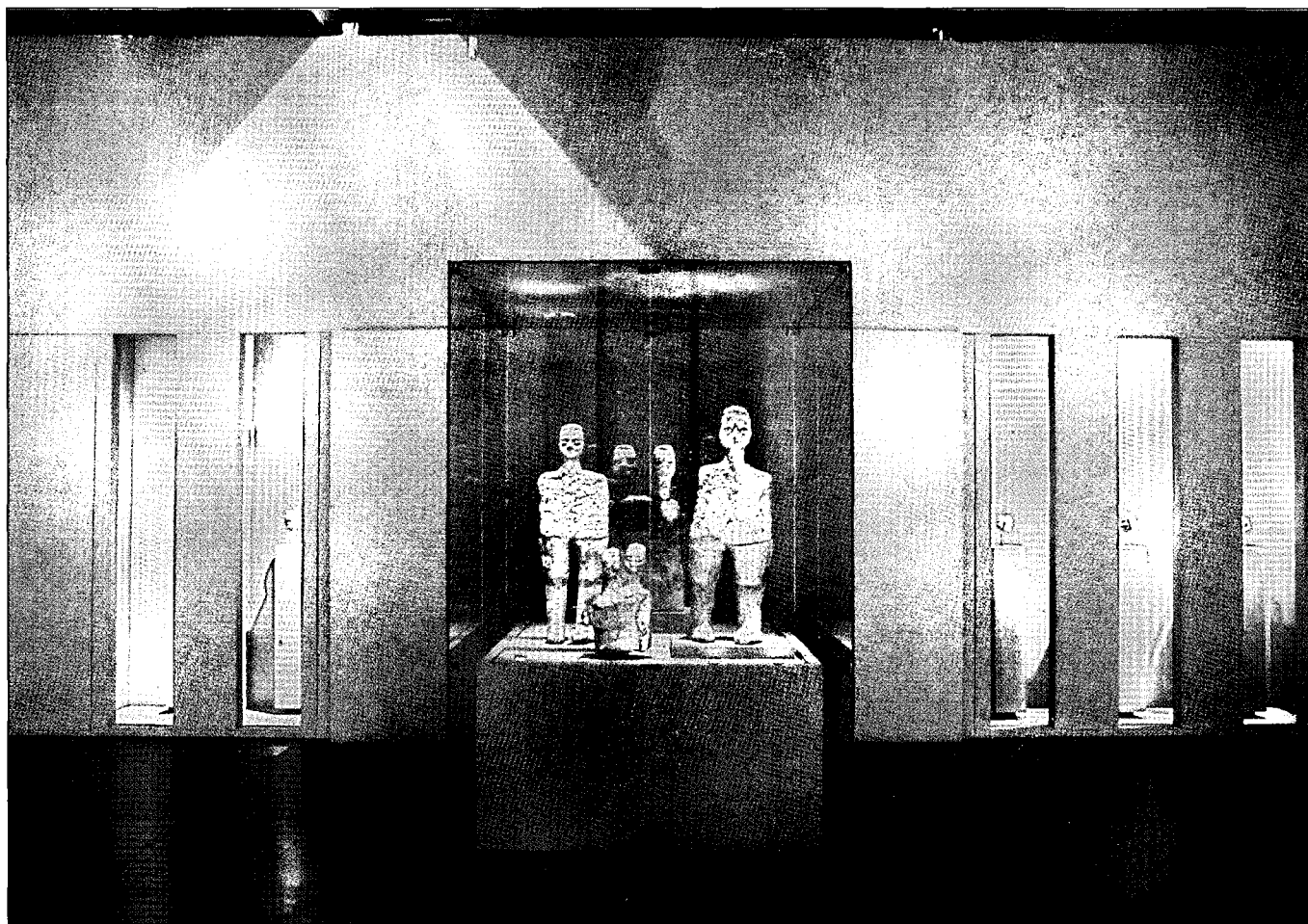
Выставка Загадочные земли Самарканда.

суется видами деятельности, постоянно осуществляемыми институтом. Музей ИМА постепенно совершенствовал свою деятельность и приобрел большой опыт, который начал накапливаться десять лет назад. Он опирается на культурные корни, уделяя проблемам сохранения меньше внимания, чем распространению информации. Временные выставки являются крайне необходимыми для поддержания его высокой репутации. Музей постоянно предлагает публике присутствовать при показах отдельных сторон арабско-мусульманского искусства, для того чтобы французские и вообще европейские посетители могли открывать для себя богатую арабско-мусульманскую цивилизацию, представленную с различных точек зрения и самым привлекательным образом.

Преимуществом музея является то, что он располагает обширными пространствами для временных выставок и организует крупные мероприятия, посвященные наследию отдельных стран, например: *Syria, Memory and*

*Civilization* [Сирия: память и цивилизация]; *Sudan, Kingdoms on the Nile* [Судан: царства на Ниле]; *Yemen, in the Country of the Queen of Sheba* [Йемен: в стране царицы Савской]; *Lebanon, the Other Shore* [Ливан: другой берег], а кроме того, выставки по более узким, специальным темам. Первые часто выходят за рамки исламского искусства, поскольку не могут обойти вниманием «археологические» эпохи. Вторые стремятся ярко осветить основные виды искусства исламской цивилизации, например керамику на выставке *Secret Lands of Samarkand* [Загадочные земли Самарканда]; текстиль в экспозиции *Colours of Tunisia* [Краски Туниса]; *Carpets, Presence of the East in the West* [Ковры: присутствие Востока на Западе]; *Silk and Gold, Maghreb Embroidery* [Шелк и золото: вышивка стран Магриба], а также области, в которых арабы играли ведущую роль, — *Medicine in the Days of the Caliphs* [Медицина во времена халифов].

Организируются также мероприятия по этнографической тематике (*Memory of*



© P. Maillard, IMA

*Silk, Palestinian Dresses* [Память шелка: палестинская одежда]), и прежде всего посвященные современному арабскому искусству и непосредственно искусству наших дней. Они не просто являются характерной особенностью ИМА, но и информируют о продолжении традиций исламского искусства в современную эпоху и его влиянии на пластическое искусство как Востока, так и Запада.

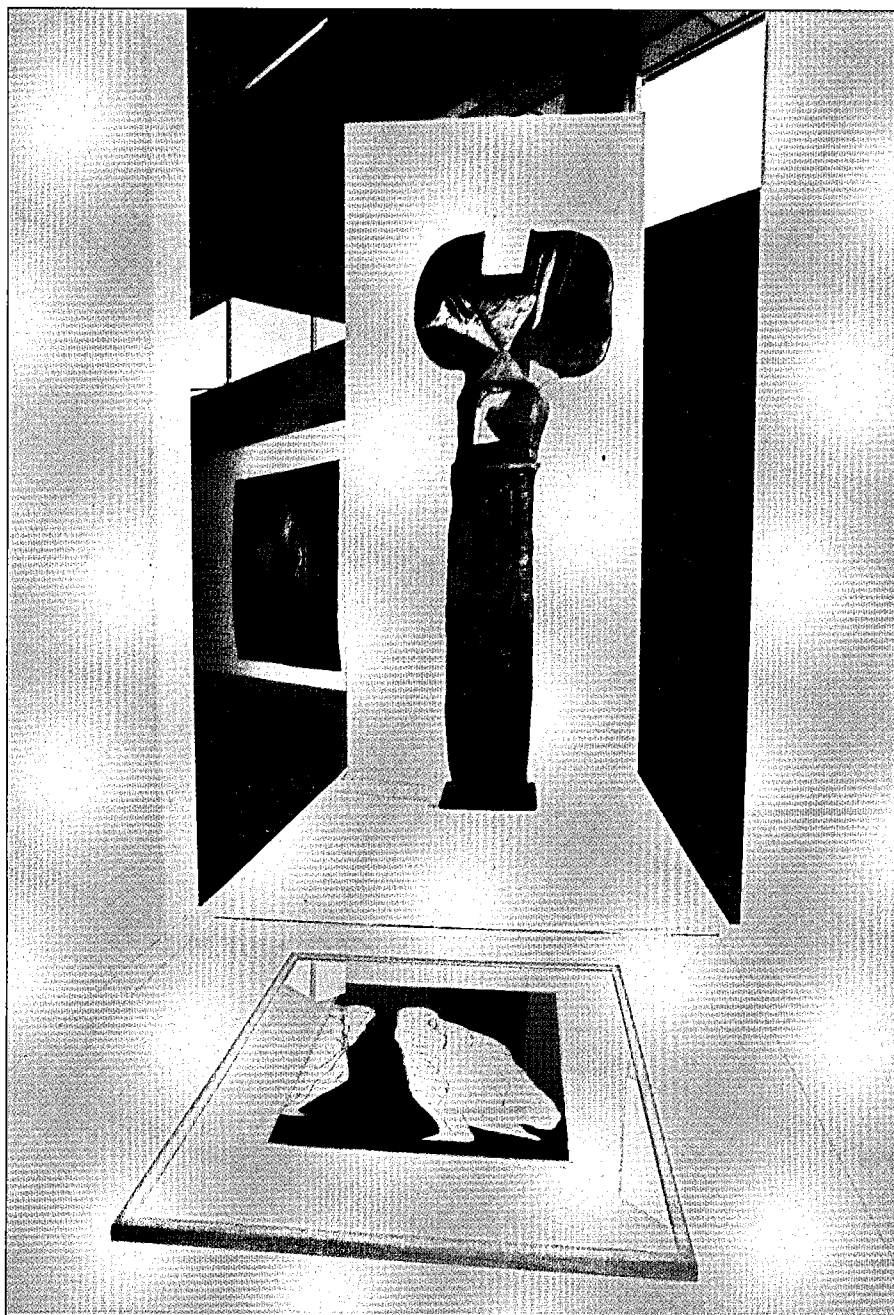
#### Наиболее благоприятная среда

В то время когда по обоим берегам Средиземного моря вновь начинают преобладать взаимное отчуждение и стремление к обособлению, ИМА со своей стороны пытается создать наиболее благоприятную среду, где со всей очевидностью проявилась бы эффективность проектов, способствующих межкультурным контактам и обменам. Поэтому цель ИМА должна рассматриваться с учетом этих условий в Европе, которая и сама находится во власти перемен. Как инструмент подхода, в котором прояв-

ляется заинтересованность в поддержании контактов с другими народами, институт является основным местом проведения встреч между европейскими и арабскими странами. Институт способствует установлению связей между этими двумя культурами и играет важную роль в создании соответствующих условий для такой встречи.

