



Т. Ю. ЮРЕНЕВА

# МУЗЕЕВЕДЕНИЕ

МОСКВА  
2020

Российский научно-исследовательский институт культурного  
и природного наследия им. Д. С. Лихачёва

**Т. Ю. Юренева**

# **МУЗЕЕВЕДЕНИЕ**

Москва  
2020

УДК 069.01  
ББК 79.1  
Ю69

*Рецензенты:*  
доктор исторических наук *Т. А. Пархоменко*  
доктор искусствоведения, профессор *М. Т. Майстровская*

**Юренева Т. Ю.**  
Ю69 Музееведение : учебник для подготовки кадров высшей квалификации /  
Тамара Юрьевна Юренева. — М. : Институт Наследия, 2020. — 440 с. : ил. —  
ISBN 978-5-86443-306-5

В учебнике излагается система базовых знаний в области исторического, теоретического и прикладного музееведения, необходимых для усвоения в процессе обучения. Содержание учебника соотнесено с требованиями ФГОС ВО по направлениям подготовки кадров высшей квалификации, соответствующим научной специальности «Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов».

Материал учебника адресован прежде всего аспирантам, но может быть полезен также студентам магистратуры и бакалавриата, обучающимся по музееведческим специальностям.

Юренева Тамара Юрьевна — доктор исторических наук, главный научный сотрудник — руководитель центра музейной политики Института Наследия.

УДК 069.01  
ББК 79.1

ISBN 978-5-86443-306-5

© Юренева Т. Ю., 2020  
© Российский научно-исследовательский  
институт культурного и природного  
наследия имени Д. С. Лихачёва, 2020

---

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ.</b>	
<b>МУЗЕЕВЕДЕНИЕ КАК НАУЧНАЯ ДИСЦИПЛИНА</b> .....	7
Основные этапы становления музееведения .....	7
Объект, предмет и метод музееведения .....	14
Структура музееведения .....	17
Язык музееведения .....	18
Музееведение в системе наук .....	20
<b><u>ЧАСТЬ I. ИСТОРИЧЕСКОЕ МУЗЕЕВЕДЕНИЕ</u></b> .....	21
<b>Глава 1. ФЕНОМЕН КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЯ В АНТИЧНОЙ И СРЕДНЕВЕКОВОЙ КУЛЬТУРЕ</b> .....	21
<b>Коллекции и коллекционеры античного мира</b> .....	21
Древняя Греция: святилища, храмы, пинакотеки .....	21
Частные собрания Древнего Рима .....	26
Общественные собрания Древнего Рима .....	31
<b>Сокровищницы Средневековья</b> .....	36
Церковные сокровищницы .....	37
Светские сокровищницы .....	41
<b>Глава 2. ВОЗНИКНОВЕНИЕ ЕВРОПЕЙСКИХ МУЗЕЕВ</b> .....	46
<b>Исторические предпосылки возникновения музеев</b> .....	46
<b>Кабинеты и галереи эпохи Возрождения</b> .....	49
<b>Естественно-научные кабинеты XVI–XVII вв.</b> .....	68
<b>Художественное коллекционирование         и дворцовые галереи XVII в.</b> .....	81
<b>Глава 3. ФЕНОМЕН ПУБЛИЧНОГО МУЗЕЯ</b> .....	93
<b>Музей в культурной парадигме эпохи Просвещения</b> .....	93
<b>Наполеоновские войны и музейное строительство</b> .....	107
<b>Глава 4. ВОЗНИКНОВЕНИЕ МУЗЕЕВ РОССИИ</b> .....	119
<b>Кабинеты и галереи конца XVII – первой четверти XVIII в.</b> ..	119
<b>Петербургская кунсткамера</b> .....	123
<b>Художественные музеи</b> .....	128
<b>Кабинеты учебных заведений</b> .....	137



<b>Глава 5. РАЗВИТИЕ ЕВРОПЕЙСКИХ МУЗЕЕВ</b>	
<b>В XIX — НАЧАЛЕ XX В.</b> .....	139
<b>Музей и национальное самосознание</b> .....	139
Музеи национальной истории и культуры .....	139
Музеи национального искусства .....	143
Музеи под открытым небом .....	147
<b>Наука и музей</b> .....	151
От универсальных собраний —	
к специализированным музеям .....	151
Научные принципы комплектования	
и экспонирования коллекций .....	158
<b>Музей и образование</b> .....	165
<b>Глава 6. ОСОБЕННОСТИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ</b>	
<b>И РАЗВИТИЯ МУЗЕЕВ</b>	
<b>В НЕЕВРОПЕЙСКИХ СТРАНАХ</b> .....	171
<b>Музеи Америки</b> .....	171
<b>Музеи Австралии</b> .....	182
<b>Музеи Азии</b> .....	186
Музеи Индии .....	186
Музеи Турции .....	191
Музеи Японии .....	195
Музеи Китая .....	199
<b>Музеи Африки</b> .....	203
<b>Глава 7. МУЗЕИ МИРА В XX ВЕКЕ</b> .....	210
<b>Музейное строительство в послеоктябрьской России</b> .....	210
<b>Музей в парадигме тоталитарной культуры</b> .....	213
Музеи и пропаганда .....	213
Тоталитаризм и искусство .....	220
Селекция кадров .....	227
<b>Музей и общество: проблемы интеграции</b> .....	231
Детские музеи .....	231
Экомuzeи .....	235
Интегрированный музей и «новая музеология» .....	239

<b>ЧАСТЬ II. ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ И ПРИКЛАДНОЕ МУЗЕЕВЕДЕНИЕ</b> .....	241
<b>Глава 1. КЛЮЧЕВЫЕ ПОНЯТИЯ МУЗЕЕВЕДЕНИЯ</b> .....	241
Музей .....	241
Музейный предмет .....	246
<b>Глава 2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ МУЗЕЙНОЙ ПРАКТИКИ</b> .....	251
Теория документирования .....	251
Теория тезаврирования .....	252
Теория музейной коммуникации .....	253
<b>Глава 3. МУЗЕЙ КАК УЧРЕЖДЕНИЕ КУЛЬТУРЫ</b> .....	260
Социальные функции музея .....	260
Классификация музеев .....	262
Типология музеев, созданных на основе музеефикации объектов .....	276
Музейная сеть России .....	280
<b>Глава 4. НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ МУЗЕЕВ</b> .....	285
Специфика и направления научно-исследовательской деятельности музеев .....	285
Организация научно-исследовательской работы в музее .....	289
<b>Глава 5. ФОНДЫ МУЗЕЯ</b> .....	293
Основные понятия .....	293
Научная организация фондов музея .....	297
Состав музейных фондов .....	297
Структура музейных фондов .....	301
Изучение музейных предметов .....	306
Комплектование фондов музея .....	309
Учет музейных фондов .....	316
Хранение музейных фондов .....	323
Режим хранения фондов .....	324
Система хранения фондов .....	331

---

<b>Глава 6. МУЗЕЙНАЯ ЭКСПОЗИЦИЯ</b> .....	337
<b>Экспозиционные материалы</b> .....	338
<b>Методы построения экспозиций</b> .....	344
<b>Информационные технологии</b>	
<b>в музейной экспозиции</b> .....	354
<b>Проектирование экспозиции</b> .....	361
Научное проектирование экспозиции .....	362
Художественное проектирование экспозиции .....	365
Техническое и рабочее проектирование экспозиции .....	372
<b>Музейная выставка</b> .....	374
<b>Глава 7. КУЛЬТУРНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ</b>	
<b>ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ МУЗЕЕВ</b> .....	380
Музейная педагогика .....	382
Музейная аудитория .....	386
<b>Формы и технологии работы с музейной аудиторией</b> .....	391
<b>Глава 8. ОРГАНИЗАЦИОННО-УПРАВЛЕНЧЕСКИЕ</b>	
<b>ОСНОВЫ МУЗЕЙНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ</b> .....	402
Музейный менеджмент .....	402
Музейный маркетинг .....	412
<b>ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЯ</b> .....	420
<b>БИБЛИОГРАФИЯ</b> .....	424

---

## ВВЕДЕНИЕ

### МУЗЕЕВЕДЕНИЕ КАК НАУЧНАЯ ДИСЦИПЛИНА

#### Основные этапы становления музееведения

Музееведческая мысль возникает в эпоху Возрождения, когда появляются труды, посвященные описанию и философскому анализу различных форм организации коллекций. Самым ранним из них считают трактат фламандского ученого Самуэля фон Квикхеберга «Заготовки или заглавия обширнейшего театра», опубликованный в Мюнхене в 1565 г. Задавшись целью способствовать созданию и организации коллекций универсального типа, Квикхеберг рассмотрел теоретические и практические аспекты коллекционирования, описал различные типы кабинетов и изложил собственные рассуждения о кунсткамере как зеркале мира. Многие исследователи, занимаясь проблемой периодизации музеологии/музееведения, сходятся во мнении, что именно этот труд можно считать своеобразной точкой отсчета в процессе формирования музеологического/музееведческого знания<sup>1</sup>.

Проблема периодизации музеологии начала разрабатываться с конца 1970-х гг. Свое видение основных периодов развития научной дисциплины изложили японский ученый Соитиро Цурута, голландские исследователи Петер ван Менш и Леонтина Мейер-ван Менш, хорватский музеолог Иво Мароевич, российский музеевед Н. К. Томилов и др. Наиболее широкое признание получила концепция чешского музеолога Збынека Странского (1926–2016). В основу периодизации он положил процесс эмансипации музеологии, то есть процесс постепенного освобождения музеологии от профильных дисциплин, использующих музейные предметы в качестве источников для собственных познавательных целей<sup>2</sup>.

3. Странский выделил три этапа в развитии музеологии:

- донаучная стадия (середина XVI — середина XIX в.), когда музеология развивается в рамках профильных наук как вспомогательная дисциплина;

---

<sup>1</sup> В настоящем учебнике используются более характерные для российской научной традиции и русскоязычной литературы термины «музееведение» и «музеевед». Термины «музеология» и «музеолог» употребляются главным образом при рассмотрении зарубежного опыта.

<sup>2</sup> См.: *Ананьев В. Г.* История зарубежной музеологии: идеи, люди, институты. М. : Памятники исторической мысли, 2018. С. 22–23.

- эмпирически-описательная стадия (середина XIX — середина XX в.), в ходе которой музеология постепенно превращается из вспомогательной дисциплины в прикладную науку;
- стадия теории и синтеза (с середины XX в.), которая характеризуется появлением теоретической музеологии и развитием музеологии из прикладной науки в самостоятельную научную дисциплину.

При всем различии подходов к периодизации музеологии большинство исследователей связывают начальный этап формирования музеологического знания с практикой ренессансного коллекционирования. В середине XVI в. появляются первые сочинения, посвященные организации различного вида коллекций, и предпринимаются первые попытки концептуализации эмпирического материала.

Среди работ XVII–XVIII вв. наибольшую известность приобрел фундаментальный трактат гамбургского торговца и коллекционера Каспара Найкеля, известный под сокращенным названием «Музеография» и опубликованный в Лейпциге в 1727 г. Этот труд содержал краткое описание и историю создания почти всех известных к тому времени музеев, в том числе Петербургской кунсткамеры. Найкель представил в нем свою классификацию немецких музеев, дал практические рекомендации начинающим коллекционерам, изложил основные принципы экспонирования собранного материала.

Термин «музеография», вынесенный в заголовок труда, был впервые введен в научный оборот; впоследствии он получил различия в отечественной и зарубежной традициях. Согласно российской научной традиции, исходящей из этимологии слова, музеография — это «отрасль музееведения, представляющая его описательное направление; описания музеев, <...> недвижимых памятников и музейных предметов; совокупность изданий по истории музея как учреждения, его экспозиций и коллекций...»<sup>3</sup>.

В европейских странах под музеографией понимают музейную практику и противоплагают музеологии как дисциплине теоретической.

Вплоть до середины XIX в. работы, посвященные музеям, носили в большинстве своем музеографический характер. Но они были важны, поскольку содержащийся в них материал об истории

---

<sup>3</sup> Российская музейная энциклопедия : в 2 т. Т. 1. М. : Прогресс «РИПОЛ КЛАССИК», 2001. С. 406.

отдельных коллекций, о возникновении и деятельности отдельных музеев и групп музеев, о музейных практиках постепенно формировал ту фактографическую основу, без которой невозможно изучение и теоретическое осмысление феномена музея. В этот период теория и практика музейной работы развивались из профильных дисциплин и рассматривались в их концептуальных рамках, поскольку рамки эти воспринимались как вполне достаточные. Поэтому З. Странский назвал данный этап «донаучной» стадией музеологии. Другие же исследователи предложили для обозначения этого периода такие определения, как «музейно-практическая стадия» (С. Цурута), «имплицитная ступень» (И. Ян), «предпарадигматическая» стадия (П. ван Менш)<sup>4</sup>.

К концу XIX в. становится заметной тенденция к профессионализации музейной сферы: музейная работа начинает восприниматься как особый вид профессиональной деятельности, создаются первые объединения музейных специалистов, появляются периодические издания, специализирующиеся на освещении музейной проблематики. Музеология вступает в эмпирически-описательную стадию развития, основным содержанием которой стало постепенное превращение ее из вспомогательной дисциплины в прикладную науку.

Условной вехой, разделяющей два этапа формирования музеологического знания, считают публикацию в 1883 г. анонимной статьи «Музеология как наука» в дрезденском периодическом издании «Журнал по музеологии и антиквароведению». Общеизвестно, что автором статьи был основатель издания, немецкий филолог, историк и музейный деятель Иоганн фон Грассе. В статье он, в частности, утверждал: «Если бы кто-нибудь еще лет тридцать или даже двадцать назад сказал или написал о том, что музеология является самостоятельным направлением науки, единственным ответом на его слова со стороны множества людей была бы усмешка, выражающая или сочувствие, или презрение»<sup>5</sup>.

Вместе с тем фон Грассе не ставил задачу определить сущность или специфику музеологии, а ее статус как научной дисциплины он связывал, прежде всего, с весьма актуальной в то время проблемой подготовки музейных профессионалов. По мнению В. Г. Ананьева, под музеологией фон Грассе понимал исторические и культурно-

---

<sup>4</sup> Менш, Петер ван. К методологии музееведения М. : Перспектива, 2018. С. 41–42.

<sup>5</sup> Цит. по: Менш, Петер ван. Указ. соч. С. 39.

исторические исследования в области профильных дисциплин, историю музеев, описание раскопок, выставок, аукционов<sup>6</sup>.

На рубеже веков интерес к прошлому и стремление применить накопленный опыт в современных музейных практиках вылились в написание ряда работ по истории отдельных собраний или групп музеев. Наиболее значительным был трехтомный труд шотландского исследователя Дэвида Мюррея «Музеи: их история и использование», опубликованный в Глазго в 1904 г.<sup>7</sup> Помимо собственно исследования он включал одну из самых обстоятельных библиографий по музейному делу.

В русле процесса профессионализации музейной сферы создавались учебные программы и учебные курсы для подготовки музейных специалистов, развивалась музейная периодика. В 1889 г. в Великобритании появилось первое в мире профессиональное объединение музейных работников — Музейная ассоциация; в 1901 г. она учредила ежемесячный журнал *Museums Journal*. В 1905 г. в Дрездене начал выходить журнал *Museumskunde*, позже ставший официальным печатным органом основанного в 1917 г. Союза музеев Германии. В 1926 г. в Париже под эгидой Лиги Наций было создано Международное бюро музеев — первая международная музейная организация, сыгравшая важную роль в развитии музеологии. Бюро проводило конференции, издавало журнал *Museum* (1927–1946), публиковало работы по проблемам хранения, консервации и реставрации музейных предметов, построения экспозиции и музейной архитектуры.

Знаковым событием стала публикация сборника статей ведущих специалистов мира «Музеи: Международное исследование по вопросу реформы публичных галерей» (Париж, 1931). В этом широкомасштабном проекте, которым руководил коллекционер и искусствовед Ж. Вильденштейн, приняли участие 39 экспертов из Франции, Германии, Великобритании, Испании, Италии, Нидерландов, США. Советский Союз был представлен статьей Ф. И. Шмита «Музеи Союза Советских Социалистических Республик».

В 1946 г. в Париже был учрежден Международный совет музеев, больше известный под англоязычной аббревиатурой ИКОМ (*International Council of Museums*). Он поставил целью организацию сотрудничества и взаимопомощи между музеями и музейными

---

<sup>6</sup> См.: *Ананьев В. Г.* Указ. соч. С. 62–63.

<sup>7</sup> *Murray, David.* *Museums. Their History and their Use.* Vol. 1–3. Glasgow, 1904.

профессионалами всего мира, разработку и техническое обеспечение программ в области развития музейного дела. С 1948 г. ИКОМ издает журнал *Museum*, освещающий деятельность музеев всех типов и профилей и анализирующий актуальные проблемы музейной сферы.

Развитию музееведческих знаний во многом способствовали специализированные центры изучения музеев и музейной работы. Впервые они возникли в России после Октябрьской революции, а после Второй мировой войны появились и в странах Центральной и Восточной Европы. Московский институт историко-художественных изысканий и музееведения (1919), Высший экскурсионный институт (Петроград, 1921–1924), Комиссия по музееведению при Академии истории материальной культуры (1920-е гг.) и другие аналогичные центры занимались разработкой методики работы для отдельных профильных групп музеев. В отличие от них Отдел теоретического музееведения Исторического музея (Москва, 1918–1933) был ориентирован на изучение общих проблем истории и теории музейного дела.

С 1932 г. музееведческой проблематикой стал заниматься Центральный научно-исследовательский институт методов краеведческой и музейной работы, преобразованный в 1937 г. в НИИ краеведческой и музейной работы Наркомпроса РСФСР, а в 1955 г. — в НИИ музееведения<sup>8</sup>. В 1955 г. он опубликовал первый отечественный фундаментальный труд в области теории и практики музейного дела — «Основы советского музееведения».

Вторая половина XX в. — время интенсивной разработки проблем теории и практики музейного дела, а также системного осмысления музея как феномена культуры. В числе факторов, обусловивших активизацию музейно-теоретических исследований, было создание Международного комитета по музеологии (ИКОФОМ) на Генеральной конференции ИКОМ, проходившей в России в 1977 г. Комитет стал авторитетным сообществом ученых и профессиональных музейных работников. Его научные издания и созданная им система обсуждения актуальных теоретических проблем на международных конференциях и симпозиумах способствовали существенному приращению музеологического знания.

---

<sup>8</sup> В дальнейшем институт несколько раз реорганизовывался и менял названия: НИИ музееведения и охраны памятников истории и культуры (1966–1968), НИИ культуры (1968–1992), Российский институт культурологии (1992–2014), Российский НИИ культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачёва (с 2014 г.).



Активизация усилий, направленных на формирование музееведения в качестве самостоятельной научной дисциплины, началась во второй половине XX в. и была характерна главным образом для стран Центральной и Восточной Европы. По данным А. М. Разгона, только по вопросу о предмете музееведения/музеологии здесь к началу 1980-х гг. было опубликовано около 600 работ. Изложенные в них концепции, а также научные дискуссии, проводившиеся в это время, показали, что в понятие «музееведение»/«музеология» вкладывается нетождественное содержание.

Разброс мнений о сути музеологии попытался систематизировать в начале 1970-х гг. З. Странский. Он условно выделил следующие подходы к пониманию этой области научного знания, которые сохраняют актуальность и в наши дни:

1. музеология — самостоятельная научная дисциплина;
2. музеология — теория и методика музейной работы, то есть прикладная, вспомогательная наука;
3. музеология — сумма методических и технических приемов музейной деятельности;
4. полное отрицание возможности существования музеологии как самостоятельной научной дисциплины<sup>9</sup>.

Например, чешский исследователь Иржи Неуступный (1905–1981) полагал, что музеология — относительно самостоятельная ветвь теоретического знания, это теория и методология музейной работы, но наукой она не является, поскольку не обладает собственным специфическим методом исследования. Он различал общую и специальную музеологию. Специальные музеологии представляют собой приложение к музейной деятельности профильных дисциплин, каждая из которых имеет собственный специфический метод. К примеру, историческая музеология использует тот же метод исследования, что и история. Но в деятельности музеев, как и в них самих, независимо от профиля существует нечто общее, синтезировать которое и призвана общая музеология.

В 1980 г. первый выпуск печатного органа ИКОФОМ — журнала *Museological Working Papers* (Рабочие бумаги по музеологии) — был посвящен теме «Музеология — наука или только практическая музейная работа?». Отвечая на этот вопрос, большинство авторов, участвовавших в подготовке первых выпусков журнала, называли музеологию наукой или же полагали, что она находится

<sup>9</sup> Общетеоретические вопросы музееведения в научной литературе социалистических стран // Музейное дело и охрана памятников : Обзорная информация. Вып. 1. М., 1984. С. 5.

на пути превращения в науку. Спустя 10 лет анализ специальной литературы позволил П. ван Меншу сделать вывод о том, что «даже если большинство авторов и признает возможность теоретически-синтетической музеологии как таковой, они все равно считают, что переход от эмпирически-описательной к теоретически-синтетической стадии науки все еще не завершился»<sup>10</sup>.

Таким образом, несмотря на продолжительные дискуссии и усилия многих ученых XX век так и не смог однозначно ответить не только на вопрос о сущности музееведения, но и на вопрос о том, можно ли в принципе считать музееведение научной дисциплиной. Многие российские исследователи, называя музееведение наукой, подчеркивают, что наука эта пока еще находится в стадии формирования. Такая точка зрения отражена, например, в дефиниции Российской музейной энциклопедии (2001): «Музееведение, музеология — формирующаяся научная дисциплина, изучающая специфическое музейное отношение человека к действительности и порожденный им феномен музея, исследующая процессы сохранения и передачи социальной информации посредством музейных предметов, а также развитие музейного дела и направления музейной деятельности».

Однако есть и другие суждения о статусе и сути музееведения/музеологии. По мнению французских исследователей А. Девалье и Ф. Мерреса, «сходство музеологии с наукой — даже развивающейся — медленно уходит в прошлое, поскольку ни объект ее изучения, ни ее методы по-настоящему не соответствуют эпистемологическим критериям специального научного подхода». Они полагают, что «музеология охватывает гораздо более широкую область, содержащую все достижения и усилия теории и критической мысли о музейной сфере». Вслед за З. Странским под музейной сферой они понимают «специфические отношения между человеком и действительностью, которые выражаются посредством документирования того, что реально, и что можно постичь прямым чувственным контактом»<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Менш, Петер ван. Указ. соч. С. 50.

<sup>11</sup> Ключевые понятия музеологии / Сост.: А. Desvallées, F. Mairesse // ИКОФОМ. М., 2012. С. 56–57.

## Объект, предмет и метод музееведения

Что является камнем преткновения в определении музееведения самостоятельной наукой? Научная дисциплина может считаться таковой при наличии у нее собственного объекта, предмета и метода исследования. Объект исследования, то есть та совокупность реальностей, на которую направлены познавательные усилия, может изучаться с разных позиций несколькими науками. Музей, например, может быть объектом исследования не только музееведения, но и философии, истории, искусствоведения, социологии. В то время как объект исследования определяется относительно просто и известен уже на стадии накопления материала, предмет науки никогда не дается в готовом виде, его нужно сконструировать.

Существует множество подходов к пониманию сущности музеологии и обоснованию предмета ее познания. Попытки их систематизации, предпринятые Э. Хоффманом, А. М. Разгоном и П. ван Меншем, позволили условно выделить несколько направлений, в их числе:

1. институциональный подход;
2. предметный подход;
3. подход, связанный с отношением человека к предмету.

По мнению сторонников **институционального подхода**, предмет музеологии — это музей как социальный или социокультурный институт. Согласно, например, взглядам чешского исследователя Йозефа Бенеша (1917–2005), «предметом музееведения может быть только совокупность специализированной деятельности, с помощью которой музейное дело реализует свои социальные функции, а именно: с одной стороны с помощью своего рабочего средства (т. е. музейного предмета — А. М. Разгон); и с другой — с помощью своей институциональной системы. Предмет музееведения не может быть определен посредством музейных предметов или конкретной дисциплины»<sup>12</sup>.

Оппоненты институционального подхода полагают, что музей не может являться предметом музееведения, поскольку он — всего лишь организационный центр, учреждение, предназначенное выполнять определенную работу. Ведь и педагогика, говорят они, наука не о школе, а об образовании и воспитании, и астрономия — это наука не о планетарии, а о свойствах и развитии космических

---

<sup>12</sup> Цит. по: Общетеоретические вопросы музееведения в научной литературе социалистических стран... С. 12.

тел. Предметом музееведения они считают музейный предмет как феномен, поэтому подобная система воззрений получила название **предметный подход**. Согласно, например, формулировке немецкого исследователя Клауса Шрайнера (1929–1991), «музееведение — это наука о сборе, хранении, изучении и использовании музейных объектов»<sup>13</sup>.

В ходе дискуссий о предмете музеологии З. Странский, возражая сторонникам институционального подхода, ввел в научный оборот понятие «музейность»<sup>14</sup>, или «музейная потребность», которым он обозначил специфическое отношение к действительности. Это отношение обусловлено определяющим для человека фактором памяти и проявляется в стремлении к приобретению и сохранению предметов, даже утративших свои изначальные функции, но ценных с точки зрения познания окружающего мира.

«Понимание музея в качестве предмета музееведения является последствием преобладающего эмпирического мышления в современном музееведении и непонимания исторической и общественной обусловленности существования музеев, — пишет З. Странский. — Современный музей является лишь одной из исторических форм специфического отношения человека к действительности, приведшего в ходе истории к тенденции сохранения и показа избранных предметов. По этой причине речь не идет о постоянной форме; она будет подвержена изменению и, быть может, в существующем облике исчезнет. <...> Поэтому предмет музееведения нельзя усматривать в существовании музея, а наоборот, в причине его существования, то есть в том, чего он является выражением и каким целям служит в обществе. <...> Музееведение, следовательно, находится выше музея. Одновременно, однако, оно включает в себя не только его прошлые, но и современные и будущие его формы».

Считая музееведение формирующейся самостоятельной научной дисциплиной, З. Странский определил предметом ее познания «специфическое отношение человека к действительности, объективирующееся в истории в разных формах, которое является выражением и составной частью систем памяти»<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> Шрайнер, Клаус. Предмет исследования музееведения и происхождение дисциплины // Музееведение. Музеи мира. М., 1991. С. 47.

<sup>14</sup> Второй вариант перевода категории «музейность» — «музеальность».

<sup>15</sup> Странский З. Понимание музееведения // Музееведение. Музеи мира. С. 18–19, 25.

Концепция «музейности» («музеальности») З. Странского получила широкое признание не только в России, но и за рубежом. В частности, его научные взгляды разделяла словацкая исследовательница Анна Грегорова. Она определила музееведение как науку, которая изучает «специфическое отношение человека к действительности, состоящее в целенаправленном и систематическом собирании, хранении и всестороннем научном и культурно-просветительном использовании <...> предметов, которые являются документами развития природы и общества»<sup>16</sup>.

С российской стороны активное участие в дискуссиях 1960–1980-х гг. о предмете музееведения принимал А. М. Разгон (1920–1989), предложивший некоторую интеграцию всех выше-рассмотренных подходов. Согласно его точке зрения, предметом музееведения следует считать «круг объективных закономерностей, относящихся к процессам накопления и сохранения социальной информации, познания и передачи знаний, традиций, представлений и эмоций посредством музейных предметов, к процессам возникновения, развития и общественного функционирования музея, музейного дела»<sup>17</sup>.

Важным признаком научной дисциплины является наличие у нее самостоятельного, специфического метода исследования. Для музееведения характерно использование разнообразных исследовательских приемов, одни из которых полностью, а другие частично совпадают с методами других наук. В историческом музееведении применяются методы исторической науки и ее вспомогательных дисциплин. В прикладном музееведении выбор методов продиктован конкретными исследовательскими задачами. В процессе изучения музейных предметов широко употребляются методы археологии, палеографии, этнографии, нумизматики, сфрагистики, литературоведения и искусствоведения. В ходе реставрации и консервации музейных предметов используются методы естественных наук, например, рентгенография, спектрография. Методы педагогики и психологии находят применение при создании экспозиции и выставок, в различных формах культурно-образовательной деятельности, при изучении музейной аудитории.

Использование в музееведческих исследованиях методов других наук позволяет эффективно решать поставленные задачи, но

---

<sup>16</sup> Грегорова А. К основным проблемам музееведения // Там же. С. 36.

<sup>17</sup> Музееведение. Музеи исторического профиля / Под. ред. К. Г. Левыкина и В. Хербста. М., 1988. С. 12.

не позволяет считать музееведение самостоятельной научной дисциплиной, а не практической сферой деятельности или отдельным направлением других наук. Отсутствие у музееведения своих собственных методов является серьезным доводом противников признания музееведения самостоятельной дисциплиной.

По мнению исследовательницы О. С. Сапанжи, собственные научные методы музееведению предстоит разрабатывать в области теоретического музееведения. Но пока российскими музееведами не создано ни одного труда, в котором бы системно описывался теоретический блок науки со всеми присущими ему параметрами, в том числе методологическими. «Говоря о методологии, речь стоит вести не просто о поиске суммы приемов, позволяющих эффективно исследовать частую проблему, а об общих основаниях науки, дающих возможность конструирования и развития новых теорий. <...> Развитие науки предполагает интенсивную *разработку комплекса теоретических проблем, формирование научных школ и научных теорий*. <...> Немаловажным признаком развития теории можно было бы назвать количественный показатель: число работ, посвященных собственно теоретическим проблемам музееведения. Перечень таких работ незначителен. Более того, можно сказать, что отсутствует даже четкое понимание того, что же собственно, может явиться предметом сугубо теоретического исследования», — пишет О. С. Сапанжа<sup>18</sup>.