Конечно, сопоставление двух культур — такое же сложное и рискованное дело, как и встреча двух людей. Оно может оказаться удачным или же закончиться потрясением. Но если встреча двух человек — это дело случая, то встреча двух соседних культур в некотором смысле предопределена. География формирует историю. Однако, несмотря на такую близость и взаимосвязь, существующую на протяжении более тринадцати столетий, арабско-мусульманская культура в значительной степени остается неизвестной в современной Европе. К сожалению, бесспорный исторический вклад, внесенный исламской цивилизацией в развитие знаний и

*Древние произведения на выставке Иордания: по следам археологов.*



*Современное арабское искусство и искусство наших дней, представленное на выставке Четыре художника.*

мастерства, не был оценен по достоинству.

Наряду с греческими и латинскими источниками европейской культуры, на которые постоянно делаются ссылки, существуют и арабские источники, в большинстве случаев остающиеся скрытыми. По всему Средиземноморью всегда существовали непрерывные связи между европейским и арабским миром в историческом и культурном плане, что редко осознается. Деятельность, осуществляемая ИМА, строится на этом общем фун-

даменте, который необходимо постоянно укреплять. Институт призван играть важную роль в утверждении ценности арабского культурного наследия и определении — посредством организации показов, исследований и дискуссий — факторов, способствующих как общности, так и конфликтам между средиземноморскими цивилизациями; путем содействия развитию связей между общими источниками, выявления взаимодействия между этими двумя культурами и прежде всего лучшего понимания единства и разнообразия арабского мира.

Цель Музея ИМА заключается в большем сближении двух цивилизаций. Он хочет помочь мужчинам, женщинам и детям, являющимся одновременно и наследниками и участниками процесса, уйти от исторически неизбежного обоюдного недоверия, чтобы шагнуть навстречу друг другу в стремлении к взаимному обогащению, мирным обменам и партнерству. Поскольку действительность порой бывает противоречивой, ИМА остро осознает стоящую перед ним задачу. Отныне институт, разработав мероприятия, призванные отвечать потребностям и пожеланиям публики, видит свой долг в том, чтобы подготовить программу — и он имеет для этого все возможности, — структура которой позволит создать его характерный образ путем определения его приоритетов и будущих перспектив.

### На какую публику рассчитан музей?

Новый подход, который лежит в основе деятельности ИМА, непосредственно подкасан ожиданиями публики. Он заключается в энергичных поисках путей и способов, содействующих глубокому и эффективному обмену и процессу развития. Мы хотим обращаться не к безликой группе посетителей, а к аудитории с раз-

нообразными привычками и потребностями.

Во-первых, это школьники 11—12 лет, которые изучают ислам на уроках истории. Учителя часто приводят детей в музей, чтобы его посещение завершить занятия. Для всех причастных к занятиям это возможность принять участие в поучительном мероприятии: в десяти минутах ходьбы от ИМА находится старейшая мечеть Парижа. Таким образом, учителя могут одновременно познакомить своих учеников с мусульманской религией и предметами исламского искусства. Такое посещение не всегда преследует обе цели, поскольку некоторым достаточно пребывания в одном только ИМА, чтобы получить представление о мусульманской цивилизации в целом. Дети обычно внимательно слушают рассказ экскурсовода до самого конца полуторачасового посещения. Они с интересом воспринимают материал, несмотря на то что слышат множество новых слов: минбар, михраб, мечеть и т.д. Их, естественно, привлекает другая культура, о которой они так много узнали. Здесь лекторы, обращаясь к их воображению, дают им возможность увидеть культуру с различных точек зрения. Например, может быть представлен процесс изготовления ковров. Элементы орнамента, их значение и предполагаемое использование ковра — всему дается объяснение. Внимание посетителей обращают на постоянство геометрических форм и каллиграфии на различных материалах, об использовании и значении которых им рассказывают.

Классы учащихся подросткового возраста также приходят в музей. Они проявляют большой интерес к современным проблемам и одновременно с удовольствием и удивлением открывают для себя прошлое, богатство которого им трудно было себе представить. Задаваемые ими вопросы касаются проблем, связанных с положением женщин, фундаментализмом и т.д.

Существуют также другие группы посетителей, чье решение прийти в музей является целиком личным или коллективным. Они приходят поодиночке или в составе групп, таких, как ассоциации из трущобных городских районов или группы пенсионеров. Некоторые приезжают издалека — из стран Бенилюкса и с юга Франции, — готовые к продолжительному осмотру в течение целого дня, приходя в музей чуть ли не на рассвете и возвращаясь домой поздно ночью. Это взрослые или подростки, чьи родители происходят из стран Магриба. И лекторы знакомят их с арабско-мусульманским миром и представляют им исламское искусство.

Индивидуальные посетители, если только они не являются студентами, изучающими исламское искусство, часто не владеют какой бы то ни было информацией и нуждаются в объяснениях, содержащихся в выставочных буклетах, экспликациях и афишах. Они приходят в музей не только для того, чтобы любоваться искусством прошлого, но также в поисках ответов на вопросы, касающиеся цивилизации, которая в действительности жива, но характер которой им зачастую трудно бывает проследить. Они хотят понять сегодняшний мусульманский мир, открывая для себя и знакомясь с предметами мусульманской цивилизации минувших времен.

Музейная мебель в самом начале была спроектирована таким образом, чтобы впоследствии, по мере роста коллекции, ее можно было трансформировать. За последние несколько лет, однако, стало очевидно, что метод экспонирования предметов должен постоянно пересматриваться, чтобы направлять внимание посетителей, особенно посетителей из Европы. Коллекции исламского искусства соединяют вместе предметы, по существу относящиеся к повседневной жизни, даже если они обязаны своим появлением королевскому двору или имеют церемониальный харак-

тер. Следовательно, необходимо помочь публике понять их эстетическое значение и смысл, особенно если у посетителей есть собственные критерии, касающиеся характера художественного произведения. Не су-

ществует единственного решения, но есть несколько разных способов решить эту проблему. Таким образом, музей ИМА намеревается изучать все эти различные возможности. ■

#### Вниманию читателей

В Международном журнале "Museum" № 201 (№ 3, 1999 издания на русском языке) была напечатана статья Элеонор Киссель «Реставратор как ключевая фигура в профилактической консервации». Автор, оригинал статьи которой написан на французском языке, попросила нас опубликовать следующее.

В моей статье обсуждается вопрос об особенностях профессиональной подготовки, функциях и ответственности консерватора-реставратора в области профилактической консервации в отличие от квалификации, функций и ответственности хранителя. Именно для того, чтобы облегчить понимание и избежать путаницы во французском тексте, я решила использовать термин 'restaurateur' (реставратор) вместо термина 'conservateur-restaurateur' (консерватор-реставратор), несмотря на символическое значение, придаваемое последнему термину представителями нашей профессии. Я объяснила это свое решение в Примечании 2, где подчеркнула, что термин 'conservateur-restaurateur' был одобрен европейской неправительственной организацией, представляющей нашу профессию. В английском переводе весь текст и примечания стали абсолютно недоступны для понимания из-за использования для перевода слова 'restaurateur' термина 'restorer' (реставратор) — вместо 'conservator' (консерватор), слова, которое является единственным соответствующим термином в английском языке, если только оно не употребляется вместе со словом 'restorer',

как это имеет место в термине 'conservator-restorer', — а слова 'conservator' для перевода термина 'curator' (хранитель), имеющего совершенно иные функции и правовой титул.

В большинстве европейских стран консерваторы ведут весьма серьезную правовую и административную борьбу, чтобы добиться профессионального и социального признания. Я очень надеюсь, что моя статья в *Международном журнале "Museum"*, который так широко распространяется, явится скромным подспорьем в формировании и разъяснении нашего коллективного мнения. В очередной раз я вижу, что из-за отсутствия ясности в терминологии, используемой во всем мире, эта задача становится невыполнимой. [Благодаря публикации этого письма] можно надеяться, что ваши читатели извлекут пользу из статьи, которую в противном случае невозможно понять.

Ответ редактора:

Переводчики ЮНЕСКО, сотрудничающие с *Международным журналом "Museum"*, — профессионалы высшего уровня, и, если у них возникают какие-либо сомнения, они обычно обращаются к соответствующей технической литературе или консультируются со специалистами из соответствующих организаций. Тем не менее в целях достижения большей ясности мы считаем уместным довести до сведения наших читателей точку зрения г-жи Киссель.



# Литературное наследие: Национальный центр Стейнбека в Салинасе

Джон Стиклер  
(John C. Stickler)

*Собранные за 20 лет средства позволили наконец осуществить мечту Фонда Стейнбека в Салинасе (штат Калифорния): 27 июня 1998 года состоялось торжественное открытие Музея Национального центра Стейнбека. На церемонии присутствовала тысяча гостей, которые собрались, чтобы отметить важное событие, посвященное самому известному сыну этой сельскохозяйственной долины, лауреату Нобелевской премии Джону Стейнбеку. Он умер в Салинасе в декабре 1968 года и был похоронен на кладбище Сад воспоминаний, расположенном примерно в трех километрах от места его рождения. О Джоне Стейнбеке и посвященном ему центре рассказывает писатель Джон Стиклер, живущий в Калифорнии.*

«Этот музей, как никакой другой в Соединенных Штатах, может по праву называться литературным», — утверждает Аманда Хоулдер, руководитель отдела по связям с общественностью нового великолепного Музея Национального центра Стейнбека, создание которого обошлось в 10,6 млн долл. В отличие от других памятных мест, посвященных знаменитым писателям, данный музей не ограничивается рассказом о том, кто где спал, писал или умер. Он пошел дальше, и насколько дальше! Он увлекает вас, буквально хватая за воротник и заставляет погрузиться в жизнь Стейнбека и чтение страниц его произведений.

Используя особенности проекта современного музейного здания, которое увлекает посетителей подлинными предметами своего времени, возможности демонстрации видео- и магнитофонных записей и эффектов, активизирующих чувственное восприятие гостей, создатели экспозиций из компании «Формейшнс инк. оф Портленд» из Орегона пошли в своей изобретательности еще дальше, наполнив музейное пространство разнообразными мультимедийными средствами. Уделяя первостепенное внимание образовательному аспекту экспозиций, они воспользовались концепцией музея «Эксплораториум» в Сан-Франциско, создав бутафорные экспонаты для детей и разместив их в экспозиционном зале площадью 745 м<sup>2</sup>, где они могут все трогать руками, изучать и везде лазить. Так, подойдя к экспонату «Рыжий пони», детишки могут забраться на манекен маленькой лошадки и опробовать прекрасно сделанное кожаное седло ручной работы. Посетив «лабораторию» Спреклс шуга компани, в которой Стейнбек работал между семестрами, когда учился в Стэнфордском университете, вы можете полюбоваться кристаллами сахара, которые благодаря увеличительным стеклам выглядят как настоящие скалы. В экспозиции «Консервный ряд» увеличительные стекла также будут очень

кстати, поскольку в Западной биологической лаборатории Дока можно заняться изучением настоящих морских видов из залива Монтерей, помещенных в стеклянные банки: морских звезд, плоских морских ежей и кальмаров.

Юмор, присущий всему творчеству Стейнбека, ненавязчиво присутствует во всех экспозициях музея, придавая им неповторимое очарование. Двухъярусная кровать Дока аккуратно застлана армейским одеялом. Наблюдательный посетитель обязательно заметит и кружевное нижнее белье, и красные туфли на высоких каблуках, небрежно брошенные под кровать.

Разумеется, романы *Гроздь гнева* и *К востоку от Эдема* сыграли важную роль в литературном творчестве Стейнбека, и они также представлены в музее. Здесь демонстрируется видеofilm о Генри Фонде в роли старшего Джоуда в кинофильме, поставленном по *Гроздьям гнева*, а также афиши Джеймса Дина, выпущенные к выходу экранизации *На восток от Эдема*. Дальнейшее знакомство с экспозицией приведет вас к новой встрече с Генри Фондой, на сей раз читающим отрывки из произведения *Америка и американцы*.

Для тех, кто совершенно незнаком с творчеством Стейнбека, повсюду размещены броско оформленные пояснительные тексты, которые прикреплены к экспонатам, включены в отдельные экспозиции и могут появиться в самых неожиданных местах, например на наволочке. Целый ряд пиджаков и шляп того времени на вешалках представляют повесть *О мышях и людях*. В диалоге, запечатленном на стене, Ленни отрицает, что убил мышью в своем кармане. «Я нашел ее мертвой!» — кляннется он. По-настоящему заинтересованный зритель может опустить руку в один из карманов огромного пиджака и достать оттуда нечто маленькое и пушистое.

Чтобы чувственное восприятие было ►



Вестибюль Национального центра Стейнбека.

полным, атмосфера музея наполнена соответствующими запахами. Так, запах сардин позволяет придать реалистичность рядам исторических консервных фабрик Монтерей, стойло рыжего пони пропитано запахом сена, а на одной из стен висит собачий ошейник, который, если поскрести его, напомнит своим запахом о старом его владельце. Стоя перед открытым товарным вагоном с «охлажденным салатом-латуком», посетитель может ощутить, как от экспозиции отдает ледяным холодом. А мексиканская площадь в окружении саманных построек призвана передать испанские образы, которыми населены повесть и киносценарий *Жемчужина*, *Заброшенный поселок* и киносценарий *Вива, Санама!*

Одна из последних книг Стейнбека, *Путешествия с Чарли в поисках Америки*, была опубликована в 1962 году. На электрической карте воспроизведе-

ден маршрут его путешествий по дорогам Соединенных Штатов вместе с Чарли, французским пуделем. Принадлежавший Стейнбеку жилой автофургон «Росинант» вместе с тщательно отреставрированным пикапом GMC 1960 года выпуска, к которому он прицеплен, выставлен прямо в музее. Стоя у задней дверцы автомобиля, можно рассмотреть освещенный салон и легко представить себе, как автор сидит за откидным столиком и с удовольствием потягивает из стакана виски после целого дня пути. (К сожалению, «Росинант» закрыт листами плексигласа, что лишает желающих возможности что-либо потрогать или сфотографировать.)

Руководители музея, желая убедить себя в правоте своих действий, проводят подробные обсуждения в группах, чтобы проанализировать планируемые ими экспозиции. «Мы даже арендовали фотостудию для групповых занятий, оборудованную поляридом и прочей аппаратурой, — сообщила исполнительный директор музея Патриция Лич. — Мы пригласили четыре различные группы, чтобы узнать их мнение: руководителей музеев, родителей, испаноязычных посетителей и педагогов. Высказанные ими взгляды и пожелания просто бесценны для нас». Исследователи творчества Стейнбека также высказали критические замечания относительно концепций показа и содержания экспозиций до их монтажа.

#### «Золотая жила исторического материала»

«Это было просто, — сказал Крэйг Кергер, президент и главный дизайнер компании «Формейшнс инк». — Недавно мы закончили работу по оформлению Музея [Авраама] Линкольна, который тоже можно назвать золотой жилой исторического материала». Имея бюджет в 2,2 млн долл., Кергер со своей командой дизайнеров и исследователей потратил два года на проектирование и еще два



года на создание тщательно продуманных и пояснительных экспозиций. (Новый Музей Линкольна находится в Форт-Уэйне, штат Индиана.)

Помимо построения декораций и воссоздания сцен, изображающих места событий из произведений Стейнбека, исследователи также объездили всю округу в поисках подлинных предметов того периода. Среди них оказались и ярлыки от упаковочных коробок для фруктов и овощей, и сельскохозяйственные орудия, и киноафиши, и вырезки из газет. Некоторые из исторических предметов взяты из коллекции литературных памятных вещей, хранящейся в библиотеке Стейнбека.

Прежде чем пуститься в путешествие по лабиринту экспозиций, посетителей приглашают в небольшой лекторий на 48 мест, расположенный справа от входа. Здесь им предлагается посмотреть 10-минутный биографический фильм о Стейнбеке, в котором точно прослеживается его жизнь и творчество: молодость, проведенная в Салинасе, основные литературные произведения, три брака, его работа в качестве военного корреспондента

в Европе во время Второй мировой войны и получение им Нобелевской премии по литературе за 1962 год.

Новое двухэтажное здание, имеющее форму цилиндрического свода и построенное преимущественно из кирпича и стекла, выглядит внушительно, но лишено претенциозности. В его проекте был учтен ряд функций в дополнение к той, чтобы здание могло служить витриной жизни и творчества Стейнбека. В восточном крыле разместился многоцелевой зал, который может быть трансформирован в помещение для проведения культурных мероприятий в рамках осуществления общественных программ. Удобно расположены ресторан, находящийся на террасе, и магазин, торгующий книгами и сувенирами, поскольку для них предусмотрен отдельный вход с улицы и, чтобы попасть в них, нет нужды покупать билет в музей.

Пройдя залитый светом центральный вестибюль, вы попадаете в художественную галерею площадью 375 м<sup>2</sup>, экспонаты которой обновляются в течение всего года. Экспозиция, приуроченная к открытию музея, назы-

*Экспозиция, посвященная Гроздьям гнева, выдающемуся американскому роману о «великой депрессии» 30-х годов. В нем рассказана история семьи переселенцев из района пыльных бурь в Оклахоме, их переезда в Калифорнию и их борьбы в поисках работы в условиях чуть ли не феодальной системы эксплуатации сельскохозяйственных рабочих.*



*Экспозиция, посвященная вручению Стейнбеку Нобелевской премии по литературе за 1962 год.*

валась По эту сторону от Эдема: образы Калифорнии Стейнбека. Это была бесценная коллекция из примерно 65 живописных работ, относящихся к 20-м, 30-м и 40-м годам. Они правдиво и бесхитростно изображают людей, их жизнь и ландшафты того периода, которые служили источником вдохновения и для выдающегося писателя. Некоторые из этих полотен ранее никогда не выставлялись и не были известны публике, и среди них есть редкие портреты самого Стейнбека.

Разумеется, в новом центре имеются библиотека и архив, в котором хранится литературное наследие писате-

ля. Коллекция содержит около 30 тыс. экземпляров первых изданий его работ, экземпляры с автографом автора, рукописи, гранки, переписку, интервью, в которых запечатлена «живая история», копию кинофильма и телесценарии, афиши и многое другое.

В отдельном зале, посвященном писательскому искусству, создана специальная зона дополнительных информационных возможностей для детей и взрослых. Для посетителей оборудовано три автоматизированных рабочих места, где с помощью компакт-дисков можно знакомиться с творчеством Стейнбека или изучать музейный Web-сайт. Программа «виртуального посещения» позволяет зрителю на экране компьютера увидеть все сменные экспонаты в художественной галерее — как уже убранные, так и ныне представленные. Видеомониторы, установленные в семи местах экспозиционного зала, показывают отрывки из экранизаций по произведениям Стейнбека или другие посвященные ему видеофильмы.

На 1999 год планируется открытие пристройки площадью 465 м<sup>2</sup> для размещения Центра сельскохозяйственной истории долины реки Салинас и образовательного центра.

#### Проблема сбора средств

Директор отдела развития музея Джо-зеф У. Пастори вступил в Фонд Стейнбека в начале 1997 года, за год до торжественного открытия музея. Перед ним стояла двоякая задача: успешно завершить кампанию по сбору 10,6 млн долл. и начать грандиозную кампанию по привлечению новых членов. «Фактически начало проекту было положено еще в 1977 году, — объясняет Пастори, — с созданием Фонда Джона Стейнбека. В 1983 году эта официальная некоммерческая корпорация получила разрешение на создание Национального центра Стейнбека». Первоначальная цель состояла в пристройке крыла к биб-

лиотеке Салинаса для размещения в нем городской обширной коллекции материалов Стейнбека и для их показа широкой публике.

В 1993 году город Салинас возложил на центр обязанность возглавить Фестиваль Стейнбека, который отныне является ежегодным массовым мероприятием, посвященным писателю, его жизни, творчеству и общине, взрастившей его. В том же году центр заключил договор с фирмой «Лоджик инкорпорейтид» о подготовке технико-экономического обоснования для предполагаемого строительства музейного здания центра.

Составленное обоснование проекта давало благоприятный прогноз: при условии удачного расположения музея и обеспечения в нем должного руководства он будет прекрасно служить интересам города и привлекать гостей в Салинас. Положительный отзыв о возможностях проекта возымел действие на отцов города, которые в 1994 году выделили основной участок земли на северном конце Мейн-стрит. Они также обещали предоставить дополнительный фонд развития в размере 3,5 млн долл., если дело пойдет и будет выполнены некоторые требования, связанные с планированием и проектом. К концу 1994 года был на ура принят оперативный финансовый план, после чего в феврале следующего года было объявлено о начале кампании по сбору средств.

В течение 1995 года поступило несколько значительных взносов, включая 1 млн долл., предоставленный одной семьей фермеров—старожилы Салинаса. В апреле 1997 года состоялась официальная церемония по закладке фундамента будущего музея, а к декабрю этого года собранные средства уже перевалили за 8 млн долл. Основным жертвователем стал Фонд Дэвида и Люси Пакард, который внес 500 тыс. долл., хотя финансирование строительства не соответствовало их правилам субсидирования.

По словам Пастори, «на удивление небольшая группа жертвователей в количестве всего 150 юридических и физических лиц» (отдельных лиц, корпораций и некоммерческих фондов) покрыла расходы по строительству центра. Он планирует завершить кампанию по сбору средств к концу мая 1999 года.

«Мы не собирались финансировать ресторан, — говорит Пастори. — Сумму в 500 тыс. долл. должен был собрать арендатор из сферы общественного питания. Однако подходящего кандидата не нашлось, поэтому нам пришлось самим собирать эту сумму в рамках нашей кампании». Музей взял на себя организацию ресторана и теперь сам управляет им.