## Структура музееведения

Каждая научная дисциплина представляет собой систему знаний, следовательно, обладает определенной структурой. Поскольку структура науки органично связана с ее предметом, то существующие по этому вопросу разногласия, обуславливают и различные представления о структуре. Иными словами, единого взгляда на структуру музееведения исследователям пока выработать не удалось. Широкое распространение в отечественной науке получила структура, предложенная З. Странским; она включает историческое, теоретическое и прикладное музееведение<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> Сапанжа О. С. Музеология : историография и методология. СПб., 2014. С. 51.

<sup>19</sup> Близкое к этому деление предложил А. М. Разгон, но, взяв за основу схему З. Странского, он дополнил ее музейным источниковедением. (См.: Музееведение. Музеи исторического профиля... С. 23–24).

**Историческое музееведение** изучает музейные процессы в их исторической динамике, то есть процессы возникновения и развития музеев и учреждений музейного типа в различных исторических условиях, музейную политику, формирование музейной сети, организацию музейного дела, а также музееведческую мысль и историю самой науки.

**Теоретическое музееведение** включает общую теорию музееведения и три частных теоретических системы, предложенные З. Странским.

**Общая теория музееведения** изучает объект, предмет и методы музееведения, его структурные элементы и место в системе научных дисциплин; исследует феномен музея, музейного предмета и музейного объекта, социальные функции музея и формирование музейной сети; разрабатывает научный понятийный аппарат, классификацию и типологию музеев, а также научные основы всех видов музейной деятельности.

**Теория документирования** научно обосновывает критерии отбора объектов действительности в музейное собрание, иными словами, она является научной основой комплектования музейного собрания.

**Теория тезаврирования** (от греч. thēsauros – сокровище; запас; хранилище) связана с процессом познания ценности музейных предметов и содержащейся в них информации, то есть с исследованием музейных предметов, их учетом и сохранением. Иными словами, это теория научно-фондовой работы.

**Теория коммуникации** изучает музей как коммуникативную систему; это — научная основа экспозиционной и культурно-образовательной деятельности.

**Прикладное музееведение** изучает проблемы, связанные с музейной практикой. Оно включает методiku музейной работы, технологии музейной деятельности, а также информатику, менеджмент и маркетинг, имеющие свою специфику в музейной сфере.

## Язык музееведения

Развитие научной дисциплины всегда связано с формированием системы понятий, категорий и терминов, которыми она оперирует. Развитый понятийный аппарат и наличие единой научной терминологии являются свидетельством определенного уровня развития теоретической мысли. Уже на этапе накопления знаний появляются элементы терминологии и понятий, но для сформировавшейся науки характерен развитый язык.

Подобно другим научным дисциплинам музееведение в процессе своего формирования использовало термины из смежных областей знания — из профильных наук, педагогики, психологии, теории информации. Появление новых подходов и точек зрения в самом музееведческом знании, в свою очередь, влекло за собой расширение терминологии, которое не всегда сопровождалось дополнительным осмыслением и упорядочением терминологического аппарата. Таким образом, в музееведении присутствует некоторая пестрота и многозначность терминов, применявшихся на протяжении долгого времени, и за этим скрывается недостаточная проработка самих понятий. Как научная дисциплина музееведение пока еще находится в стадии формирования своего языка.

Например, в силу ряда причин в российском музееведении существует проблема содержательного наполнения терминов «музееведение» и «музеология». Изначально общеупотребительным был термин «музееведение», но в начале 1990-х гг. в ряде научных и учебных работ появился термин «музеология». Более того, в образовательных практиках 1990–2000-х гг. оба термина закрепились для наименования двух специальностей — «музееведение» и «музеология». По мнению большинства специалистов, эти термины являются равнозначными в русскоязычной литературе, и разница между музееведением и музеологией как научными дисциплинами не прослеживается. Эта точка зрения нашла отражение в «Российской музейной энциклопедии» (2001) и в «Словаре актуальных музейных терминов» (2009). Тем не менее данную терминологическую проблему нельзя считать полностью решенной, поскольку она требует дополнительного анализа дефиниций.

Существует и задача гармонизации музееведческой терминологии, то есть обеспечения сопоставимости национальной и международной терминологии. Яркий пример наличия этой проблемы — содержательное наполнение термина «музеография» в разных странах. Как уже говорилось, российская традиция основывается на этимологии слова (от *греч.* *museion* — музей и *grapho* — пишу) и понимает под музеографией совокупность изданий, связанных с описанием музея и/или направлений его деятельности (путеводители, справочники и пр.). Во многих зарубежных странах музеографией называют совокупность методов, разработанных для выполнения музейной деятельности. Во Франции термин «музеография» употребляется в более узком смысле и обозначает совокупность техник и методов создания экспозиции.



С середины 1990-х гг. проблемой гармонизации музееведческого понятийного аппарата занимается Международный комитет по музеологии (ИКОФОМ) Международного совета музеев. Результатом многолетних исследований, дискуссий и пересмотра существующих взглядов должен стать монументальный труд Dictionary of Museology (Музеологический словарь), в котором найдут отражение важнейшие понятия современной музеологии и совокупность мыслей по поводу музейного пространства. Краткое изложение фундаментальных терминов содержится в небольшом издании «Ключевые понятия музеологии», которое к 2010 г. подготовили французские исследователи Андре Девалье и Франсуа Мересс. Эта публикация представляет собой своеобразный анонс ожидаемого Dictionary of Museology.

### **Музееведение в системе наук**

Для современного этапа развития науки характерно проявление двух тенденций — интеграции знания и его дифференциации. Это влечет за собой появление новых наук, одни из которых возникают на стыке ранее существовавших, другие начинают исследовать неизвестные ранее закономерности. При этом целый ряд дисциплин находятся на грани пересечения естественных и общественных наук. В связи с тем, что музееведение обладает междисциплинарными чертами, его связи с другими науками носят характер интеграции. Иными словами, элементы различных дисциплин и специфически музейные элементы, соединяясь, создают новое качество. Взаимодействуют в музееведении, прежде всего, профильные научные дисциплины, а также педагогика, психология, теория информации, социология, источниковедение.

Музеи собирают, изучают, хранят и представляют предметы и объекты культурного и природного наследия, и в силу этого музееведение рассматривается в качестве гуманитарной науки, которая тесно связана с социальными, естественными и техническими науками. На рубеже тысячелетий явственно обозначился культурологический характер музееведения, поскольку для решения многих музееведческих проблем обращение к культурологическому подходу оказывалось логичным и продуктивным.

# ЧАСТЬ I

## ИСТОРИЧЕСКОЕ МУЗЕЕВЕДЕНИЕ

---

### Глава 1

### ФЕНОМЕН КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЯ В АНТИЧНОЙ И СРЕДНЕВЕКОВОЙ КУЛЬТУРЕ

#### Коллекции и коллекционеры античного мира

Феномен коллекционирования уходит корнями в глубокую древность. Уже на заре своей истории человечество собирало и стремилось сохранить предметы, имеющие сакральную, престижную и эмоциональную значимость, представляющие интерес с познавательной или эстетической точки зрения. Но ярко и полномащтабно феномен коллекционирования впервые раскрылся и расцвел в античную эпоху. Для европейской истории античность представляет собой древность особого рода, ведь ее не случайно называют колыбелью европейской цивилизации. В те давние времена были заложены основные направления философской мысли, создана наука как отдельная сфера культуры, совершены открытия мирового значения в области архитектуры и скульптуры, положено начало европейскому театру, разработаны важнейшие политические категории — гражданин, демократия, личность, а греческий и латинский языки легли в основу современной научной терминологии. Пожалуй, нет ничего из созданного человеческим гением в эпоху Древней Греции и Рима, что не получило бы в дальнейшем осмысления и творческого развития. Не стали исключением понятие «музей» и вся сфера античного коллекционирования.

#### Древняя Греция: святилища, храмы, пинакотеки

Понятие «музей» ввели в культурный обиход человечества древние греки, однако в античном мире оно никогда не употреблялось по отношению к собранию предметов. Древнегреческое слово «музейон» (museion) в буквальном переводе означает «место, посвященное музам», то есть святилище муз. Эти сакральные пост-

ройки обычно представляли собой не храм в собственном смысле слова, а портик с жертвенником, и часто располагались в рощах, предгорьях, у родников, ведь изначально музы почитались как божества источников. Позднее их стали считать покровительницами искусств и наук, дарующими творческое вдохновение, поэтому культ муз приобрел важную роль в сообществах ученых.

Как союз во имя служения Аполлону и музам создавалась, например, около 385 г. до н. э. Академия — знаменитая философская школа Платона, объединившая в своих стенах разнообразные науки. В ней имелось святилище муз — мусейон, а для совершения положенных обрядов на каждый день месяца из числа слушателей назначались «служитель муз» и «приноситель священных жертв». Мусейон существовал и при философской школе Аристотеля — Ликее, но появился он уже после смерти великого ученого стараниями его ученика Теофраста.

Нередко мусейоны становились центрами своего рода литературных сообществ, служа местом не только поклонения музам, но и проведения творческих состязаний поэтов. Подобными соревнованиями особенно славилось Феспийское святилище муз, расположенное в Беотии на склонах горы Геликон, где раз в пять лет проходили общегреческие празднества в честь муз — Мусеи. В самом святилище и его окрестностях, в частности в священной роще, находилось множество изваяний богинь, выполненных прославленными скульпторами Кефисодотом и Праксителем, статуи бога Диониса работы Мирона и Лисиппа, знаменитый мраморный Эрот (Купидон) Праксителя, полюбоваться которым приезжали из многих уголков античного мира.

Все эти изваяния представляли собой *вотивные дары* (лат. *votivus* — посвященный богам), которые, согласно религиозной традиции, приносились богам и божествам по обету, в честь одержанной над врагом победы, в надежде получить исцеление или удовлетворение какой-либо просьбы. Посвящали не только произведения скульптуры, но и живописные работы, произведения декоративно-прикладного искусства, реликвии, военные трофеи, редкости. Из этих вотивных даров и складывались первые коллекции античного мира, находившиеся в святилищах, храмах, а также в сооружаемых рядом с ними сокровищницах.

Охраной и учетом вотивных даров занимались специальные служители. Они составляли подробные списки предметов, в которых указывали материал, вес, особые признаки и степень сохранности предмета, а также имя бога, которому он посвящен, повод

и дату посвящения, имя и этническую принадлежность дарителя. Периодически, чтобы избавиться от разрушенных временем даров и освободить место для новых поступлений, составлялись списки предметов на изъятие, утверждавшиеся советом храма. Изделия из золота и серебра, не имевшие художественной ценности, переплавлялись в слитки и посвящали богам, а предметы, не имеющие материальной ценности, убирали в специальные храмовые резервуары, или подземные хранилища. Одно из них археологи обнаружили на юге Италии при раскопках храма богини Геры в древнем городе Посейдония, основанном греческими колонистами. 30 тыс. найденных в нем votivных предметов дают представление о том, каких размеров могли достигать храмовые собрания.

Пинаки, то есть картины, выполненные восковыми красками на деревянных или терракотовых дощечках, греки помещали в качестве посвященных даров в специальные хранилища — **пинакотеки**. Самая знаменитая из них находилась в северном крыле Пропилей — монументального входа на Афинский акрополь. Произведения живописи и скульптуры часто располагались в галереях-портиках (стоях), которые служили хорошей защитой от дождя и палящего солнца.

Таким образом, первые древнегреческие коллекции составляли неотъемлемую часть сакральной сферы бытия, складывались из votivных предметов, являлись общим достоянием граждан и фор-



Л. фон Кленце. Вид на Акрополь и ареопаг в Афинах. Реконструкция. 1846. Новая пинакотека, Мюнхен

мировались в известной мере стихийно. Целенаправленное коллекционирование как явление возникает только в эпоху эллинизма (323–30 гг. до н. э.), когда огромная империя Александра Македонского распалась на ряд самостоятельных государств, которыми стали править бывшие военачальники великого полководца и их потомки. Египет оказался под властью Птолемеев, в Пергамском царстве стали править Атталиды, а в Сирии — Селевкиды. Поток греков-переселенцев, хлынувших на завоеванные земли, породил феномен эллинизации — проникновение в покоренные регионы элементов греческой культуры, социального и политического строя, экономики и образа жизни.

Новоявленные монархи остро соперничали друг с другом за культурное лидерство, ведь они нуждались в подтверждении легитимности своей власти и потому стремились создать видимость ее преемственности. В Египте связующим звеном между греческими поселенцами и их исторической родиной призваны были стать Александрийский музейон и Александрийская библиотека, занимавшиеся, помимо прочего, изучением и сохранением эллинской культуры. Они воспринимались в качестве важных символов всего греческого и преемственности власти правящей династии.

Александрийский музейон, основанный Птолемеем I Сотером в начале III в. до н. э., занимал часть дворцового комплекса. Знаменитые ученые, которых египетские правители приглашали из разных регионов Средиземноморья, жили и творили здесь, находясь на полном царском обеспечении. Освобожденные от житейских забот и получившие все необходимое для работы — библиотеку, оборудование, лаборатории — они могли всецело посвятить себя исследовательской деятельности. Среди известных ученых, трудившихся здесь, — математики Архимед, Евклид и Эратосфен, астрономы Аристарх Самосский, Гиппарх и Птолемей, врач Герофил, поэт Каллимах, филологи Зенодот, Аристофан Византийский и Аристарх Самофракийский. Подобно своим предшественникам, Александрийский музейон представлял собой не только научное, но и религиозное объединение ученых. Центром этого грандиозного учреждения было святилище муз, а номинальным главой — жрец, назначавшийся египетским царем, а впоследствии — римским императором.

Предполагают, что именно в составе музейона находилась и знаменитая Александрийская библиотека, считавшаяся самым крупным книгохранилищем Античности. Для пополнения своей коллекции египетские монархи нередко прибегали к крайним мерам. Все

книги, найденные на борту кораблей, заходивших в Александрийскую гавань, изымались и копировались. Затем копии возвращались владельцам, подлинники же оставались в Александрии. Попросив у Афин оригиналы рукописей трагедий Эсхила, Софокла и Еврипида для проведения сверки с экземплярами своего собрания, Птолемеи предпочли пожертвовать внесенным ими огромным залогом ради того, чтобы оставить у себя подлинники. Афинянам же вернулись копии со слабым утешением, что их выполнили на лучшем из имеющихся видов папируса.

Подражая Птолемеям, Атталиды тоже основали в Пергаме музей и библиотеку, но они уступали александрийским учреждениям по значимости и общественному резонансу. Но зато пергамским правителям удалось стать лидерами эллинистического мира в области коллекционирования греческого искусства. Собирая живопись и скульптуру, они руководствовались не столько личными вкусами, сколько стремлением представить греческое искусство с наибольшей полнотой. За знаменитые произведения они готовы были платить баснословные суммы, а если оригинал был недоступен, они считали необходимым приобрести хотя бы его копию.