Пастори имеет образование в области сбора средств для общественного телевидения, поэтому ему не занимать опыта в приобретении кофейных чашек и компакт-дисков в обмен на полученные обязательства. Программное обеспечение его компьютера аналогично тому, которым пользуются государственные радиовещательные станции всей страны. Оно также подходит для автоматизированного поиска членов фонда. Центр предлагает шесть уровней членства — от приобретения индивидуального членского билета стоимостью 40 долл. до пожизненного членства в Клубе лауреатов Нобелевской премии, которое обходится в 2500 долл. Все члены, независимо от их статуса, приобретают ежеквартальный бюллетень фонда. «Мы на пять месяцев опережаем график привлечения новых членов, — сообщает Пастори. — Контрольная цифра была определена в 5 тыс. новых членов к концу первых 12 месяцев. Мы уже преодолели показатель в 2500 человек, поэтому я поднимаю планку до 5700».

Приглашения вступить в члены фонда рассылаются по почте. Основной список потенциальных членов включает прежде всего индивидуальных доноров, которые жертвовали денеж-

ные средства на нужды центра за последние 20 лет, а также участников ежегодного Фестиваля Стейнбека. Эти две группы дают самый высокий процент новых членов. Затем имеется подборка из 54 тыс. откликов участников новой местной инициативы по оказанию безвозмездной финансовой помощи, проводимой в рекламных целях и в интересах центра. (Их список все еще изучается.) Затем будут разосланы приглашения с учетом почтового индекса каждого адресата.

«Мы отбирали тех, кто живет в определенном радиусе от Салинаса в частных домах на одну семью, — объясняет Пастори. — До торжественного открытия музея в июне мы разослали 100 тыс. пригласительных писем и еще 60 тыс. после него. До сих пор количество наших членов увеличивалось в среднем на один процент». За 18 месяцев Пастори намеревается разослать 1 млн писем — как по Калифорнии, так и по всей стране.

Новый музей обосновался в доме № 1 по Мейн-стрит издавна существующего в тени раскидистых деревьев Салинаса, который мало изменился с 40-х годов. Городские чиновники всерьез рассчитывают на приток в город туристов и на их деньги, способные вдохнуть новую жизнь в дряхлеющий Салинас. Заколоченные досками розничные магазины и пустующий кинотеатр, расположенные по соседству с Национальным центром Стейнбека, недооценивают ту важную роль, которую он призван сыграть сегодня. ■

#### Примечание

Салинас (штат Калифорния) расположен к югу от Сан-Хосе и к востоку от Монтеррея, имеет аэропорты, обслуживающие оба города. Адрес Web-сайта центра: [www.steinbeck.org](http://www.steinbeck.org)

# В доступе отказано: способны ли мы изменить отношение к инвалидам?

Радж Каушик  
(Raj Kaushik)

*Миру музеев нужно пройти еще долгий путь, чтобы создать в них благоприятную атмосферу для посетителей с ограниченными физическими возможностями. Эту проблему с большим пониманием и сочувствием рассматривает в своей статье Радж Каушик. Физик и доктор философии в области музейных исследований, он вошел в мир музеев науки в 1987 году и пять лет проработал в Национальном совете музеев науки (Индия) в качестве куратора по физике. В 1992 году он перешел в Отдел музейных исследований Лестерского университета (Великобритания) в качестве ученого — представителя Содружества, а с 1996 года занимает пост менеджера по экспозиционной работе в Центре открытий в Галифаксе (Канада), где отвечает за все, что касается проектирования, разработки и монтажа экспозиций. Автор исследований на такие темы, как музеи науки в Индии, научное образование в Индии, образование для взрослых, формирование социальных установок в музеях; им опубликовано большое число научно-популярных статей.*

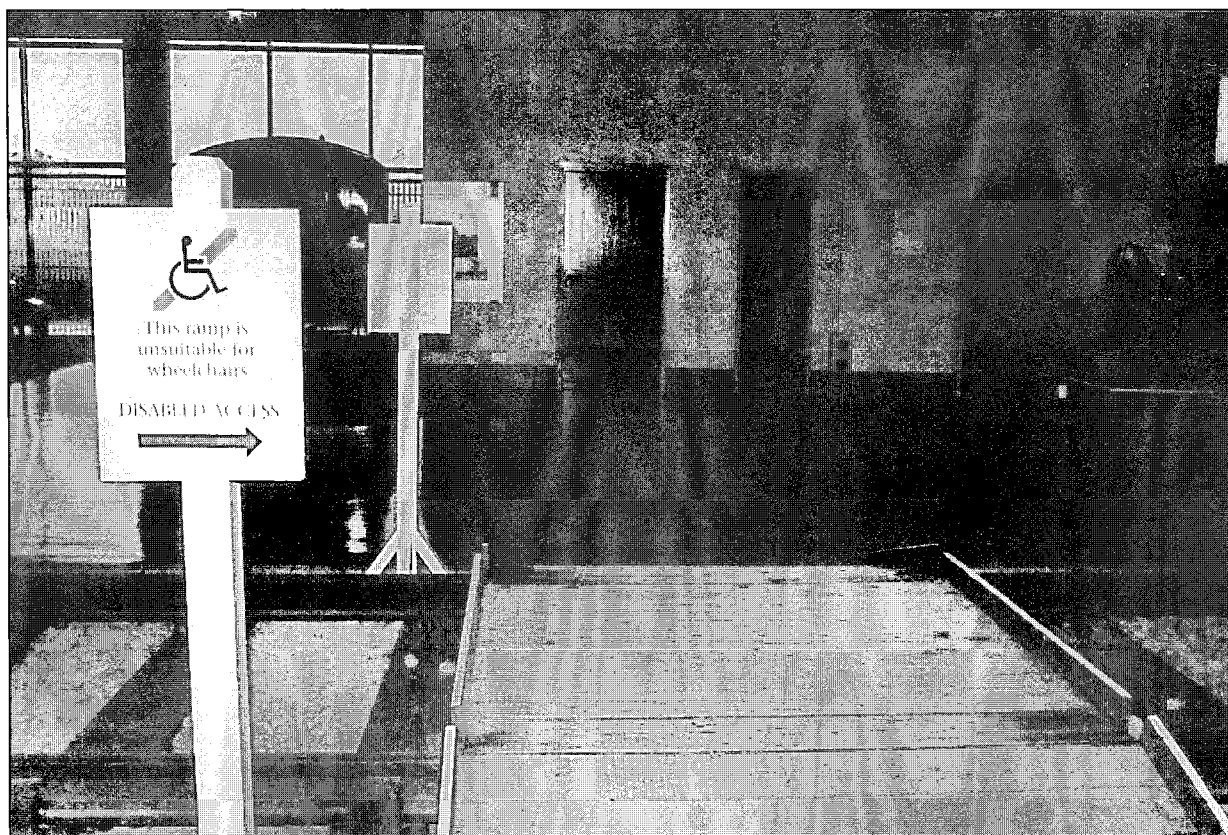
Вероятно, с самого возникновения жизни на земле слово «инвалидность» вызывало исключительно отрицательные ассоциации. Многочисленные подтверждения тому мы находим в Библии, ведах, пуранах и других религиозных книгах: плохие люди наказываются уродством, а хорошие исцеляются и вознаграждаются здоровьем. Греческий философ Платон в своей *Республике* уверял, что если мы хотим, чтобы граждане достойно вели себя, то следует позаботиться о том, чтобы в детстве их воспитывали и обучали лучшие люди. Инвалидность может быть наказанием за плохое поведение и злые помыслы или за то, что человек недостаточно добр. На экране и на сцене люди с ограниченными физическими возможностями предстают перед нами как безобразные, капризные, злобные, отвратительные, необщительные, убогие и жалкие. Очевидными примерами являются Джон Сильвер на деревянной ноге, капитан Хук с крюком вместо руки или Ричард III со своими костылями. С точки зрения режиссера, капитан Хук без своего атрибута был бы менее ярким персонажем, а подлость лишённого костылей Ричарда III — менее очевидной. Параллель между извращенными умами и искаженными телами мы находим практически повсюду — в религиозных книгах, классических мифах, литературе викторианской эпохи и т.д.

Образ, создаваемый средствами массовой информации, делает свое дело, активно формируя у публики его значение. Как считает современный французский теоретик постмодернизма Жан Бодрийяр, наши представления о мире — это набор созданных средствами массовой информации образов, с помощью которых конструируется реальность, и в этой реальности можно различить четыре основных подхода к инвалидности: «зло и страх», «несмотря ни на что», «благотворительность» и «медицинскую» модель. Эти стереотипы показывают, что об инвалидах судят главным образом по их ограниченным возмож-

ностям и гораздо реже — личностным качествам. В нашу эпоху «равных возможностей для всех» вопрос об инвалидах решается «политически корректным путем» — то есть о них лицемерно заботятся во всех социальных сферах, включая музеи и культурные центры, где их обслуживание существует только на словах.

В данной статье я хочу показать, как музеи решают проблемы инвалидности и инвалидов. Нижеследующие оценки и суждения являются выражением моих собственных интерпретаций полученных данных. Тем не менее я стремился к тому, чтобы эти суждения не были слишком субъективными по причине чрезмерно профессионального подхода либо из-за каких-то личных пристрастий или предубеждений.

Музеи принадлежат людям и призваны оказывать постоянно увеличивающейся публике специальные услуги. В 70-е годы они, и прежде всего в США, предприняли значительные усилия, чтобы привлечь инвалидов. Концепция «доступа для людей с ограниченными возможностями» получила одобрение во всем мире. На своей 11-й Генеральной конференции Международный совет музеев (ИКОМ) рекомендовал музеям принять активные шаги для обеспечения максимальной доступности их коллекций и разработки соответствующим образом адаптированных программ. Редакторы различных музейных журналов стали отводить больше места для статей по проблеме инвалидов, а некоторые даже издавали специальные выпуски, посвященные данной теме. В 1998 году организация «Фондасьон де Франс» провела первую международную конференцию «Музеи и инвалиды». Ее цель заключалась в том, чтобы твердо заявить: культура не роскошь, а важнейшее звено, связывающее между собой членов общества. Инвалиды должны иметь возможность пользоваться нашим общим культурным достоянием и его благами.



Фотография предоставлена автором

Сегодня почти во всех музеях мы видим милые объявления и указатели, свидетельствующие о нашей заботе об инвалидах и людях, нуждающихся в специальных услугах. На видных местах музейных изданий или ежегодных отчетов публикуются фотографии посетителей в инвалидных колясках. Аналогичные кадры можно видеть в выпускаемой музеями видеопродукции. «Все залы музея доступны для инвалидных колясок» — эта броская реклама то и дело мелькает на страницах Web-сайтов большинства музеев. При виде их кто-то может подумать, что музейный мир в конце концов уже достиг или же близок к тому, чтобы достичь поставленной цели: решения проблемы доступа инвалидов и обеспечения равных возможностей для всех посетителей.