Специального здания для своего богатейшего собрания Атталиды, по всей вероятности, не возводили. Приобретавшиеся ими скульптурные и живописные произведения украшали дворцовые покои, размещались в общественных местах, храмах, святилищах и сакральных территориях, для которых изначально и создавались. Часть скульптурной коллекции монархов находилась в зале библиотеки, раскопки которого обнаружили множество постаментов для статуй поэтов, историков, философов — Гомера, Сапфо, Алкея, Геродота. Неподалеку от библиотеки была найдена и огромная статуя богини Афины, копия Афины Парфенос Фидия.

Птолемеи и Атталиды принято считать первыми коллекционерами античного мира, но надо иметь в виду, что их собирательская деятельность являлась составной частью определенной государственной политики. Поэтому если понимать под частным коллекционированием занятие, имеющее сугубо индивидуальную мотивацию, то говорить о нем применительно к эллинистическим монархам вряд ли будет правомерным. В истории античной культуры приоритет в создании института частного коллекционирования принадлежит воинственному и могущественному соседу эллинистических монархий — Древнему Риму.

## **Частные собрания Древнего Рима**

Небольшая олигархическая республика, возникшая на берегах Тибра, Рим постепенно стал полновластным хозяином всей Италии, а затем превратился в огромную державу, поглотившую все Средиземноморье. В III в. до н. э. он покорил богатые греческие колонии в Южной Италии и Сицилии, во II в. до н. э. — Македонию, Балканскую Грецию, Пергамское царство, в 30 г. до н. э. — Египет, последнее из эллинистических государств. Во время долгих и успешных военных походов римскими трофеями становились не только оружие, имущество и земли побежденных народов, но и их обычаи, трудовые навыки, различные изобретения, элементы духовной культуры. Рим воспринял и ассимилировал весь пантеон греческих богов, присвоив им новые имена; к греческим истокам восходит и самобытная римская литература.

Именно под влиянием утонченной греческой цивилизации римляне приобрели неподдельный интерес к произведениям искусства. В 272 г. до н. э. римские легионеры, вернувшиеся в родные края после взятия и разграбления богатейшего греческого города Тарента, впервые продемонстрировали встречавшей их толпе не сломанное оружие поверженного врага и отнятые у него стада, как это бывало прежде, а картины, золото, предметы роскоши. Но кардинальные изменения в системе древнеримских ценностей произошли, по мнению античных историков, после 212 года до н. э., когда был завоеван и разграблен знаменитый своими художественными сокровищами город Сиракузы, а украшавшие его статуи и картины консул и военачальник Марк Клавдий Марцелл отправил в Рим.

На протяжении II — I вв. до н. э. произведения греческого искусства текли в Рим непрерывным потоком, служа свидетельством громких побед римских легионеров. Сначала их в качестве трофеев торжественно проносили в шествиях триумфаторов, затем помещали в храмы и портики, украшали ими форумы и различные общественные сооружения. Свою долю получали и триумфаторы. Сопровождая статуи и картины подобающими случаю надписями, они тоже посвящали их богам, но при этом немалая часть художественных трофеев оседала во дворцах и виллах полководцев и государственных деятелей, знаменуя тем самым начавшийся процесс формирования института частного коллекционирования.

Его становление происходило в условиях неодобрения и даже противодействия со стороны традиционной общественной морали, осуждавшей и любовь к произведениям искусства, и стремление



к единоличному обладанию ими. Но выйти из борьбы победительницей эта охранительно-консервативная традиция не смогла, и уже применительно к I в. до н. э. о частном коллекционировании в Риме можно говорить как о вполне сложившемся явлении.

Владельцем огромного собрания картин, статуй, предметов декоративно-прикладного искусства стал, например, диктатор Рима и завоеватель Афин Корнелий Сулла, опустошивший знаменитый храм бога врачевания Асклепия в Эпидавре и прославленный храм Зевса в Олимпии. Его пасынок Марк Скавр в 59 г. до н. э. скупил в греческом городе Сикионе (Пелопоннес), известном своей живописной школой, «все картины из общественных мест», на продажу которых жители вынуждены были пойти ради погашения государственного долга. Обманом, хитростью, шантажом, вымогательством, угрозами, воровством и насилием составил одно из богатейших художественных собраний своего времени наместник Сицилии Гай Веррес, вошедший в историю благодаря речам Цицерона, который в 70 г. до н. э. возбудил против него иск от имени сицилийских городов.

Несомненно, богатая художественная коллекция создавала человеку репутацию ценителя и знатока искусства, служа свидетельством его высокого социально-имущественного и культурного статуса. Многие богачи, особенно новоявленные, стремились во что бы то ни стало обзавестись своим собственным собранием. Но далеко не все коллекционеры руководствовались исключительно соображениями престижности; в их числе было немало истинных любителей искусства, воспитанных на духовных ценностях греческой культуры. Наиболее известны среди них имена Цицерона и его друга Аттика, государственного деятеля, полководца, оратора и поэта Асиния Поллиона, сенатора, адвоката, оратора и писателя Плиния Младшего.

Одновременно с развитием частного коллекционирования складывался художественный рынок. В I в. до н. э. аукционы и предварающие их выставки произведений искусства стали обычным явлением в римском обществе. Нередко с публичных торгов уходили целые собрания. Такая участь постигла, например, прославленные коллекции Помпея Великого после разгрома его войск Юлием Цезарем. Продажа произведений искусства велась и в лавках, расположенных в центре Римского форума.

Для определения истинной ценности того или иного произведения, а также для распознавания подделок, наводнявших рынок, римские покупатели нуждались в услугах экспертов и консультан-



тов. На первых порах в этом качестве выступали греческие художники и ремесленники, а также копиисты, приобретавшие в процессе своей работы основательные познания относительно стиля и техники того или иного мастера. Эксперты же знатного происхождения стали появляться в римском обществе лишь в I в. до н. э.

Диапазон интересов римских коллекционеров был необычайно широк. Они собирали вазы, кубки и другие изделия из золота, серебра, драгоценных камней, слоновой кости или черепахового панциря, предметы обстановки из бронзы, кипариса, кедра, клена, восточные ковры из золоченых нитей. Высоко ценились предметы из горного хрусталя, а стоимость янтарной статуэтки превышала стоимость раба. Острая борьба разгоралась за обладание геммами — драгоценными, полудрагоценными и поделочные резными камнями с углубленным изображением (инталии) или выпуклым, рельефным изображением (камеи).

Почетное место в собраниях нередко занимали природные редкости и древности. Однако основная масса коллекционеров отдавала предпочтение статуям и картинам. В I в. до н. э. пинакотека, или картинная галерея, входит уже в число обязательных апартаментов частного дома или виллы. Наряду с портретами предков в нее



Гемма Августа. Не ранее 10 г. н. э. Оникс.  
Музей истории искусств, Вена

нередко помещали скульптурные и живописные изображения правителей, государственных деятелей, знаменитых современников, прославленных поэтов, писателей и философов.

Постепенно складывались определенные приемы и способы экспонирования живописи. В своем знаменитом трактате «Об архитектуре» Витрувий (I в. до н. э.) писал, что картинные галереи должны быть обращены на север, чтобы «благодаря постоянству освещения краски не меняли своих оттенков». Существовало представление и о том, что некоторые картины можно смотреть с близкого расстояния, другие же требуют соблюдения определенной дистанции. Известно также, что оратор Гортензий даже выстроил в своей вилле специальный павильон для одной-единственной картины — «Аргонавтов» Кидия. Весьма ценившиеся в Риме старые греческие станковые картины обычно вставляли в золоченую раму и устанавливали на переносные подставки.

Украшая интерьеры городских домов и загородных поместий, произведения живописи и скульптуры нередко несли определенную смысловую нагрузку, что было характерно для тех вилл, которые римские интеллектуалы возводили для созерцательной жизни и творческого досуга. Здесь можно было не только безмятежно любоваться оранжереей или птичником, наслаждаться шедеврами живописи и скульптуры, но и предаваться сельскохозяйственным заботам, если они доставляли удовольствие. Однако главное, ради чего сюда чаще всего приезжали — литературные и ученые занятия, уединение друзей и единомышленников. Живописная и скульптурная декорация таких вилл, находясь в неразрывном единстве с архитектурой и ландшафтом, нередко создавала конкретный образ.

Например, Цицерон в своих парках с помощью их планировки, архитектурных построек и скульптуры воссоздавал собирательный образ греческого «философского сада». Как известно, основатели многих философских школ использовали городские сады (перипаты) для выступления, чтения лекций и философских бесед. В подражание знаменитым школам Платона и Аристотеля, прославленным научным учреждениям Александрии и Пергама римская интеллектуальная элита порой метафорично называла свои загородные виллы музейонами.

Далеко не на всех римских виллах досуг носил интеллектуальный и умозрительный характер; неприкрытая чувственность и чрезмерная пышность были характерной чертой резиденций многих военачальников и государственных деятелей — Лукулла,

прославившегося своими вошедшими в поговорку пирами, Красса, Помпея. Вызывающая роскошь отличала грандиозный дворцовый комплекс Нерона — «Золотой дом», переехав в который император заявил, что «теперь, наконец, он будет жить по-человечески». Эта резиденция, возведенная в 60-е гг. в центре Рима на площади в 100 га, кроме дворцовых корпусов включала храм Фортуны, термы, виноградники, сады, рощи, зверинец, а в центре ее находилось искусственное озеро, окруженное строениями в виде морского порта. Дворец был обильно украшен лепниной, мозаикой, полудрагоценными и поделочными камнями, слоновой костью, а также позолотой. Под влиянием своего наставника философа Сенеки Нерон приобрел неподдельный интерес к искусству Эллады, что имело печальные последствия для греческих храмов. Из одного только святилища в Дельфах он вывез пятьсот бронзовых статуй, которые украсили его резиденцию. В залах дворца имелись специальные ниши для статуй, но значительная часть огромной скульптурной коллекции Нерона размещалась в парках.

Грандиозность и оригинальность замысла отличала знаменитую виллу императора Адриана (117–138) в окрестностях Рима, в Тибуре (ныне Тиволи). Своеобразие и неповторимость прида-



«Золотой дом» Нерона в Риме. Фрагмент интерьера. 64–68 гг. н. э.



Вилла Адриана в Тиволи. Храм Венеры. 125–135 гг.

вали ей воспроизведения знаменитых архитектурных сооружений и отдельных памятников, поразивших воображение Адриана во время его многочисленных путешествий по необъятным просторам Римской империи. Здесь можно было увидеть Академию Платона и Ликей Аристотеля, святилище Сераписа близ Александрии, статуи кариатид Эрехтейона, и даже «подземное царство». Тонкий ценитель греческой культуры, Адриан украсил многочисленные постройки своей виллы множеством статуй — оригиналами и копиями прославленных шедевров греческих мастеров.

### **Общественные собрания Древнего Рима**

Подобно греческим культовым сооружениям, в богатые храмилища произведений искусства, реликвий и редкостей постепенно превратились и римские храмы. В последней трети I века н. э. обладателем одного из самых богатейших художественных собраний Рима стал храм Мира, или форум Веспасиана, как его стали называть впоследствии. В нем были собраны привезенные с Востока императором Веспасианом и его сыном Титом выдающиеся произведения греческого искусства, восточные редкости и священные реликвии из Иерусалимского храма.

Для размещения произведений искусства часто использовались портики, которые могли представлять собой как отдельно стоящую крытую галерею, так и выступающий перед фасадом крытый вход с колоннами. Многие из них изначально проектировались для демонстрации трофейных художественных ценностей, главным образом светского характера. Первой такой постройкой считается Портик Метелла, сооруженный в 148 г. до н. э. для экспонирования вывезенных из покоренной Македонии скульптур Лисиппа — 26 бронзовых статуй Александра Македонского и его дружинников.

Уже в I в. до н.э. произведения искусства становятся неотъемлемой частью архитектурного облика любого крупного сооружения Рима. Даже в термах можно было не только получать удовольствия, которые доставляют обычные бани, заниматься физическими тренировками, музыкой и литературой, но и любоваться произведениями искусства. Старый центр городской жизни — Римский форум — постоянно обрастал площадями, возводимыми новыми императорами, которые называли их своими именами, окаймляли портиками и наполняли произведениями живописи и скульптуры. К началу IV века н. э., по подсчетам исследователей, в городе скопилось неимоверное количество открыто стоявших статуй — 80 позолоченных, 73 хрисоэлефантинных (выполненных из золота и слоновой кости), 3785 бронзовых и бесчисленное количество мраморных произведений скульптуры.

В Древнем Риме осуществлялся строгий надзор за состоянием храмов, общественных построек и находившихся в них предметов. Особые должностные лица занимались распределением по храмам культовой утвари и учетом посвященных даров, составляли списки трофейных ценностей, находившихся в триумфальных постройках, нанимали храмовых служителей и контролировали их работу.

Охрана общественных, в частности храмовых собраний, содержание их в чистоте и порядке, предохранение вещей от порчи и разрушения являлись обязанностью специальных служителей. Все полученное на хранение они под отчет передавали своим преемникам, выплачивая в случае пропажи предметов штраф или компенсацию. Опасность для собраний исходила и от любителей соскабливать позолоту со статуй, и от воров, и от грабителей, и от огня, уничтожившего немало замечательных построек.

Если воровству и вандализму все-таки можно было противостоять, то борьба с разрушительным воздействием времени, особенно в условиях экспонирования на открытом воздухе, оказывалась малоэффективной. Однако попытки приостановить или замед-



лить процесс старения предметов тем не менее предпринимались. В целях предохранения от порчи статуй из слоновой кости часто использовали оливковое масло или же искусственно создавали повышенную влажность; медные и бронзовые изделия для защиты от ржавчины смазывали жидкой смолой. Наряду с мерами консервативного характера, велись и реставрационные работы. Об этом свидетельствуют некоторые из дошедших до нас статуй, сохранившие следы весьма искусной ремонтной работы. Сохранились косвенные свидетельства о том, что реставрационные работы проводились и на пинаках, а в экспозиционных целях разрабатывалась техника вырезывания штукатурок с росписями, которые помещались в деревянные рамы. Реставрация же керамики, серебряных изделий и других предметов декоративно-прикладного искусства представляла большие сложности из-за отсутствия в ту эпоху хороших связующих материалов.

Осмотр храмовых собраний обычно проходил в сопровождении служителя, выступавшего в качестве экскурсовода. Он владел необходимым минимумом информации о находившихся в храме предметах, ведь в Риме, как и в Греции, составлялись подробные описи всех поступлений в общественные постройки и храмы. Посетители, как правило, проводились устоявшимся маршрутом, а сообщаемая им информация касалась, прежде всего, авторства произведения и прежних владельцев. Чем интереснее была легенда предмета, тем большей ценностью в глазах многих посетителей он обладал. Это обстоятельство, несомненно, способствовало развитию творческой фантазии гидов. Например, в храме Согласия, демонстрируя сардоникс, вправленный в качестве дара императрицей Августой (Ливией) в золотой рог, они говорили, что это гемма из знаменитого перстня Поликрата — необычайно удачливого во всех начинаниях тирана, правившего островом Самосом в середине VI в. до н. э. Согласно легенде, он бросил в море свой любимый перстень, чтобы тем самым умиловить Фортуну. Но вскоре повара Поликрата обнаружили этот перстень в желудке пойманной рыбы.