К сожалению, это лишь иллюзия, создаваемая главным образом нашим отношением к инвалидам. Лучше всего, наверное, это отношение можно объяснить на основе теории самопрезентации, согласно которой люди (в данном случае музейные работники) выполняют необходимый минимум, чтобы всем показать, что они действуют в соответствии с господствующими общественными нормами, но в действительности они остаются равнодушными.

#### Только для здоровых посетителей

Как и в прошлом, сегодняшние музеи воспринимаются как уникальные учреждения, призванные удовлетворять духовные потребности человека. Это представление о музеях находит выражение и в проектах архитекторов, которые часто строят музеи на возвышении. За последние примерно 20 лет в Индии было построено и работает под руководством Национального совета музеев науки (НССМ) 20 музеев, и всюду настоящим препятствием для посещающих их инвалидов являются лестницы. В здании, специально построенном для Национального центра науки Раджива Ганди (Дели), чтобы посмотреть три зала основной экспозиции, приходится преодолевать не менее 10 лестничных маршей, каждый из которых состоит в среднем из 25 ступеней. Как-то в одном из залов четвертого этажа я увидел посетителя, передвигавшегося с помощью костылей — у него не было ноги. Интерес к экспозиции и упорство заставили его самостоятельно преодолеть все ступени. Он проходил мимо контролеров и справочного бюро, но «никто не предложил мне помочь или воспользоваться лифтом», — спокойно сказал он в ответ на мой недоуменный вопрос. А ведь на бумаге центр обеспечивает таким посетителям доступ с помощью специального входа и лифтов.

*Центр открытий в Снибстоне (графство Лестершир, Великобритания). Сколько заботливых объявлений! Но приближает ли это нас к цели — обеспечить равные возможности для всех посетителей?*

Фотография предоставлена автором



*Главный вход в Музей ремесел (Дели) превращает его в «музей с препятствиями».*

В находящемся в Дели Музее ремесел, кажется, доступен любой уголок... кроме главного входа, который превращает его в настоящий «музей с препятствиями». В Национальном музее естественной истории, чтобы воспользоваться лифтом, который предназначен для сотрудников музея, нужно подняться на несколько ступенек. Удивляет и огорчает тот факт, что дизайнеры не учитывают давно признанных физиологических параметров и функций, изучаемых металогикой. Например, известно, что, поднимаясь по лестнице, вы тратите вдвое больше энергии, чем передвигаясь по ровной поверхности<sup>1</sup>.

В Датском центре науки (Экспериментариум) в Копенгагене я видел, как двое служащих на руках поднимали на второй этаж детскую прогулочную коляску. «Это гораздо быстрее и проще, чем идти в офис за ключом от лифта, а после относить его», — сказал мне один из них. Многие музеи приходят в ужас, когда заходит разговор о затратах на лифт. Лифт, действительно, является идеальным и долго-

срочным решением вопроса, но ведь даже установка недорогого пандуса могла бы стать временным выходом из положения. Примером может служить Кембриджский университет, где почти все лестницы на территории его колледжей снабжены пандусами.

Что касается развитых стран, то речь идет скорее о «создании условий», чем о реальных услугах. Мы говорим о числе инвалидных кресел, имеющих в распоряжении службы информации, а не о том, сколько их используется. Мы с гордостью сообщаем, что наши залы оснащены этикетками, выполненными шрифтом Брайля, но умалчиваем о том, что из тысячи выставленных экспонатов такими этикетками снабжены лишь 30 и пользуются ими только немногие. Руководители правительства и их советники также обращают внимание лишь на «создание условий». К словам Кэрлайн Кин, советника по делам инвалидов в Комиссии музеев и галерей Великобритании, могли бы присоединиться многие: «Люди с ограниченными возможностями часто не мо-

гут или неспособны принять полноценное участие в «нормальных» мероприятиях, потому что мы не создаем условий, учитывающих их потребности»<sup>2</sup>.

Спешно подготовленный пакет мер, позволяющих отстаивать права инвалидов в Великобритании, также подчеркивает необходимость изменений. «Новое право доступа к товарам и услугам потребовало бы перделки торговых помещений, и тогда перемена стала бы легкой добычей для финансовых ограничений», — говорится в одном из недавно опубликованных докладов<sup>3</sup>. В музеях одними постановлениями нельзя достичь установленной цели — обеспечить доступ к нашему общему культурному достоянию и пользованию его благами. Когда-то Британский музей попробовал организовать интерпретацию на языке жестов для плохо слышащих посетителей. Однако новшество не прижилось, прежде всего из-за небольшого числа пользователей.

В развивающихся странах мы любим хвалиться нашими условиями для



посетителей-инвалидов, тогда как на деле они редко когда реально создаются. И что еще хуже, мы хвастаемся специально построенными музейными зданиями, но, чтобы попасть в их экспозиционные залы, необходимо преодолеть два лестничных марша. Или другой пример. Перед главным входом мы видим объявление: «Доступ для людей с ограниченными возможностями: добро пожаловать», но дальше натываемся на пандус, предназначенный для доставки экспозиционных материалов непосредственно в хранилище, который по большей части закрыт для публики по соображениям безопасности.

#### Почему они не приходят к нам?

Почему мы видим инвалидов в музеях реже, чем нам хотелось бы? Почему они к нам не приходят? Вероятно, мы слишком мало знаем их мир. Вот что сказал один из посетителей: «Лишь после того как я сам стал инвалидом (это произошло в начале 80-х), я узнал о проблемах равного доступа или путях их решения; о том, что незнание во многих отношениях при-суще миру здоровых людей»<sup>4</sup>.

Я давно знаком с особыми потребностями инвалидов, так как мой отец является директором одной из индийских школ для глухонемых. Я знаю, что в большинстве случаев родители, братья и сестры равнодушны к ним и нередко стесняются выходить с ними на улицу. Некоторые учащиеся часто остаются на время летних каникул в общежитии, поскольку родители считают их обузой. Степень страданий таких детей зависит также от финансового положения их родителей. Многие из тех, кто нуждается в специальной помощи, действительно выброшены из жизни, им редко когда удается выйти из дома. На основании личного общения с ними могу сказать, что это чрезвычайно чуткие, трогательные и застенчивые люди — они моментально чувствуют, что являются жертвами. В своей ставшей уже

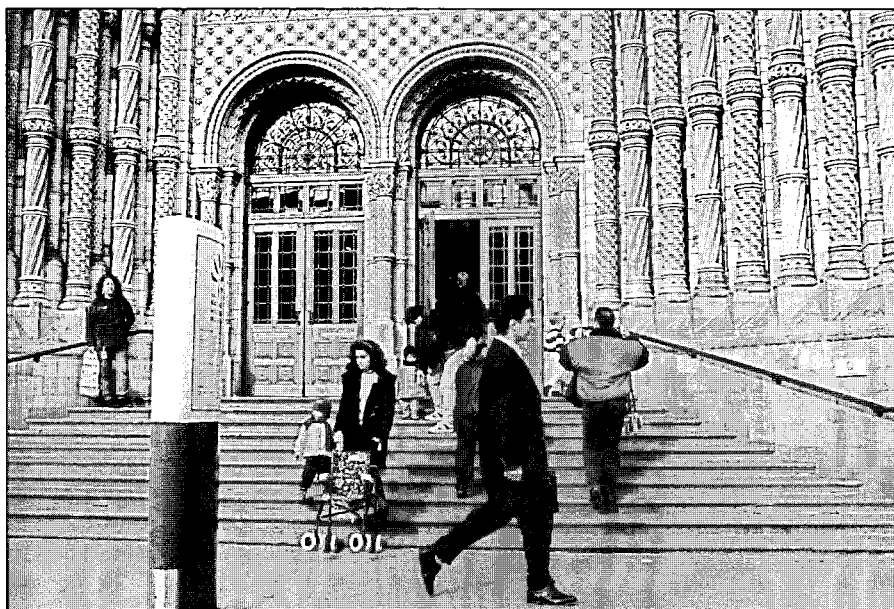
классикой книге *The Nature of Prejudice* Гордон Оллпорт говорит о 15 последствиях виктимизации, которые можно разделить на две группы: одна связана с самообвинением (уход в себя, ненависть к себе, агрессия), а другая — с обвинением внешних факторов (самозащита, подозрительность, преувеличенная групповая солидарность). Встречаясь с очевидной враждебностью, такие нуждающиеся в особом внимании посетители, на мой взгляд, стремятся выбрать самую простую стратегию — удалиться, что является и нежелательным, и неудачным выходом. В поисках решения проблемы мы должны провести анализ нашего основного подхода к ней.

#### «Доступ» или «пополнение»

Слово «доступ» стало сегодня в музеях модным термином, и тем не менее суть проблемы заключается именно в этом слове и основанной на нем философии, поскольку акцент здесь делается на создании условий, а не на самих услугах. Вряд ли такой подход приемлем, когда мы имеем дело с музейными коллекциями. Представьте себе ситуацию, когда у нас есть все: витрины, освещение, оборудование для контроля за температурно-влажностным режимом, но нет коллекций и мы ждем передачи предметов, которые должны прибыть: данная ситуация иллюстрирует философию, заложенную в слове *access* («доступ»). Конечно, она обречена на неудачу.

Теперь рассмотрим иную ситуацию, когда мы знаем, где находится определенный предмет, делаем все возможное, чтобы получить его, и, когда он оказывается у нас, заботимся о нем: эта ситуация — пример философии, содержащейся в слове *accession* («прирост», «пополнение», «прибавление»). И все мы знаем, что это — ключевой фактор, определяющий развитие и процветание музеев.

Слово «пополнение» означает изменение в сторону прибавления. В нем



*Музей естественной истории в Лондоне. Непродуманный проект может доставить неприятности посетителям. Если с детской коляской эти ступени как-то еще можно преодолеть, то для того, кто пользуется инвалидной коляской, они становятся непреодолимыми архитектурными барьерами.*

присутствует идея увеличения, которой нет в слове «доступ». Если философия «доступа» позволяет нам безмерно раздуть наши скромные усилия, то концепция «пополнения» не позволяет сотрясать воздух пустыми речами. Напротив, она дает возможность прибегнуть к простой статистике и определить процент потенциальных посетителей, нуждающихся в специальном подходе. Например, число незрячих посетителей по отношению к общему количеству слепых, проживающих в районе музея, — именно для оказания им услуг, а не формального создания условий. Конечно, здесь также возможны ошибки, но они исправимы. Короче говоря, от нас требуется честность и прямота — как в мыслях, так и в поступках.

Перед нами сейчас две дороги. Разумеется, хотелось бы выбрать ту, что приведет нас к успеху и процветанию. Но способна ли замена одного слова другим помочь инвалидам? «Самое мощное средство воздействия на умы не химия. И не бейсбольная бита. Это — слово», — сказал Джордж Миллер, бывший президент Американской ассоциации психологов. Выбор слова очень важен, поскольку отраженное в нем наше представление о самих себе влияет на наши позиции, наше поведение в будущем и наши действия. Хорошим примером тому может служить замена названия «музей науки» на «центр науки». Можно сказать, что благодаря этому наши статичные, изолированные от внешнего мира помещения превратились в динамичные, открытые экспозиционные пространства.

Мы всегда можем говорить о «доступе», фактически не обеспечивая его и даже не имея ни одного посетителя в наших музеях. Однако для характеристики термина «доступ» больше подходят слова, сказанные Тони Блэром 4 октября 1994 года на конференции лейбористской партии в Блэкпуле в адрес партии консерваторов: «Ее время ушло. С ее философией покончено. Ее эксперименту пришел конец. Ее поражение очевидно. Она должна уйти».

Позиция — это та малость, которая совершенно меняет дело. Хранители всегда придавали и будут придавать большое значение коллекционированию и пополнению коллекций. Действуя в том же духе, они теперь должны для начала привлечь в музей особых посетителей, которые пополнят музейную аудиторию. Таким образом у музеев действительно появляется перспектива «овладения» культурой. Но необходимо помнить: с трудностями финансирования и нехватки площади можно справиться, но создание разумной и честной позиции в отношении инвалидов — это настоящая проблема, которую придется решать в XXI веке. ■

### Примечания

1. C.F. Consolazio, R. Johnson and L. Pecora, *Physiological Measurements of Metabolical Functions in Man*, New York, McGraw-Hill, 1963.
2. Цитируется по: Lorraine Jones, *Current Provision for Disabled People in Museums and Galleries*. (Диссертация на звание магистра, Лестерский университет, 1990.)
3. D. Brindle and P. Wintour, 'New Rights for Disabled Welcome', *The Guardian*, 25 November 1994.
4. W. Kirby, 'Access to Learning for Adults with Disabilities', в: A. Chadwick and A. Stannett (eds.), *Museums and the Education of Adults*, Leicester, NIACE, 1995.

# Город и его прошлое: нюрнбергский Центр документации на территории Партийного съезда рейха

Франц Зонненбергер  
(*Franz Sonnenberger*)

*В Нюрнберге создается нетрадиционный музей, с тем чтобы открыть немецкой молодежи окно в историю Третьего рейха, часть прошлого их страны, которая часто мифологизируется и замалчивается. С 1994 года автор данной статьи является директором муниципальных музеев Нюрнберга. До этого он с 1981 по 1991 год возглавлял отдел в Нюрнбергском центре промышленной культуры, а в 1992—1994 годах работал личным консультантом лорд-мэра Нюрнберга.*

Сегодня в Германии насчитывается около 1500 мемориалов и памятных мест, посвященных именно национал-социалистическому прошлому страны. Их задача, как правило, заключается в том, чтобы напоминать посетителям о судьбах всех тех людей, которые погибли из-за своих политических убеждений, расовых, религиозных или философских воззрений в период жестокого правления нацистов. Свидетельства об этих преступлениях различны — от простой мемориальной доски на том месте, где происходили события, до сложных экспозиций. Эти экспозиции можно видеть в 65 исторических местах, где в большинстве случаев трудятся квалифицированные сотрудники. Их работа, состоящая в том, чтобы напоминать посетителям о жертвах нацистской диктатуры и выполнять политические образовательные задачи, получила широкое признание.

В Западной Германии эти мемориалы и памятные места имеют очень недолгую историю. За исключением мемориалов в бывших концентрационных лагерях Дахау и Берген-Бельзене, открытие которых состоялось еще в 1965-м и в 1966 году, большинство остальных было создано в 70-х годах. Это объясняется несколькими причинами. Решающим фактором является, конечно, растущий интерес, особенно со стороны молодого поколения, к национал-социалистическому прошлому страны, которое раньше было запретной темой. Часто предпринимались инициативы на местном уровне, когда молодежь, действуя совместно с бывшими интернированными лицами и их организациями, выступала за создание памятных мест. Важным фактором для институциональной поддержки новых мемориалов федеральными органами власти и фондами было растущее осознание потребности в таких свидетельствах широкой общественностью в дополнение к сравнительно небольшому кругу убежденных сто-

ронников их создания. Важную роль в этом сыграл американский многосерийный телефильм *Холокост*, показанный весной 1979 года. Другой причиной, способствовавшей переменам, стали мероприятия, организованные в ознаменование 50-летия захвата нацистами власти в 1933 году и сорокалетия со дня окончания войны — двумя годами позднее. Такое же воздействие оказали мероприятия, проведенные в память погромов в ноябре 1938 года.

В восточной части Германии, раньше известной как Германская Демократическая Республика, предпосылки для увековечения памяти жертв национал-социализма носили совершенно иной характер. В официальных мемориалах, созданных в таких концентрационных лагерях, как Бухенвальд и Заксенхаузен, главный акцент делался на «антифашистской борьбе» заключенных-коммунистов. Естественно, что построенные мемориалы отражали идеологические концепции восточногерманского государства.

## Нюрнберг — двойное бремя истории

Подобно некоторым другим немецким городам, Нюрнберг по сей день обременен историческим наследием национал-социалистического периода. На бывшей территории Партийного съезда рейха до сих пор сохранились многочисленные остатки зданий. Они были построены в период между 1933 и 1939 годами и служили фоном для проведения мероприятий с участием народа, организованных национал-социалистами во время работы Партийного съезда рейха. Здесь участники национал-социалистического движения пышно праздновали свой собственный триумф, поддерживаемые радостно настроенными, полными энтузиазма толпами народа. Даже сегодня один только размах этой мегаломании свидетельствует о намерении национал-социалистов продемонстрировать массам



*Парад на территории Партийного съезда рейха в 1937 году.*

свою силу, одновременно создавая у отдельного человека впечатление, что и он является носителем этой силы. Во время Партийных съездов рейха Германия и весь мир были свидетелями демонстрации силы режима, который показывал свое военное могущество, организовывая бесконечные парады и военные маневры. Таким образом, он открыто настраивал народ на войну. В отличие от многих мемориалов, напоминающих посетителям о нацистском терроре и его жертвах в бывших концентрационных лагерях, тюрьмах и других аналогичных местах, бывшая территория Партийного съезда рейха не вызывает ужаса. Но связь с ними очевидна: отравленным семенам, посеянным в Нюрнберге, предстояло дать повсюду страшные всходы.

В течение десятилетий существовали два препятствия, мешавшие точно интерпретировать историю территории Партийного съезда рейха и ее роль в нацистской государственной машине власти и пропаганды. Во-первых — и так было повсюду в Германии — следовало побороть прагматичное отношение к каменным свидетельствам национал-социализма,

существовавшее на протяжении десятилетий. Необходимо было добиться осознания того, что бывшая территория Партийного съезда рейха является знаменитым историческим местом, сооружения которого не должны использоваться как складские помещения, как окружение для проведения всякого рода мероприятий на открытом воздухе или как участок для строительства пригородного поселка. Вторым препятствием на пути особого исторического процесса был понятный — хотя и неоправданный — страх многих ответственных лиц, что, несмотря на всю воспитательную работу, бывшая территория Партийного съезда рейха может стать местом, где «всегда существующие приверженцы прошлого» начнут прославлять то, что они рассматривают как дни славы Германии.

С середины 70-х годов наметилась новая тенденция придавать большее значение той важной роли, которую играла бывшая территория Партийного съезда рейха в немецкой истории. При этом особое значение придавалось общественному интересу, растущему по мере того, как личные воспоминания об эпохе нацизма по-

степенно исчезали вместе со сменой поколений. Год за годом росло число посетителей, включая множество молодых людей и тысячи туристов из Европы и всего мира. В 1985 году на Трибунах Цеппелина, спроектированных и построенных между 1934 и 1937 годами Альбертом Шпеером, была организована выставка, получившая название *Очарование и насилие*. Ее цель заключалась в том, чтобы предложить веские и убедительные аргументы против каменных свидетельств нацистской эпохи и воплощенного в них духа. Организованная на скромные муниципальные средства, выставка явилась ярким свидетельством того, что не существует альтернативы эффективной информации, убедительно представленной на самой территории.

Однако экспозиции пришлось столкнуться со многими проблемами, в частности такой, как ее отдаленное местоположение на большом участке. То, что выставка открыта только в летние месяцы из-за невозможности отапливать помещения, также оказалось пагубным. Тем не менее год за годом эту экспозицию посещают около 35 тыс. человек. Общее число побывавших в здании Партийного съезда рейха как месте, представляющем исторический интерес, составляет примерно 100 тыс. человек.

Последние четыре года принесли серьезные изменения в использовании бывшей территории Партийного съезда рейха в Нюрнберге. Идея создания нового Центра документации на территории Партийного съезда рейха (рабочее название), разработанная городскими музеями Нюрнберга, получила всеобщее одобрение. В настоящее время среди политиков и в обществе в целом распространено убеждение, что история бывшей территории Партийного съезда рейха дает уникальную возможность. Где еще можно критически показать истинное лицо Третьего рейха, раскрывая таким образом ложь новых мифов и легенд? Где еще можно про-

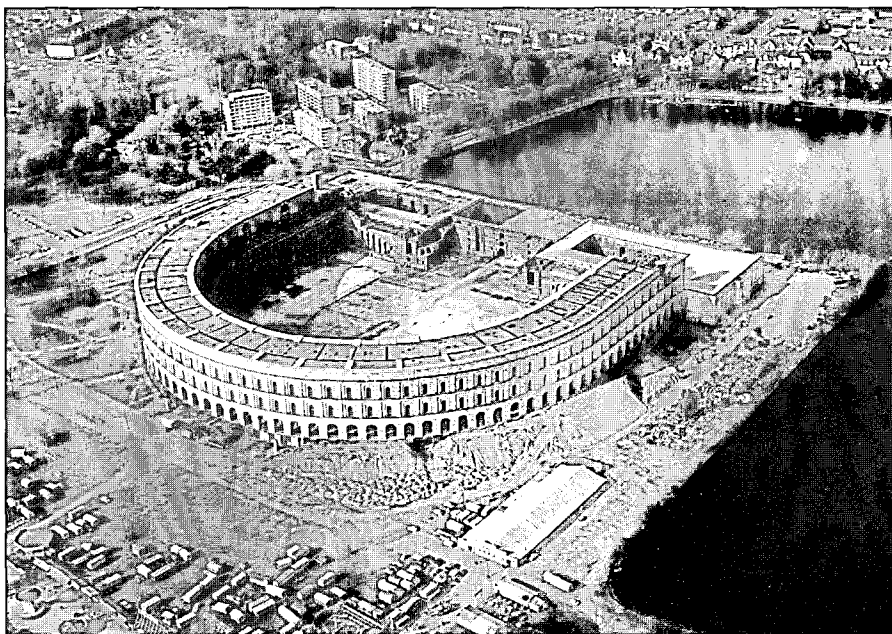


© Museen der Stadt Nürnberg

анализировать «мотивировку действий государственной машины» национал-социализма?