Сообщаемая служителями информация не всегда была достоверной и в силу объективных причин. Статуи часто привозили в Рим без баз, на которые впоследствии устанавливались новые произведения. Многие посвящаемые в храм произведения искусства были трофейными, и их временные владельцы не всегда знали имена создателя и изображенных персоналий.

В римскую эпоху развивалась и художественная критика. В школах риториков умение грамотно описать картину или скульптуру

стало считаться необходимым для оратора навыком. Бытовые зарисовки в римской художественной литературе содержат немало примеров того, как рядовые граждане рассуждают о достоинствах и недостатках произведений искусства. «Чтобы несколько облегчить свое горе и забыть нанесенную мне обиду, вышел из дому и забрел в пинакотеку, славную многими замечательными картинами всевозможных направлений, — рассказывает герой романа Петрония Арбитра «Сатирикон» (I в. н. э.). — Здесь увидел я творения Зевксида, победившие, несмотря на свою древность, все нападки; и первые опыты Протогена, правдивостью могущие поспорить с самой природой. <...> Но вот в то время <...> вошел в пинакотеку седовласый старец с лицом выразительным и носившим печать какого-то величия. Я стал расспрашивать старика, как человека довольно сведущего, о времени написания некоторых картин, о темных для меня сюжетах, о причинах современного упадка, сведшего не нет искусство, особенно живопись, не оставившую после себя ни малейших следов»<sup>20</sup>.

Итак, музеев в привычном для нас понимании этого слова Античность не знала. В эту эпоху понятие «музей» (мусейон) никогда не употреблялось по отношению к собранию предметов. Изначально музеями называли святилища муз, а в ходе исторического развития слово «музей» подверглось семантической модификации: оно стало ассоциироваться не только с сакральным пространством, но и с местом для занятий наукой, литературой и творческого общения.

Типичными для античной эпохи были две формы собраний предметов, которые отличались друг от друга не только мотивацией, лежавшей в основе их появления, но и характером бытования в них вещей. Первая форма — это собрания разнообразных предметов, постепенно и в известной мере стихийно накапливавшихся в храмах, святилищах, пинакотеках, портиках и других общественных постройках; а вторая — целенаправленно создававшиеся частные коллекции.

Многое из того, что Европа обрела в дальнейшем в сфере коллекционирования, уже присутствовало, пусть и в зачаточном состоянии, в античном мире. Здесь осуществлялся строгий надзор за состоянием собраний, размещавшихся в храмах и общественных светских постройках, предпринимались попытки, еще весьма несовершенные, решить проблему хранения и реставрации пред-

---

<sup>20</sup> *Петроний Арбитр*. Сатирикон. LXXXIII; LXXXVIII.

метов, апробировались различные принципы их экспонирования, а сами собрания охотно осматривались широкой публикой и тщательно изучались профессионалами — художниками, экспертами, риториками. Основываясь на этих фактах, некоторые исследователи называют античные общественные собрания, правда, с известной долей условности, первыми музеями и картинными галереями. Ошибочность подобных взглядов связана с тем, что античные коллекции сравниваются с современными музеями лишь по линии внешних признаков и отчетливо видимых черт; при этом упускаются из вида причины, породившие эти коллекции, и особенности функционирования в них вещей.

Между тем все эти вещи, независимо от их местонахождения — в храме, портике, пинакотеке и других общественных постройках, — были посвященными дарами и составляли неотъемлемую часть сакральной сферы бытия. Они выступали прежде всего в качестве связующего звена между человеком и иным, невидимым миром. Большинство из них создавали и оформляли сакральное пространство, которое, например в музейонах, призвано было способствовать ниспосланию «мусического» вдохновения как основы творчества и научной деятельности.

В то же время на сакральный смысл вещи в силу исконно присущей ей полифункциональности и многозначности наслаивались и другие ценностные смыслы. Таким образом, посвященные дары могли выступать и выступали в качестве реликвий, произведений искусства, предметов для любования и изучения. Поэтому объективно они отчасти выполняли воспитательно-просветительную функцию не только в системе религиозных координат.

В то время как в экспозиции храмов и святилищ вещи формировали сакральное пространство, в частных коллекциях они использовались для декорации жизненного пространства. В тех же случаях, когда они несли определенную смысловую нагрузку, например, в стилизованных реконструкциях греческого «философского сада» на виллах Цицерона, Плиния Младшего и других частных коллекционеров, само это концептуально-организованное пространство, в отличие от музейной экспозиции, не было исключено из повседневной жизни.



## **Сокровищницы Средневековья**

В европейской истории Античность сменилась огромной, более чем тысячелетней эпохой, получившей условное название Средние века. Ее хронологические грани в силу их размытости и неопределенности традиционно являются предметом дискуссий. В российской науке за нижний рубеж Средневековья принят 476 год — условная дата падения Западной Римской империи, а верхней границей одни исследователи считают начало XVI в., другие — Английскую буржуазную революцию середины XVII в.

В средневековую историю Европы входят две типологически различные культурные эпохи. В западноевропейском регионе XV — начало XVII в. исследователи выделяют в особый этап развития культуры, получивший название Возрождение (Ренессанс), в Восточной же Европе все это время средневековая культура сохраняла господствующие позиции. Она развивалась в русле общего для европейских народов христианского мировоззрения и отличалась глубоко религиозным характером. Наука существовала в форме теологии, ссылка на Библию считалась самым надежным научным и философским аргументом, средневековое искусство удовлетворяло главным образом религиозно-церковные нужды.

Средневековье низвергло античные идеалы мудрости и красоты, при этом отцы Церкви и богословы постоянно подчеркивали ничтожество человеческого разума, его неспособность постичь божественные тайны мироздания. Осуждая античный культ тела как греховный, Церковь требовала заботиться о душе, а не о физическом совершенстве. Поэтому в средневековой культуре не нашлось места античным собораниям живописи и скульптуры. Жизнелюбивое и чувственное античное искусство с его поклонением красоте и совершенству форм отвергалось. Оно не представляло интереса и как памятник ушедшей эпохи: для средневекового человека история начиналась с христианской эры, а предысторией считались лишь события, изложенные в Ветхом Завете.

Смутная пора раннего Средневековья рассеяла художественные соборания античного мира. Одни творения греков и римлян погибли от рук религиозных фанатиков, считавших произведения скульптуры «вместилищем демонов», другие же пали жертвой чисто практических соображений: бронзовые статуи переплавляли на монеты, а мраморные обтесывали и пережигали на известь, чтобы получить строительный материал.

В средневековую эпоху человек встречался с искусством главным образом в храме. Конечно, произведения живописи и скульптуры, богослужебная утварь предназначались для отправления культа и оформления интерьера, но они, несомненно, отражали и эстетические представления своего времени. От качества их исполнения и способности воздействовать на эмоциональную сферу человека нередко зависело благосостояние храма, ведь многих прихожан пленяла, прежде всего, внешняя сторона церковных обрядов. Людей притягивали яркие и сверкающие цвета: они ассоциировались с Богом, с высшей силой, со Светом как символом божественного совершенства и Спасения.

Поэтому культовую утварь старались делать из дорогих и редких материалов — золота, серебра, драгоценных камней, перламутра, янтаря, а богослужебную одежду шили обычно из дорогих тканей — парчи, бархата, шелка. Такие вещи ценились очень высоко, и для их хранения требовались повышенные меры безопасности. Сокровища церкви могли храниться в обычных закрытых шкафах, но чаще всего находились в специальном помещении. Это могла быть особая комната рядом с алтарем или пристройка к храму, а в монастырях — отдельное здание. Их церковнославянское название — ризница, место для хранения церковной утвари и риз, то есть облачений священнослужителей.

### **Церковные сокровищницы**

Самые ранние сведения о церковных сокровищницах восходят к началу VII в., однако особый размах их строительство приобрело в последней трети VIII в., когда королем франков стал Карл Великий (768–814). Покоряя соседние племена и народности, он обращал их в христианство, создавая церкви и монастыри. Формированию сокровищниц во многом способствовали вклады и пожертвования прихожан. Славу щедрого вкладчика снискал сам Карл Великий; за три года до смерти, оставив треть своих богатств наследникам, он разделил остальные ценности между аббатствами королевства. Военная добыча, захваченная во время сражений с аварами и арабами, также обогащала христианские сокровищницы.

В XI–XIII вв. одним из источников пополнения старых и возникновения новых сокровищниц стали крестовые походы на Восток с целью «вырвать Гроб Господень» из рук «неверных». Четвертый крестовый поход, в силу внешних причин, изменил свою

первоначальную направленность против Египта и завершился страшным опустошением и разграблением в 1204 г. православного Константинополя. Решающую роль в таком повороте событий сыграла Венеция, стремившаяся уничтожить торгового конкурента и получившая половину награбленных богатств. Эта военная добыча легла в основу знаменитой сокровищницы венецианского собора Святого Марка. Крестоносцы же отдали свою часть награбленных ценностей французскому королю Людовику XI Святому в качестве залога для получения ссуды. Король не стал требовать возврата долга и поместил священные реликвии в специально возведенную для них в Париже часовню Сент-Шапель.

Кроме дорогой богослужебной утвари в состав церковных сокровищниц непременно входили реликвии, связанные с Иисусом Христом, Божьей Матерью, апостолами, мучениками и другими почитаемыми в христианском мире личностями. Это были одежда и предметы обихода святых, ткани, в которые заворачивались их останки, а в случае мученической смерти — орудия истязания и казни. Особо почитались мощи — нетленные останки людей, причисленных церковью к лику мучеников и святых. За обладание ими вспыхивала настоящая борьба: их покупали, воровали, делили на части. Святые останки помещали в специальные предметы — **реликварии**, которые изготавливались из благородных металлов, слоновой кости, дерева и украшались драгоценными камнями, резьбой, эмалью. Они могли иметь форму продолговатого домика с двускатной крышей или готического храма, иногда принимали вид крестов, нарядных ларцов, цилиндрических сосудов, башенок. Если же реликвией являлась часть тела святого, то реликварий создавался в форме руки, ноги, головы, пальцев, то есть сообразно тому, что должно было в нем храниться.

Иногда одни и те же реликвии появлялись в нескольких экземплярах, а их обладатели обосновывали подлинность своего раритета. Например, не менее двух десятков церквей и монастырей утверждают, что именно у них хранятся гвозди, которыми были прибиты к кресту руки и ноги Спасителя. Интересный способ доказательства демонстрирует экспонат венского Музея истории искусств — «Реликварий с гвоздем от Распятия». Согласно христианским авторам, императрица Елена, отправившаяся в Иерусалим на поиски реликвий Страстей Христовых, обрела на Голгофе гвозди от Распятия. Сын Елены, император Константин Великий, прикрепил один из этих гвоздей к своему шлему. В прозрачной миндалевидной капсуле венского реликвария рядом с гвоздем видна печать папы

Иннокентия II, документально удостоверившего тот факт, что гвоздь прежде находился на шлеме Константина.

Церкви и монастыри берегли и мемориальные предметы, имевшие отношение к выдающимся историческим деятелям. Известно, например, что в киевском храме Святой Софии до его разграбления половцами в 1202 г. хранились одежды первых князей. Ризницу Печерского монастыря близ Пскова отличало собрание мемориальных вещей из личного обихода царей Ивана IV и Бориса Годунова. Огромной сокровищницей исторических реликвий был кафедральный собор г. Реймса, где хранились коронационные регалии французских королей.

Церковные сокровищницы часто посещали странствующие богомольцы, ведь паломничество было характерным явлением средневековой культуры. Западная церковь нередко налажала паломничество к местным и зарубежным святыням как епитимью для «врачевания духовного», а с XIII в. и светские суды Западной Европы стали приговаривать к паломничеству преступников. Для высокопоставленных особ допускались послабления: они могли послать вместо себя слугу или наемника. Существовали даже светские цехи профессиональных наемных паломников, и промысел этот был достаточно прибыльным. В Восточной Европе, и в частности на Руси, паломничество возникло уже в первые века принятия христианства. Русские богомольцы не только путешествовали по «святым местам» родного отечества, но и отправлялись в Палестину, на Афон и в итальянский город Бари, где покоятся мощи святого Николая Чудотворца.

В дни торжественных богослужений особо чтимые реликвии выставлялись для поклонения, а дорогая культовая утварь исполь-



Реликвиарий с гвоздем от Распятия. Аугсбург (?). Середина XVII в. Золото, эмали, позолоченное серебро; изумруды, сапфиры, топаз, аквамарин, аметисты, бирюза, гиацинт, горный хрусталь, гранаты, жемчуг, стекло. Высота 79,6 см. Музей истории искусств, Вена

зовалась в священнодействиях. Искусство оказывало огромное влияние на разум и чувства прихожан. Создаваемый им зрительный образ церковь, безусловно, использовала как инструмент воспитания христианского благочестия, а не художественного вкуса. Идеологическая и дидактическая функции произведений живописи и скульптуры долго преобладали над их эстетической ценностью. Тем не менее объективно храмы способствовали развитию эстетического чувства верующих, ведь богослужебная утварь и произведения искусства, оформлявшие интерьер, несомненно, отражали художественные представления эпохи.

Созерцая красоту и гармонию внутреннего убранства храма, человек в то же время постигал «мировое устройство», ведь средневековый храм с его архитектурными и изобразительными формами был своего рода «библией для неграмотных». Дело в том, что характерная черта средневековой ментальности заключалась в мышлении символами. Один из отцов христианской церкви Августин Блаженный (354–430) учил, что мир состоит из знаков-символов и вещей. «Вещи» — это материальные предметы, окружающие человека, но они одновременно являются и знаками, отображением того, что существует в иной сфере, сверхъестественной и священной.

Согласно средневековому пониманию, мыслить — это обнаруживать скрытые значения вещей. Символическое мышление отличало философию, богословие, изложение исторических событий и просто рассуждения о будущем. Символика пронизывала церковные и мирские церемониалы. Огромным хранилищем символов виделись природа и искусство, особенно архитектура. Цвет, линия, форма обозначали высшие духовные категории и создавали сложную символику художественных образов. Каждая архитектурная деталь храма, его купол, приделы, алтарь, планировка внутреннего пространства, исполненные глубоким символическим смыслом, призваны были давать представление об устройстве мира, о космическом порядке. Сам собор считался символом вселенной, «домом Божиим», его купол воспринимался как небесный свод, портал — как «небесные врата».

Скульптурное и живописное убранство храма заключало в себе совокупность взглядов и представлений, которыми должен был руководствоваться человек в своей повседневной жизни. При этом произведения искусства были связаны с окружающим пространством и самостоятельно не воспринимались, какое бы глубокое символическое значение они ни несли. Эту пространственно-предметную среду храма, созданную на основе определенной концеп-

ции, где вещи-символы несут закодированную информацию и оказывают сильное влияние на разум и чувства человека, некоторые исследователи считают «праформой» музейной экспозиции.