Цель нового проекта, в общих чертах составленного городскими музеями Нюрнберга, состоит в том, чтобы создать новую постоянную экспозицию, открытую в течение всего года, в которой тема была бы представлена современно и интересно на площади, значительно превышающей 1 тыс. м<sup>2</sup>. Существует также намерение создать Педагогический центр, где классы школьников и группы имели бы возможность обсуждать эту тему. Городские музеи Нюрнберга предложили в качестве места для размещения этой новой экспозиции северное крыло Здания съездов, гигантского сооружения, проектировавшегося как Центр съездов Национал-социалистической партии, рассчитанного на более чем

*В 1985 году в помещении Трибун Цеппелина, спроектированных и построенных в период между 1934 и 1937 годами Альбертом Шпеером, была организована выставка, получившая название Очарование и насилие.*



Здание съездов проектировалось как Центр съездов Национал-социалистической партии, но так никогда и не было завершено. Теперь здесь должен разместиться новый Центр документации.

50 тыс. человек, но так никогда и не завершено.

Этот проект, стоимость которого оценивается примерно в 9,5 млн немецких марок, получил единодушное одобрение, поскольку он убедителен. Проект поддержали все демократические политические партии, духовенство, Центральный совет немецких евреев и музеи. Совет попечителей, основанный лорд-мэром Нюрнберга при участии многих известных представителей политических кругов и общественности, оказывает проекту подчеркнутую поддержку. Его концепция совершенствуется с помощью научного совета, членами которого являются ведущие современные историки и музейные специалисты.

Благодаря такой огромной поддержке проблема финансирования в настоящее время в основном решена. Город Нюрнберг и прилегающие районы собрали около 1,5 млн немецких марок для первоначального финансирования, что продемонстрировало намерения местных граждан не обходить молчанием их национал-социалистическое прошлое, а рас-

сматривать его на основе всей имеющейся информации. Весной 1998 года земля Бавария предоставила для финансирования проекта около 4 млн немецких марок, в то же время подобный финансовый взнос поступил от федеральных органов власти. Более того, город Нюрнберг возьмет на себя содержание Центра документации. Собранные финансовые средства позволили провести в 1998 году архитектурный конкурс на лучший проект размещения Центра документации в северном крыле Здания съездов.

#### Хронологический диапазон

Основное содержание проектируемой постоянной экспозиции было изложено в докладе профессора Грегора Шёлльгена, который был принят Ученым советом в июле 1997 года. Автор рекомендует широкий хронологический диапазон, охватывающий период от 20-х годов до настоящего времени. Историческое изложение будет заключаться в обращении к прошлому нацистской партии и выбору Нюрнберга в качестве места проведения Партийных съездов рейха, ведущая роль которых в пропаганде Третьего рейха будет подвергнута анализу. Будет показано также многостороннее влияние на Нюрнберг, вплоть до повседневной жизни его населения.

Особые события, происходившие в Нюрнберге, будут также использованы в качестве *Окон, открытых в историю Третьего рейха*. Например, после рассказа об обнародовании Нюрнбергских расовых законов во время Партийного съезда рейха 1935 года будет представлена широкая панорама, представляющая преступные последствия этих законов. Будет прослежен путь, который вел от экспроприации имущества евреев и других меньшинств к Холокосту. Аналогичным образом будет проиллюстрировано развитие событий от больших показательных маневров германского Вермахта в Нюрнберге до перево-

оружия Германского рейха и, наконец, до войны и полного краха с его губительными последствиями, не в меньшей степени для самих немцев. Нюрнберг тоже вынужден был заплатить высокую цену за сомнительную честь являться «городом Партийных съездов рейха». В результате бомбардировок 1944 года город был стерт с лица земли. Нюрнбергский судебный процесс над военными преступниками также сделал город центром юридического расследования преступлений национал-социализма.

Между тем для проекта была составлена база исторических источников, во многих отношениях новаторская. После обращения к общественности с просьбой о предоставлении для этой цели соответствующих материалов были переданы в дар многие фотографии и фильмы разоблачительного характера и другие подлинные предметы. В частности, ставшие теперь доступными киноматериалы дают новое представление о Партийных съездах рейха, контрастирующее с показным блеском и великолепием нацистской пропаганды. Он открывает гораздо более рутинную сторону, «перспективу с точки зрения обычных людей». Цель заключается в том, чтобы разрушить старые и новые легенды и показать «мифические Партийные съезды рейха» в их истинном свете, как умело поставленные мероприятия, изобилующие ловкими трюками.

Некоторые аспекты исторической коллекции весьма впечатляющи. Однако главным для Центра документации являются не отдельные экспонаты. В его основе лежит намерение

представить историю нюрнбергских Партийных съездов рейха ненавязчиво, но эффективно, сопровождая демонстрацию звукозаписями и выдержками из фильмов, а также показать людей, создавших территорию Партийного съезда рейха с ее структурами и принимавших участие в многочисленных мероприятиях. Особое внимание уделяется страданиям узников концентрационных лагерей и занимавшихся принудительным трудом рабочих, которые вынуждены были создавать строительный материал для символов национал-социализма. Нацистская пропаганда, направленная на широкие массы людей, противоречит истории, пережитой и выстраданной отдельно взятым человеком. В настоящее время осуществляется широкая кампания: проводятся беседы со свидетелями событий тех дней, чтобы их рассказы, представленные в экспозиции в форме видеозаписей, могли услышать посетители.

Проектируемый нюрнбергский Центр документации не будет похож на музей в традиционном смысле этого слова. Это будет место живой встречи с историей национал-социализма. Центр предназначен главным образом для молодежной аудитории, которая зачастую не владеет самой элементарной информацией о нацистском прошлом страны. Многие образовательные мероприятия, конференции, лекции и т.д., связанные с постоянной экспозицией, позволят вести непрерывный доверительный разговор о существующей в наши дни опасности, связанной с политическими махинациями и подчинением человека господствующей идеологии. ■

# Форум мнений

*Редакция Международного журнала "Museum" по-прежнему предоставляет свои страницы для обмена мнениями по важным для музеев вопросам, но вводит некоторые новшества: мы предлагаем нашим читателям ответить на вопросы, помещенные в конце данной статьи, с тем чтобы затем опубликовать их взгляды на самые насущные и, возможно, спорные темы дня. Кеннет Хадсон, директор Европейского форума музеев, который также возглавляет Комитет по присуждению премии «Лучший европейский музей года», написал 53 книги, посвященные музеям, социальной и индустриальной истории и социальной лингвистике, в том числе является автором известного труда Влиятельные музеи, продолжает выступать в роли зачинщика дискуссии. Он излагает свои соображения по проблемам, с тем чтобы положить начало дискуссии и критическому обсуждению. Мы надеемся, что это станет для международного музейного сообщества богатым источником новых идей. Приглашаем всех желающих принять участие в дискуссии!*

## **Является ли сегодня деятельность музея важнее его экспозиций?**

То, что происходит в здании клуба и газеты, важнее, чем то, что происходит на поле для игры в гольф? И что такое гольф? Если это образ жизни, жизненная позиция, важная индустрия, то можно утверждать, что игра в гольф является маленькой частью чего-то большего и более значительного, чем гольф. То же самое можно сказать о еде как о приеме пищи и сне, поскольку связанный с ними ряд коммерческих видов деятельности значительно превосходит основной процесс и при некоторых обстоятельствах они могут превзойти его по значимости и экономической выгоде. Мы подошли к тому моменту, когда это становится справедливо и в отношении многих крупнейших музеев мира, так как музеи стали всего лишь предлогом для выгодной коммерции и для создания вспомогательных культурных и

общественных предприятий, в той или иной степени связанных с самим музеем. Можно даже сказать, что все большее значение приобретает музейное сообщество, которое отодвигает на второй план собственно музеи. Как, например, решить, что важнее: Метрополитен-музей в Нью-Йорке или коммерческие предприятия, выросшие вокруг него? Может быть, лошадь и телега поменялись местами?

Вчерашние музеи были очень простыми структурами. Они состояли в основном из зданий, в которых с той или иной степенью эффективности экспонировались коллекции предметов. Люди осматривали эти экспозиции, одни оставались довольны увиденным, на других это навевало скуку — все зависело от их интересов и степени удовлетворенности. При благоприятном стечении обстоятельств посетитель уходил из музея в приподнятом настроении, но случалось и обратное. А затем в какой-то момент в 50-е годы получили развитие два взаимосвязанных процесса. Во-первых, небольшая группа исключительно энергичных директоров стала проявлять интерес к маркетингу и продаже музейного продукта, рассматривая при этом людей, приходивших к ним, скорее как потребителей, подлежащих изучению и ублажению, чем как простых посетителей. Второй аспект этой революции был связан с поразительно быстрым развитием видов деятельности, которые раньше считались вспомогательными, по организации магазинов, кафе и ресторанов, созданию «образовательных» программ и ассоциаций друзей того или иного музея. Справедливым будет сказать, что эти перемены выразились в смещении акцента: то, что раньше считалось вспомогательным, теперь стало считаться основным. Отныне музей становился смыслом видов деятельности, возникших вокруг него и благодаря ему. В связи с этим на память приходит заявление одного американского социалиста: «Партии — это я».



Описать и проанализировать ситуацию, в которой сегодня оказались музеи, не значит выступать с обвинениями в предательстве идеалов. Музеи существуют в рыночных условиях, где им приходится конкурировать с другими типами организаций в борьбе за время и деньги своих посетителей. Ничего подобного не было 50 лет назад, но сегодня это — реальность, и, чтобы преуспеть в этой конкуренции, музеям нужны деньги, которые им приходится добывать тем или иным путем, заставляя раскошелиться своих клиентов. Нет необходимости подробно останавливаться на этом. Достаточно один раз побывать в парижском Лувре, лондонском Музее естественной истории или на стокгольмском корабле-музее «Васа», чтобы немедленно почувствовать, что это вроде бы уже и не музей, а коммерческое предприятие. Никто не отрицает тот факт, что первый не может существовать без памятников древности и произведений искусства, второй — без животных и птиц, а третий — без исторического корабля. Музей — это повод для коммерции, так же как английская королевская семья служит поводом для организации очень популярных и весьма прибыльных экскурсий в Букингемский дворец. Одно не может существовать без другого.

Необходимо заострить внимание на соразмерности этих видов деятельности и контроле за ними. Не важно, какое в музее руководство, какого он размера или типа. Важно, что музей может оправдать свое существование только тем, что он является просветительным учреждением в самом широком смысле слова; местом, где люди пополняют свой запас знаний и расширяют свое представление о мире. Пока музейные «виды деятельности» способствуют выполнению этой просветительной задачи, они, без сомнения, заслуживают похвалы и поддержки. Но как только они начинают демонстрировать свою значительность и могущество, подминая под себя сам музей, они переходят в разряд опасных

явлений, которые необходимо ограничить до приемлемого уровня.

### Вопросы к читателям

1. В Вашем музее есть магазин, кафе, ресторан? Если есть, то для чего? Чтобы зарабатывать деньги для музея? Для установления связей с общественностью? Для Ваших посетителей?
2. Есть ли в Вашем музее то, что можно было бы назвать образовательной программой? Если есть, то в чем она заключается?
3. Есть ли в Вашем музее Ассоциация друзей музея?
4. Какие другие виды деятельности организует Ваш музей? Насколько они успешные, по Вашему мнению?
5. Как Вы сами считаете: Ваш музей играет более важную роль, чем возникшие вокруг него виды деятельности, или наоборот?

Просим Вас направлять свои ответы с пометкой «Форум мнений: музейные виды деятельности» ('Forum — Museum Activities') по адресу: The Editor, *Museum International*, UNESCO, 7 place de Fontenoy, 75352 Paris 07 SP (France)

### Ответы читателей

*В Международном журнале "Museum" № 199 Кеннет Хадсон задавал вопрос: «Нужно ли срочно ликвидировать постоянные экспозиции?» На него отвечает Германн Шефер, директор Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland в Бонне.*

Основу нашего музея составляет главная экспозиция. В экспозиционных залах площадью 4 тыс. м<sup>2</sup> Haus der Geschichte представлена современная история Германии начиная с 1945 года. Здесь прослеживается история обоих немецких государств после раздела единого государства, а также история объединенной Германии. Главная экспозиция основана на принципе «открытой

концепции». Она стремится быть максимально близкой к действительности. Мы считаем термин «постоянная экспозиция» неправильным по двум соображениям: во-первых, экспозиция постоянно совершенствуется; во-вторых, как отмечалось выше, мы рассказываем о событиях последнего времени, а потому непрерывно работаем над главной экспозицией, включающей более 7 тыс. предметов. Мы по-прежнему ведем поиск предметов, которые помогут посетителю лучше понять всю многогранность исторической реальности. В то же время мы стремимся использовать важнейшие результаты изучения наших посетителей для совершенствования нашей главной экспозиции.

Федеральный закон, давший жизнь нашему музею, предписывает, чтобы главная экспозиция обновлялась и совершенствовалась каждые пять лет. На первые плановые пять лет после открытия музея в июне 1994 года нашей задачей станет модернизация раздела, посвященного периоду начиная с 1975 года. Таким образом, самые старые предметы представлены в экспозиции чуть более четырех лет. И вряд ли нам в ближайшем будущем придется убирать, например, первый служебный автомобиль марки «Мерседес» немецкого канцлера Аденауэра.

За последние два года мы организовали пять крупных временных выставок в нашем основном экспозиционном пространстве площадью 650 м<sup>2</sup>:

- *Лицом к лицу: Германия—Франция*, с 4 июня по 20 сентября 1998 года.
- *Сводные сестры? Женщины в Восточной и Западной Германии*, с 9 октября 1997 года по 8 марта 1998-го.
- *Между прочим: фотографии американских солдат в Германии*, с 10 июля по 31 августа 1997 года.
- *Свободная рыночная экономика против плановой экономики*, с 14 марта по 8 июня 1997 года.

- *1936 год: Олимпийские игры и национал-социализм*, с 14 ноября 1996 года по 26 января 1997-го.

Здесь также было организовано пять небольших временных выставок.

Организация временных экспозиций не считается в нашем музее обременительным делом, поскольку они подобны глазури, украшающей торт. Хотя это очень трудоемкая работа, которой в течение примерно двух лет будут заняты очень многие работники музея, мы решили с самого начала, что для осуществления каждого отдельного экспозиционного проекта будем комплектовать команды под руководством штатных кураторов. Они будут также набирать группу временных работников.

Даже если бы у музея было больше денег, мы все равно не изменили бы принцип планирования экспозиций: две-три крупные и две небольшие временные выставки в год. Более того, мы используем временные выставки как средство обновления наших коллекций, поскольку они дают нам возможность сосредоточиться на приобретении предметов, тесно связанных с актуальными для нас темами, поэтому в выигрыше оказывается и главная экспозиция. Работая над созданием временных выставок, мы больше узнаем о конкретных исторических темах, что позволяет нам использовать новые знания для совершенствования важных разделов главной экспозиции.

В заключение я хотел бы подчеркнуть утверждение Кеннета Хадсона о том, что постоянных экспозиций как таковых не должно быть, то есть речь идет об экспозициях, которые совсем не претерпевают никаких изменений. Музеи обязаны обновлять свои главные экспозиции, чтобы предоставить посетителям более широкие возможности для всестороннего изучения основной темы музейной экспозиции.

**museum**

*Международный журнал*

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

**Индекс 38947**

## **Курьер ЮНЕСКО**

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

**Индекс 38945**

## **ЖУРНАЛЫ**

## **ЮНЕСКО**

## **НА**

## **РУССКОМ**

## **ЯЗЫКЕ**

## **Бюллетень по авторскому праву**

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

**Индекс 38946**

## **ПЕРСПЕКТИВЫ:**

**сравнительные исследования  
в области образования**

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

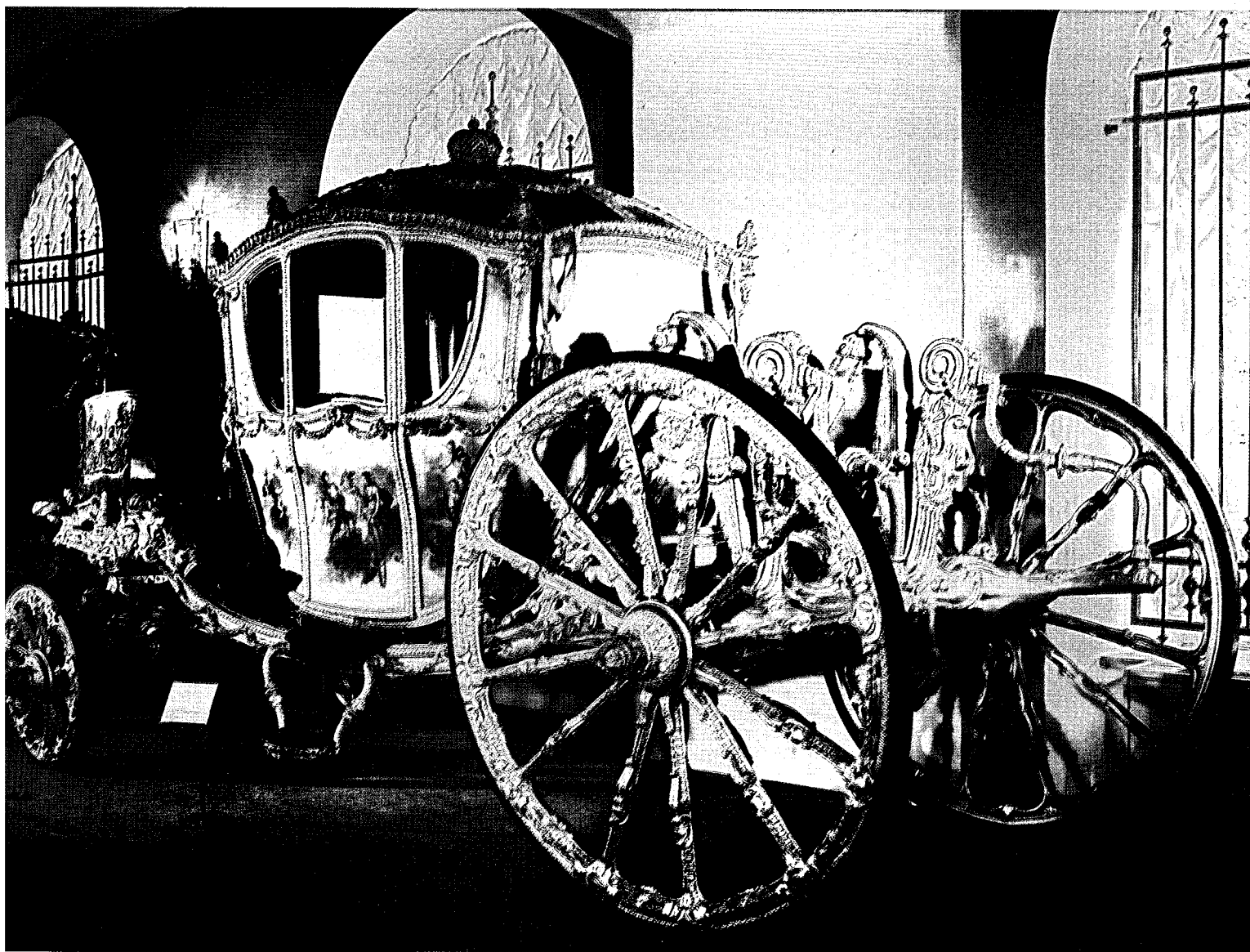
**Индекс 38948**

Сообщаем, что подписка на эти журналы на 2000 год будет приниматься во всех отделениях связи во втором полугодии 2000 года. Эти издания Вы можете найти в Объединенном каталоге «Почта России» Государственного комитета Российской Федерации по телекоммуникациям.

На каждый журнал также принимается текущая подписка на 2000 год.

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

Коллекция экипажей XVI—XVIII веков, принадлежащая Государственному историко-культурному музею-заповеднику «Московский Кремль», – одна из лучших в мире. В нее входят первоклассные произведения крупнейших художественных центров – Берлина, Вены, Лондона, Москвы, Парижа, Санкт-Петербурга, – созданные выдающимися мастерами каретного дела и известными архитекторами, скульпторами, живописцами. Экипажи имеют и большую историко-мемориальную ценность. Собрание включает почти все типы экипажей, бытовавшие в Европе на протяжении трех столетий.



Кремлевскому собранию посвящена книга «Старинные экипажи» – результат многолетней исследовательской деятельности Любови Павловны Кирилловой. Книга знакомит с историей сложения коллекции, в ней впервые в полном объеме представлено развитие искусства экипажного дела в России, даны новые атрибуции. Она великолепно оформлена и содержит более трехсот цветных иллюстраций. Книга вышла в 2000 году в издательстве «Красная площадь», которое специализируется на выпуске литературы по искусству – альбомов, каталогов, путеводителей – и тесно сотрудничает с Музеем «Московский Кремль» и другими музеями и учреждениями.