### Светские сокровищницы

Уже на заре Средневековья укромные помещения для дорогих украшений, оружия, драгоценной утвари и документов стала создавать и светская власть. В ряде западноевропейских стран подобные хранилища дорогих предметов получили название «гардеробная» (фр. *garderobe*, ит. *guardaroba*, англ. *wardrobe*); в средневековую эпоху, в отличие от наших дней, этот термин имел более широкий смысл: слово «гоба» относилось не только к одежде, но и ко всему имуществу.

Самая знаменитая сокровищница раннесредневековой Европы принадлежала Карлу Великому и располагалась в его дворцовой капелле в г. Ахен. В ней хранились античные геммы, дорогие оклады книг, изделия из драгоценных металлов, одежда из шелка и парчи, гробни, ларцы, складни и другие предметы из слоновой кости работы арабских и византийских мастеров, а также христианские реликвии.

Особой роскошью отличалась сокровищница французского короля Карла V Мудрого (1364–1380); кроме огромного количества ювелирных украшений, корон и золотых сервизов, в ней находились золотые и серебряные кресты, золотые статуи Божьей Матери и святых, украшенные драгоценными камнями реликварии, комплекты дорогих священнических облачений и утварь для литургии.

Судя по отзывам представителей иностранных посольств, в XVI в. не имела себе равных в Европе московская сокровищница русских царей. Начало ее формирования исследователи относят ко второй половине XIII в., когда Москва стала центром самостоятельного удельного княжества. Содержимое сокровищницы формировалось за счет налогообложения зависимых территорий, традиционного феодального грабежа во время междоусобиц, утаивания части поборов и дани Орде. В ней получили вещественное отражение почти все события, связанные с борьбой Москвы за возвышение, ведь в нее поступали многие ценности и святыни, принадлежавшие присоединенным землям и княжествам. Немало красивых и высокохудожественных изделий для княжеской, а затем и царской сокровищницы изготавливали искусные ремесленники крем-

левских мастерских, которые созывались или силой привозились со всех концов русской земли. Во второй половине XV в. благодаря росту торговых связей с Востоком и Западом в сокровищницу московских правителей начали поступать дорогие вещи и ткани, приобретенные у заезжих купцов. С XVI в. в связи с расширением дипломатических связей с зарубежными странами немалую лепту в ее пополнение стали вносить посольские дары, среди которых преобладали изделия золотых и серебряных дел мастеров.

Первоначально сокровищница размещалась в нижних этажах теремных покоев и в подклети домового храма московских князей — Благовещенского собора Московского Кремля. Однако непрерывный рост богатства требовал более просторного помещения; его возвели в 1485 г. между Архангельским и Благовещенским соборами и назвали Казенный двор.

Сокровища русских царей размещались и в других кремлевских хранилищах, в том числе в Оружейной палате. Она занималась хранением и изготовлением парадного оружия и боевых доспехов для царя и приближенных бояр, для награждения отличившихся воевод и для посольских даров. В середине XVII в. в здании Оружейной палаты было выделено специальное помещение — Казенная палата, или палата Большой казны. Сюда приводили послов и именитых иностранцев, чтобы показать драгоценное оружие и доспехи, продемонстрировать богатство и великолепие русского двора.

Средневековые сокровищницы нередко выступали в роли своеобразных банков, богатства которых изымались в случае финансовых затруднений: металл шел на переплавку, а драгоценные камни отдавались под залог для получения ссуды. К подобной практике часто прибегали, например, французские короли. Понятия «родовая сокровищница» и «царская казна» были неразличимы и для России в XVI в. Царское собрание находилось в постоянном движении: одни вещи поступали на хранение, другие же изымались для подарков, вкладов в монастыри и церкви, приема иностранных послов.

Вместе с тем далеко не все содержимое сокровищниц воспринималось как финансовый резерв. Среди богослужебной утвари, золотой и серебряной посуды, дорогого оружия, ювелирных украшений, одежды и других вещей постепенно обособлялась группа предметов, имевших мемориальную ценность или вызывавших восхищение красотой и мастерством исполнения. Владельцы стремились сохранить их при любых обстоятельствах; некоторые предметы приобретали значение семейно-родовых реликвий и переда-



вались от отца к старшему сыну. В сокровищнице русских царей реликвиями стали, например, вещи, с которыми связывалась легенда о регалиях, присланных в дар византийским императором Константином Мономахом своему внуку — киевскому князю Владимиру. Наибольшую известность среди них получил золотой головной убор с соболиной опушкой — так называемая шапка Мономаха. Так постепенно формировалось ядро, на основе которого в дальнейшем мог быть создан музей.

Так, с «тайного хранилища» в подвальном помещении дрезденского замка, где правители Саксонии скрывали от посторонних глаз фамильные документы, деньги, ювелирные изделия из драгоценных камней и благородных металлов, начинается история музея Зеленые Своды. В музей-сокровищницу со временем превратилась Оружейная палата Московского Кремля. От средневекового хранилища ценностей династии Габсбургов ведет свое происхождение венский музей Сокровищница дворца Хофбург.

Со временем приобрели черты музейных учреждений многие известные церковные сокровищницы; в их числе — сокровищница Ахенского кафедрального собора. В установленные дни и часы здесь можно увидеть прославленные христианские реликвии. В их числе — Крест Лотаря, украшенный камеей Августа, драгоценными камнями и филигранным золотом. В дни великих празднеств его помещают на время мессы рядом с главным алтарем. Бюст Карла Великого из позолоченного серебра, богато украшенный геммами и драгоценными камнями, является одновременно и реликварием: в нем хранится фрагмент черепа монарха.

Средневековые собрания в значительной степени носили случайный характер: они состояли главным образом из предметов, захваченных во время войн и феодального грабежа, купленных у заезжих купцов, полу-



Бюст-реликварий  
Карла Великого. Деталь. Ок. 1349.  
Серебро, золочение, драгоценные  
камни, жемчуг. Сокровищница  
Ахенского собора, Ахен



ченных в качестве подарка или подношения, сделанных на заказ местными ремесленниками. Вместе с тем в XIV–XV вв. начинает возрождаться традиция целенаправленного коллекционирования, когда вещи попадают в собрание не случайно, а подбираются в соответствии со вкусом, интересами и потребностями собирателя.

Самым ярким представителем нового, еще только формирующегося типа европейских коллекционеров был Жан I герцог Беррийский (1340–1416), младший сын французского короля Иоанна II Доброго. Принадлежавшие ему дворцы и замки в Париже, Арле, в долине Луары своим блеском и роскошью затмевали двор



Великолепный часослов герцога Беррийского. Январь.  
За столом справа — герцог Беррийский. Работа братьев Лимбург.  
1413–1416. Музей Конде, Шантильи

его родного брата, короля Карла V. Страстный собиратель и меценат, герцог в соответствии со своим статусом и духом времени приобретал ювелирные изделия, драгоценные камни, роскошные ковры, дорогие ткани, золотую посуду, церковную утварь. Но при этом его сокровищница была уже не просто хранилищем предметов роскоши, а помещением для коллекций тонкого знатока искусства. Он искал и приобретал византийские вазы, античные и восточные камеи и медали, очень гордился «рубином Александра» и «алмазом Людовика Святого». Истинный библиофил, герцог платил большие суммы за часословы-молитвенники с прекрасными миниатюрами, исполненными по его заказу выдающимися художниками.

Около 1380 г. специально для герцога был изготовлен золотой кубок весом 1,93 кг, богато украшенный изображениями из разноцветной эмали. На его крышке и боковых сторонах художник представил сцены из жизни святой Агнессы, на ножке — символы евангелистов. Ныне это выдающееся произведение французского ювелирного искусства — Кубок французских и английских королей — является одним из самых известных экспонатов Британского музея.

Герцог интересовался и редкостями природы, а в одном из замков создал галерею портретов выдающихся современников, мысль о которой во многом навеяли зарождавшиеся в то время гуманистические идеи Ренессанса. Его коллекционерская деятельность в корне отличалась от традиционного накопительства соотечественников и свидетельствовала о появлении новых тенденций в западноевропейском коллекционировании, которые получают полномасштабное развитие в эпоху Возрождения.



Кубок французских и английских королей. Ок. 1370–1380. Золото, эмаль. Высота 25,5 см. Вес 1,93 кг. Британский музей, Лондон

---

## Глава 2

# ВОЗНИКНОВЕНИЕ ЕВРОПЕЙСКИХ МУЗЕЕВ

### Исторические предпосылки возникновения музеев

Процесс становления музея как социокультурного института начинается в одну из величайших и переломных эпох европейской истории — в эпоху Возрождения. Ее хронологические грани неодинаковы для различных регионов и сфер культуры. В Италии она охватывает период с середины XIV в. до последних десятилетий XVI в., в большинстве других стран Западной и Центральной Европы ее возникновение относится к концу XV в., а завершающий период — к началу XVII в.

Понятие «Возрождение» появилось в Италии на основе ошибочной, но широко распространенной концепции, согласно которой после гибели блестящей античной цивилизации наступило тысячелетие беспросветного невежества и варварства, пренебрежительно названное Средними веками. Рассматривая Средневековье как перерыв в развитии культуры, творцы Ренессанса считали свою эпоху первым со времен античности периодом возрождения искусства и гуманитарных наук.

Сохраняя преемственность со средневековыми традициями, культура эпохи Возрождения уже не укладывалась в узкие рамки церковно-аскетической морали с ее отречением от земных радостей. Светское начало уверенно заявляло свое право на самостоятельное развитие, все более независимыми от церкви становились литература, искусство, философия, наука и образование. Человек по-новому взглянул на себя и окружающий мир, менялись его эстетические вкусы и отношение к прошлому. Складывалась иная система духовных ценностей; на первый план в ней выдвинулись идеи гуманизма о высоком предназначении человека в мире, его праве на свободу, счастье, всестороннее развитие и проявление своих творческих способностей. Называя себя гуманистами (лат. *humanus* — человеческий, человеческий), творцы новой культуры подчеркивали тем самым направленность своих интересов на изучение всего, что связано с природой человека и его духовным миром.

Ренессансные мыслители утверждали, что достоинство человека определяется не аскетическим умерщвлением плоти, не богатством и знатностью происхождения, а гуманистической «уче-

ностью». Во Флоренции, Риме, Милане, Венеции и в других итальянских городах появились кружки светски образованных людей, где обсуждались проблемы морали и общественной жизни, идеи античной философии и вопросы научного познания природы. Неоспоримый в Средние века приоритет богословия над наукой был поколеблен верой в неограниченные возможности человеческого разума. Появился интерес к проникновению в тайны природы, к опытному знанию и эксперименту; на основе открытий в области астрономии, географии, естествознания стала складываться научная картина мира, новые представления о времени и пространстве.

Одним из следствий той жажды знаний, что отличала личность в эпоху Возрождения, стал бурный расцвет коллекционирования; в отличие от бессистемного собирательства средневековой эпохи оно приобрело целенаправленный характер. Внимание коллекционеров сосредоточилось прежде всего на античном наследии, ведь его считали первоисточником знаний. Гуманисты искали и собирали любые материальные свидетельства о греко-римской цивилизации: рукописи, монеты, скульптуру, фрагменты архитектуры, геммы, домашнюю утварь, надписи на камне и металле. Одним из первых обладателей коллекции античных монет и медалей стал знаменитый поэт и родоначальник гуманистического движения в Италии Франческо Петрарка. Гуманист Поджо Браччолини, чья неустанная деятельность вновь открыла миру труды Витрувия, Плиния Старшего, Павсания и других античных авторов, собирал древние надписи, рукописи, монеты и скульптуру.

В эпоху Возрождения в культурный обиход постепенно возвращается позабытое в Средневековье понятие «музей», но при этом оно наполняется новым смыслом. Время от времени им обозначают собрание предметов. Самый первый из письменно зафиксированных случаев подобного употребления относится к 1492 г., когда в описи имущества флорентийского банкира и мецената Лоренцо Медичи принадлежавшая ему коллекция рукописей и гемм была названа музеем.

Открытое гуманистами античное искусство, изменив эстетические представления эпохи, стало объектом коллекционирования светских правителей и римских пап, состоятельных бюргеров и кардиналов. Почетное место в ренессансных собраниях стали занимать произведения современных скульпторов и живописцев. Сама сфера искусства в значительной степени была зеркалом перемен, происходивших в ту эпоху. Художник постепенно избавлялся от обязательной прежде принадлежности к цеху, начался расцвет

светского заказа и меценатства, благодаря которым можно было не думать о хлебе насущном. Искусство стремилось освободиться от церковных канонов и овладеть новыми приемами в отображении красоты и многообразия реального мира. Появилось «искусство ради искусства»; его оценивали уже на основе эстетических критериев. Причем к началу XVI в. достойными коллекционирования стали считать не только законченные произведения, но и наброски, эскизы, этюды.

В эпоху Ренессанса началось возрождение истории как науки, ведь средневековая культура знала лишь хронистов, а не историков в строгом смысле этого слова. Все происходящее в мире средневековый человек считал результатом Божьей воли, а свое земное бытие воспринимал лишь как подготовительный этап к вечной загробной жизни. Мыслители эпохи Возрождения, не ставя под сомнение, что Бог — начало всех вещей, утверждали, что человек — творец своей собственной судьбы. Общество — это результат деятельности людей, а не промысла Божьего. История заняла важное место в системе гуманитарного знания, и особое значение в ней стало придаваться осмыслению деятельности великих и сильных личностей. Появился интерес к мемориальным предметам и изображениям выдающихся людей.

Европейской известностью пользовалось, например, собрание итальянского гуманиста, историка и прелата П. Джовио — Музей Паоло Джовио (*Musaeum Jovianum*). С 1520 г. он стал собирать на вилле в Комо живописные портреты великих людей минувших веков и своих современников — ученых, поэтов, художников, монархов, пап и военачальников. В собрание входили как оригиналы, так и копии. Некоторые портреты представляли собой реконструкции, созданные на основе скульптурных произведений, изображений на монетах и медалях, а иногда и фантазий самого П. Джовио, если ему не удавалось найти достоверное изображение. Каждый портрет сопровождался «Похвальным словом» — латинским текстом, содержащим краткое жизнеописание портретируемого лица.

Мощный импульс развитию коллекционирования дали Великие географические открытия XV–XVI вв., благодаря которым взорам европейцев предстали неведомые прежде далекие миры Америки, Африки, Юго-Восточной Азии и Дальнего Востока. Экзотические одежда и оружие, посуда и домашняя утварь стали оседать в собраниях коллекционеров сначала через посредничество мореплавателей, а затем и специальных агентов. Не меньшим спросом, чем творения неведомых народов, пользовались образцы экзотиче-

ской флоры и фауны, прежде всего те, что поражали своей окраской, формой или размерами.

Но не только редкое и диковинное привлекало внимание человека в ту эпоху. Зарождающееся опытное естествознание ставило задачу изучения окружающего мира во всем его многообразии, а для этого нужны были и обычные, хорошо известные образцы флоры, фауны, минералов. Стали появляться естественно-научные коллекции систематического характера, служившие исследовательской базой для первых естествоиспытателей.

## Кабинеты и галереи эпохи Возрождения

Вместе с выдающимися творениями древних греков и римлян в ренессансную культуру входили античные идеалы созерцательной жизни и «ученого» досуга. Во многом благодаря авторитету Цицерона и Плиния Младшего стиль и образ жизни на виллах римских интеллектуалов стали образцом для творческого воссоздания. Во дворцах итальянских аристократов и домах менее именитых горожан появились специальные помещения для гуманистических занятий; их владельцы посвящали свободное время чтению древних авторов и рассуждениям на философские темы.

Сначала эти кабинеты, получившие название *«студиоло»* (studiolo), включали лишь библиотеку и имели довольно аскетическое убранство, но бурное развитие коллекционирования в XV в. внесло существенные коррективы в их основную идею и предназначение. В них стали размещать художественные коллекции, а наряду с чтением древних авторов значительная часть досуга отводилась теперь созерцанию произведений искусства и рассуждениям о прекрасном. В основе декоративного оформления многих студиоло лежали образы и аллегории, призванные выразить определенную идею. Они могли, например, подчеркивать причастность владельца к гуманистическим занятиям, демонстрировать его воззрения, вызывать ассоциации с античными музейонами.

Например, стены студиоло маркиза Феррары Лионелло д'Эсте во дворце Бельфьоре украшали изображения девяти муз с атрибутами. Над входом в студиоло Пьеро Медичи в фамильном флорентийском палаццо размещался античный мраморный рельеф, а сам кабинет был наполнен классическими древностями.

Связь с античным миром подчеркивала и декорация студиоло Федерико да Монтефельтро, правителя маленького герцогства





Пьеро делла Франческа.  
Портрет Федерико да  
Монтефельтро. 1465. Галерея  
Уффици, Флоренция

Урбино. В 1476 г. в своей огромной резиденции, сочетающей черты замка и загородного дворца, он создал кабинет для гуманистических занятий. Нижнюю часть стен студиоло покрывали панели, инкрустированные разными породами дерева таким образом, что создавалась иллюзия присутствия в помещении шкафчиков с раскрытыми дверцами и полками, на которых будто бы стоят книги, приборы, музыкальные инструменты и другие предметы. Верхнюю часть стен занимали расположенные в два ряда живописные изображения великих людей — античных философов, поэтов, персонажей Ветхого и Нового Завета, средневековых теологов. Выбором персоналий, вероятно, занимался лично герцог — писатель, ученый, военачальник

и один из самых образованных людей своего времени. Студиоло являлся частью сложной системы частных апартаментов герцога и сообщался с расположенными этажом ниже Капеллой отпущения грехов и Храмом муз. Стены последнего украшали изображения девяти муз, Аполлона и Афины.

С развитием коллекционирования постепенно менялся облик студиоло; некоторые начали создаваться с целью апологии правителя, иным становился их образный строй, а содержимое включало уже не только классические древности. Студиоло герцога Франческо I Медичи, созданный к 1579 г. во флорентийском Палаццо Веккьо группой художников под руководством Д. Вазари, полностью утратил значение помещения для гуманистических занятий. Наряду с произведениями искусства в нем разместились редкости, естественно-научные образцы, рисунки известных художников с изображением экзотических животных, рыб и растений. Декор кабинета создавался в соответствии с программой, разработанной историком и филологом В. Боргини; в нем широко использовались аллего-

рические образы. Центр свода заняла композиция «Природа, вручающая Прометею кристалл кварца», вокруг расположились изображения четырех стихий — земли, воды, воздуха и огня, а в люнетах — портреты родителей Франческо. Стены студиоло и дверцы стальных шкафов украсили небольшие, около метра в высоту, картины с сюжетами о добыче и обработке природных богатств, использовании стихий и их даров. В стальных нишах разместились 8 скульптур, изображающих персонажей античной мифологии, связанных со стихиями. Совокупность различных категорий предметов в сочетании с декором студиоло олицетворяла «мир в миниатюре», воссоздавая который, Франческо I символически выражал идею господства божественного в мире и заявлял о своем в нем месте — правителя и властелина.

Студиоло представляли собой небольшие помещения, резко контрастировавшие своими размерами с громадными дворцовыми залами, по соседству с которыми они создавались. В них, как правило, не было дневного освещения, а коллекционные предметы нередко находились в шкафах с глухими дверцами, украшенными аллегорическими изображениями. Только разгадав их тайный смысл, можно было понять, что скрывается за дверцами. Все это говорит о том, что содержимое студиоло предназначалось не для стороннего зрителя, а для созерцания самим владельцем и его ближайшим окружением.

В эпоху Возрождения самыми желанными объектами коллекционирования были произведения античной скульптуры. Их случайно находили во время строительных работ или добывали в результате целенаправленных раскопок, носивших в то время бессистемный, а порой и грабительский характер. Статуями украшали дворцовые сады, их устанавливали на фасадах и в оградах усадеб и вилл. Собрание античной пластики, а также пространство, в котором оно экспонируется, называли **антиквариум**.



Д. Вазари. Вид студиоло Франческо I Медичи. 1570–1575. Палаццо Веккьо, Флоренция



Одним из первых был основан антикварий на Капитолийском холме в Риме, когда вступивший в 1471 г. на первосвященнический престол папа Сикст IV решил вернуть «законному владельцу — народу Рима» древние бронзовые статуи, стоявшие возле Латеранского дворца. Среди его даров были ставшая эмблемой Рима «Волчица», прославленная скульптура «Мальчик, вынимающий занозу», статуя слуги «Камилл». Спустя десятилетия с Латеранской площади на Капитолий перенесли и конную статую императора Марка Аврелия, сохранившуюся благодаря тому, что в Средние века ее принимали за изображение почитаемого христианами императора Константина Великого. Произведения античной пластики украшали фасады капитолийских дворцов, а также размещались внутри одного из них — Палаццо деи Консерватори. К середине XVI в. Капитолийский антикварий пополнился новыми поступлениями и, будучи общедоступным собранием, приобрел огромную известность. Впоследствии он перерос в Капитолийские музеи, где и сейчас хранятся дары Сикста IV, составившие ядро коллекций. Поэтому за дату основания Капитолийских музеев принят 1471 г.

Создание другого римского антиквария связано с именем папы Юлия II, стремившегося превратить Рим в культурный и политический центр Италии. Он возводил и украшал дворцы и храмы, строил мосты и новые величественные улицы, поощрял искусство, шедевры которого должны были прославлять христианскую церковь и папство. Обладая незаурядной энергией и упорством, папа находил время и для коллекционирования памятников классической древности. Одним из шедевров его коллекции стала скульптурная группа «Лаокоон», которую нашли в 1506 г. во время строительных работ на месте разрушенных терм императора Тита. Задолго до этого события о скульптуре уже знали из сочинений прославлявшего ее Плиния Старшего, поэтому находку «Лаокоона» восприняли как открытие века. Опасаясь кражи, Юлий II ночь напролет лично сторожил скульптуру; ее прибытие в Ватикан стало праздником и сопровождалось колокольным звоном.

Другим шедевром папской коллекции была статуя Аполлона работы древнегреческого мастера Леохара, дошедшая в мраморной римской копии. Юлий II приобрел ее еще в бытность кардиналом, а во время своего понтификата поместил во внутреннем двореке Бельведерского дворца, благодаря чему она и стала называться «Аполлон Бельведерский».

С создания этого Бельведерского двора, или «Антиквария статуй», начинается история всемирно известных музеев Ватикана,



Агесандр. Афанодор. Полидор.  
Лаокоон. Ок. 40 г. до н. э.  
Музеи Ватикана



Леохар. Аполлон  
Бельведерский. IV в. до н. э.  
Музеи Ватикана

условной датой основания которых считается 1506 г. Тщательно подбирая место для своей коллекции, Юлий II остановил выбор на летней резиденции пап — павильоне Бельведер. Архитектор Д. Браманте перестроил павильон и соединил его длинной галереей с Ватиканским дворцом, в результате чего появился внутренний двор, названный Бельведерским. В центре его разместились скульптурные группы «Статуя реки Тибр» и «Статуя реки Нил», по углам двора и в центре каждой стены устроили декорированные ниши; в них установили шедевры античной пластики, в частности «Аполлона Бельведерского», «Спящую Ариадну», «Бельведерский торс». Произведения скульптуры, считавшиеся менее ценными, расставили среди апельсиновых деревьев и цветочных клумб, окружавших центральный фонтан. Шум падающей воды, красота и совершенство творений античности создавали атмосферу умиротворения и покоя.

Вступив на папский престол в 1513 г., Лев X сделал свободным доступ в Бельведерский двор, который считался в то время одной из выдающихся европейских достопримечательностей. Но уже в 1522 г., когда начался понтификат Адриана VI, враждебно

относившегося к гуманизму и считавшего грехом увлечение искусством, посещения Бельведерского антиквария прекратились; ниши со скульптурой закрыли деревянными ставнями. В последующие десятилетия отношения к античной скульптуре как к языческим идолам не изменилось; немало статуй Ватикан подарил Максимилиану II Габсбургу и Франческо I Медичи. Однако лучшая часть собрания сохранилась; новую жизнь шедевры античной пластики обрели только в 1773 г., когда на их основе был создан Музей Пио-Клементино.

Среди терминов, которыми ренессансные коллекционеры называли помещения, где они экспонировали свои собрания, наиболее распространенными были «галерея» и «кабинет». Галерея представляла собой удлинённый зал, одну из продольных стен которого прорезывал сплошной ряд больших окон. Простор и обилие света делали ее наиболее удобной архитектурной постройкой для экспонирования картин и скульптуры, которые становились при этом частью декора. Кабинет был помещением гораздо меньшего размера и обычно квадратным в плане; в нем хранились разного рода редкости, естественно-научные образцы и небольшие по размеру произведения искусства. Первоначально кабинетом называли ларец или шкафчик с множеством маленьких выдвижных ящичков, в которых было удобно держать документы, украшения, драгоценности. Они как нельзя лучше подходили и для хранения античных монет, гемм, ювелирных изделий, мелкой пластики, чем не преминули воспользоваться коллекционеры. В дальнейшем и сама комната, обставленная этим видом мебели, стала называться кабинетом.

В немецком языке в качестве синонима к слову «кабинет» использовалось слово «камера». Самостоятельно оба термина употреблялись довольно редко и обычно входили в состав сложных слов, первая часть которых говорила о характере собрания: мюнцкабинет — кабинет монет и медалей, шатцкамера — сокровищница с изделиями из драгоценных камней и металлов, вундеркамера — кабинет редкостей природы, кунсткамера — кабинет искусства. Грань между содержимым кабинетов носила условный характер. Например, художественно обработанную раковину наутилуса можно было встретить как в вундеркамере, так и кунсткамере. Ту же раковину, но одетую в дорогую оправу, одни владельцы держали в кунсткамере, другие — в шатцкамере.

Таким образом, существовали кабинеты, ориентированные на художественные изделия, создавались и кабинеты, включавшие преимущественно объекты природы. Однако классический кабинет



Ренессансный кабинет с рельефными интарсиями. Хеб. XVI в.  
Музей прикладного искусства, Прага

XVI в. — это собрание всех категорий предметов, которые в своей совокупности символически воспроизводили мир в миниатюре. При этом акцент делался на уникальные и необычные вещи, поскольку считалось, что именно они лучше остальных передают многообразие мира. В ту эпоху пышность и великолепие европейских дворов оценивались уже не только по роскоши приемов, но и по наличию собрания красивых, диковинных и экстравагантных вещей, которое выполняло прежде всего представительские функции.

Во Флоренции таким собранием стала знаменитая Галерея Уффици; ее история тесно связана с историей не менее знаменитого рода Медичи, с небольшими перерывами правившего Флоренцией, а затем Великим герцогством Тосканским почти 300 лет. Все представители династии вносили свою лепту в преумножение фамильного собрания. Создание галереи связано с именем Франческо I; став великим герцогом Тосканы, он приступил к реорганизации семейных коллекций, часть из которых решил разместить в величественном здании административных учреждений — Уффици, возведенном по проекту Д. Вазари для государственных служб — казначейства, канцелярии, трибунала. В 1581 г. архитектор Б. Буон-



А. Аллори. Портрет Франческо I Медичи. Ок. 1567. Галерея Уффици, Флоренция

таленти остеклил одну из лоджий верхнего этажа, благодаря чему появился длинный, широкий и хорошо освещенный коридор — Галерея статуй. Здесь разместились произведения античных скульпторов и работы итальянских мастеров — Донателло, Микеланджело, Б. Бандинелли. В том же году Буонталенти приступил к созданию Трибуны — восьмиугольного зала для хранения и показа самых ценных экспонатов из коллекций Медичи. Сюда Франческо I перенес и большую часть предметов из разобранного им студиоло в Палаццо Веккьо.

Трибуна сразу же обрела европейскую известность, а использованные в ней приемы

организации внутреннего пространства существенно повлияли на формирование облика многих кабинетов. Значительная часть ее содержимого — драгоценности, геммы, медали, мелкая пластика, редкости природы — размещалась в настенных ящиках, верх которых служил полкой для ваз и небольших произведений скульптуры. Под ящиками экспонировались миниатюры и парадное оружие, а верхнюю часть стен занимали картины. Коллекционные предметы заполняли и многочисленные ящички двух кабинетов из черного дерева. Один из них, находившийся напротив входа, был так богато украшен драгоценностями, что даже не просматривалась основа. Другой кабинет стоял на восьмиугольном столе в центре Трибуны и выглядел ее уменьшенной копией; его покрывали пластины из позолоченного серебра с рельефами на тему «жития» Франческо Медичи.

Сложная декорация зала олицетворяла четыре стихии, или элемента, которые, согласно античной и средневековой натурфилософии, составили первооснову Вселенной. Фонарь с розой ветров и флюгер символизировали воздух, красная бархатная обивка стен — огонь, инкрустированный раковинами свод — воду, мозаика пола — землю. Тем самым в Трибуне воссоздавался образ мира,





Трибуна Уффици. Современная экспозиция

или универсума, а герцог Франческо и его деяния, изображенные на рельефах ларца-кабинета, становились центром того космического порядка, что был предопределен самим Богом.

В отличие от студиоло, бывшего одним из частных апартаментов герцога, Трибуна Уффици представляла собой экспозиционный зал, доступный для обозрения многим желающим. Ее оформление, сочетавшее идейное содержание с «наслаждением для глаз», производило сильнейшее впечатление на умы и души зрителей, в числе которых были как подданные великого герцога Тосканского, так и соседи-правители.

В Центральной Европе аналогичные представительские функции при дворах князей и монархов выполняли кунсткамеры. Самые ранние сведения об их организации восходят к 1550 г. и связаны с именем императора Фердинанда I Габсбурга, но в исторических источниках о его Венской кунсткамере сохранились лишь глухие упоминания. Второй по времени образования принято считать Дрезденскую кунсткамеру, созданную в 1560 г. в резиденции правителя Саксонии — курфюрста Августа I. Во дворце размещались и другие собрания — богатейшая библиотека, родовая сокровищница, мюнцкабинет и анатомический кабинет. К 1565 г. относится первое письменное упоминание о существовании кунсткамеры

в Мюнхене; как и другие собрания герцога Альбрехта V Виттельсбаха, — родовая сокровищница, библиотека и антикварий — она размещалась в специально построенном помещении.

Появление двух других знаменитых европейских кунсткамер связано с австрийской ветвью дома Габсбургов. Ее представители правили не только в Центральной Европе в «наследственных землях» как короли Венгрии и Богемии, эрцгерцоги Австрии. Из них выбирали императоров Священной Римской империи — архаического государственного образования, включавшего ряд королевств, герцогств и земель, одни из которых действительно, а другие лишь номинально подчинялись власти императора.

Выдающимся коллекционером был эрцгерцог Фердинанд II Тирольский, брат императора Максимилиана II и дядя императора Рудольфа II. В 1564 г. он стал перестраивать полученный в наследство средневековый замок Амбрас под г. Инсбруком для размещения своих многочисленных коллекций. В великолепном Испанском зале экспонировались портреты Габсбургов и связанных с ними династическими браками представителей знатных родов, а также всех современных правителей Европы. В Оружейной палате демонстрировалась уникальная коллекция оружия и доспехов, принадлежавших знаменитым воителям Европы. В своей новой резиденции Фердинанд II разместил также сокровищницу, антикварий, библиотеку и кунсткамеру, которая располагалась в нижней части замка в просторном восьмиугольном зале.



Ф.Терцио (?). Эрцгерцог Фердинанд II в доспехе «Гарнитур с орлами». 1556–1557. Музей истории искусств, Вена

Но самое богатое и знаменитое из европейских собраний принадлежало императору Рудольфу II Габсбургу, королю венгерскому и богемскому, эрцгерцогу австрийскому. Стоимость собрания современники оценивали в колоссальные по тем временам суммы, а Прагу, ставшую столицей империи, называли «сокровищницей Европы». Обладая безупречным художес-

твенным вкусом, Рудольф II с удовольствием приобретал полотна Л. Кранаха Старшего и П. Брейгеля, Тициана, А. Корреджо и Пармиджанино. Он упорно разыскивал произведения А. Дюрера, и в 1600 г. ему удалось приобрести 30 работ художника из собрания кардинала А.-П. Гранвеллы. Утонченный ценитель искусства, Рудольф II приглашал в свою столицу известных живописцев, скульпторов и ювелиров.

Еще одной страстью императора стала астрология, а в качестве придворных астрологов и математиков у него на службе состояли знаменитые астрономы Т. Браге и И. Кеплер. Надеясь найти секрет превращения металла в золото и тем самым решить все финансовые проблемы, Рудольф II окружил себя и алхимиками, проводившими бесконечные опыты в его замке. Неудивительно, что, увлекаясь всем таинственным и незаурядным, он создал одно из лучших в Европе собраний редкостей. Императорские коллекции размещались во дворце в Пражском Граде и распределялись между сокровищницей, картинной галереей и кунсткамерой, занимавшей четыре зала.

Кунсткамеры и другие собрания европейских монархов представительского характера посещали главы и послы иностранных государств, знаменитые путешественники, ученые, придворные художники; при этом степень доступности собраний зависела исключительно от воли владельца. Император Рудольф II, например, ревностно оберегал от посторонних глаз свои художественные сокровища, поэтому чести осмотреть картинную галерею и кунсткамеру удавались немногие, а сам допуск к коллекциям был своего рода таинством посвящения. Большой либеральностью отличались баварские герцоги Виттельсбахи. В XVI в. двери Мюнхенской кунсткамеры открывались не только для высокопоставленных особ, художников и ученых, но и для «любопытствующих». Свою благодарность посетители



Ханс фон Ахен.  
Император Рудольф II. 1600-е.  
Музей истории искусств, Вена



выражали в виде даров в собрание кунсткамеры, что считалось правилом хорошего тона; правда, случались и кражи. Дрезденскую кунсткамеру могли посещать в XVI в. лишь члены дома курфюрста и его гости; с XVII в. допускались и лица не княжеского рода, при этом они уплачивали сопровождавшему их служителю от 4 до 6 гульденов.

Слово «кунсткамера» в буквальное переводе обозначает «кабинет искусств». Под «искусством» в данном случае понимались редкие и необычные, иными словами, «искусные» творения, созданные как руками человека, так и самой природой. Существует ошибочное мнение, будто кунсткамеры представляли собой хаотичное нагромождение редких и дорогих вещей. На самом деле в принципах отбора коллекционных предметов и в порядке их размещения в экспозиционном пространстве присутствовали и концепция, и система, а сами ренессансные кунсткамеры являлись объектом сложной философской интерпретации.

В 1565 г. в Мюнхене был издан трактат «Заголовки или заглавия обширнейшего театра, охватывающего единственные в своем роде предметы как составные части универсума и исключительные образы». Его написал Самуэль фон Квикхеберг — врач и советник баварского герцога Альбрехта V по вопросам коллекционирования. Понятие «театр» в ренессансной культуре нередко использовалось для обозначения некоего компендиума знаний. Под «заголовками», вынесенными в название книги, понимались категории, на которые Квикхеберг предложил разделить включаемые в коллекцию классы предметов.

В значительной своей части это сочинение основывалось на анализе и интерпретации собрания Мюнхенской кунсткамеры, которую Квикхеберг метафорично называл «театром мудрости». Он считал, что кабинет должен представлять собой не нагромождение случайных предметов, а целенаправленно составленное и систематизированное собрание, воссоздающее мир в миниатюре и выполняющее при этом познавательные и образовательные задачи. Изложив свои рассуждения о кунсткамере как зеркале мира, он дал в своем труде и практические советы коллекционерам.

Таким образом, Квикхеберг предложил проект «идеального музея», в котором на основе произведений искусства, различного рода редкостей и курьезов преподносились бы все накопленные к тому времени исторические, географические, естественно-научные, технические и прочие знания о мире, а также эстетические воззрения.

В эпоху Возрождения существовало представление, что художник создает свои творения, подражая природе, и в итоге появляется вторая, «украшенная» природа. Таким образом, природа и искусство творят по одним законам, а взятые вместе, они составляют «мир как целое», или универсум. Ренессансные экспозиции воспринимались как арена, где соревнуются природа и искусство. Различные категории представленных в них предметов — природных образцов и «творений рук человеческих» — олицетворяли собой образ «всего сущего»; они экспонировались с глубоким символическим подтекстом и считались отражением универсума. При этом императорские и княжеские кунсткамеры нередко несли дополнительную смысловую нагрузку: владение микрокосмом кунсткамеры символизировало верховную власть в большом и реальном мире.

В кунсткамерах экспонировались прежде всего редкости и диковины. Неординарность предмета могла заключаться в его красоте или уродстве, оригинальной технике изготовления, чрезвычайно больших или малых размерах, нетрадиционной форме или окраске, материале изготовления, непривычном для европейцев или вовсе им неизвестном. В состав кунсткамеры непременно входили образцы флоры и фауны далеких стран и континентов: чучела экзотических птиц и зверей, яйца страусов и черепах, зубы акулы, бивни слонов и мамонтов, кости ископаемых животных, раковины моллюсков, кокосовые орехи, минералы, различного рода окаменелости, образцы полудрагоценных камней и самородки металлов, янтарь и кораллы.

Некоторые из образцов особенно ценились за приписываемые им медико-магические свойства. В особом почете у богатых коллекционеров были безоаровые камни, или безоары, — округлые плотные образования в желудках жвачных животных, чаще всего бородатых (безоаровых) козлов. Они встречаются очень редко, поскольку их возникновение обусловлено особой диетой — структурой и режимом питания. Безоары обычно опускали в подаваемый к столу напиток, чтобы придать ему магические целебные свойства, предохраняющие от отравлений и меланхолии. Поскольку спрос на безоары значительно превышал предложение, стоили они очень дорого: порой в десять раз дороже золота; но еще больше поднимались в цене, если их помещали в роскошные филигранные оправы из тончайших золотых и серебряных нитей.

Аналогичные магические свойства приписывали «змеиным языкам», или «зубам дракона», которые в действительности были ископаемыми акулыными зубами. Считалось, что они могут безоши-



Чаша с безоаром. Гоа (?),  
XVII в. Золото, безоар; чеканка,  
филигрань. Диаметр чаши 14 см.  
Музей истории искусств, Вена



Настольное украшение  
«Змеинные языки». Нюрнберг (?),  
ок. 1450. Серебро, ископаемые  
акульи зубы, цитрин (кварц);  
золочение. Высота 27 см. Музей  
истории искусств, Вена

бочно показать наличие яда, если погрузить их в напитки или еду. Представление о том, как выглядели столовые приборы, предназначенные для проведения такой «экспертизы», дает один из экспонатов венского Музея истории искусств — настольное украшение «Змеинные языки»; оно происходит из Кунсткамеры в замке Амбрас.

Наряду с чучелами и фрагментами реально существовавших животных в ренессансных собраниях нередко встречались и мистификации, созданные умелыми фальсификаторами: «семиголовая гидра» или же «василиск» — существо с головой и крыльями петуха, но туловищем змеи. Особо желанным для каждого богатого коллекционера был «рог единорога», который считался сильным противоядием и магическим средством защиты от наемных убийц. В средневековом искусстве единорога часто изображали в виде белого грациозного существа с закрученным спиралью рогом на лбу. У него были тело и голова лошади (иногда с козлиной бородой), хвост льва и расщепленные копыта антилопы. За рог этого в действительности не существовавшего животного обычно выдавали рог носорога или нарвала — морского млекопитающего из семейства дельфиновых; продавали его за баснословные суммы. Известно,



Дама с единорогом. Гобелен. XVI в. Музей Клюни, Париж

что Лоренцо Медичи приобрел «рог единорога» за 6 тыс. флоринов, в то время как за картину Ван Эйка «Святой Иероним» он заплатил 30 флоринов, а за работу скульптора Дезидерио да Сеттиньяно и того меньше — всего 3 флорина.

В качестве природных редкостей иногда экспонировались и различного рода анатомические аномалии, встречающиеся у людей и животных. В кунсткамере эрцгерцога Фердинанда, например, демонстрировались внутриутробные плоды с нарушением развития; в собрании Рудольфа II подобные образцы дополняли патологии иного рода — рога оленей, сросшиеся или же деформированные вследствие болезни животного.

Среди «творений рук человеческих» демонстрировались изделия, искусно выполненные из редких и дорогих материалов. Это были хрустальные сосуды в виде фантастических зверей, оправленные в серебро раковины морских улиток-наутилусов, вазы, чаши и кубки из драгоценных металлов, которым придавали форму фруктов, животных, птиц и людей.

Чаще всего подобные изделия создавали придворные мастера, имена которых нам неизвестны; но есть и работы знаменитых художников. Например, в кунсткамере эрцгерцога Фердинанда II одним из самых уникальных предметов декоративно-прикладного



Кубок-наutilus.  
Роттердам, 1591. Наutilus,  
серебро, жемчуг, гранаты,  
изумруды, рубин, бирюза;  
золочение. Высота 29,4 см.  
Музей истории искусств, Вена



Рог для вина в виде дракона.  
Аугсбург, 1560–1570.  
Мастер К. Гросс.  
Панцирь черепахи, серебро,  
золочение, эмаль. Высота 29,5 см.  
Музей истории искусств, Вена

искусства была золотая солонка — «Сальера», исполненная выдающимся итальянским ювелиром и скульптором Б. Челлини. Роскошный предмет сервировки стола представляет собой чашу, по обеим сторонам которой расположены аллегорические фигуры Моря и Земли. Подставка солонки выполнена из эбенового дерева и украшена аллегорическими фигурами четырех ветров, времен дня и человеческой деятельности. Челлини создавал «Сальеру» в 1540–1543 гг. по заказу французского короля Франциска I, а спустя несколько десятилетий король Карл IX подарил ее в числе других художественных ценностей Фердинанду II Тиролюскому.

Почетное место в кунсткамерах отводилось искусству миниатюры. Неизменный восторг посетителей Дрезденской кунсткамеры вызывала вишневая косточка, на которой было вырезано 185 лиц. Помещались в кунсткамеры и работы мастеров-калек: письмо или





Б. Челлини. Сальера. 1540–1543.  
Музей истории искусств, Вена

вышивка пальцами ног. В них нередко экспонировались произведения живописи, при этом многие из картин отличались своеобразием сюжета. В Кунсткамере замка Амбрас, например, висели работы кисти неизвестных художников, изображавшие карликов, гигантов, калек, людей с врожденными физическими недостатками.

В кунсткамеры помещали предметы культа и повседневного обихода племен и народов Азии, Северной Африки, Америки. Например, особую гордость Фердинанда II составляли накидка и головной убор индейца из перьев птиц. Эрцгерцог даже позаимствовал из него несколько перьев для украшения своего шлема по случаю бракосочетания.

В кунсткамерах непременно демонстрировались научные приборы, инструменты, оптические и механические устройства — компасы, астролябии, подзорные трубы, слесарные и токарные станки, хитроумные замки, часы, автоматы.

При всей индивидуальности интерьер каждой кунсткамеры отражал типичные для своего времени принципы размещения предметов и организации экспозиционного пространства. Верхнюю часть стен обычно занимали картины; иногда их развешивали несколькими рядами. Ниже ярусов картин и в простенках между

окнами часто помещали оружие и охотничьи трофеи. С потолка могли свешиваться чучела рыб и животных; они нередко стояли и на полу вместе с другими крупногабаритными предметами.

Мебель для размещения коллекций заимствовалась из повседневного обихода и никакими особыми конструктивными отличиями не обладала. Во второй половине XVI — XVII вв. наиболее распространенным предметом парадной обстановки в западноевропейском интерьере стали шкафы-кабинеты. Они представляли собой изящные ларцы, или шкафчики с двумя створками, за которыми скрывались маленькие выдвигаемые ящички; были среди них и потайные. Первоначально ларцы просто ставили на столы, покрытые коврами, позже стали делать вместе с подстолями. Обычно кабинеты изготавливали из дорогих пород дерева и украшали живописными вставками или инкрустациями, уделяя особое внимание внутренней отделке, ведь их часто держали в раскрытом виде. Декор кабинета нередко выполнялся по заказу будущего владельца, в него вкладывался определенный символический смысл, и он играл важную роль в передаче основополагающей идеи собрания.

Содержимое кунсткамеры располагалось не только в шкафах, но и в ларях, сундуках на полках и столах. В Мюнхенской кунсткамере значительная часть коллекции экспонировалась на 60-ти столах различной конфигурации — квадратных, прямоугольных, восьмиугольных; некоторые из них были покрыты дорогими восточными коврами, столешницы других украшала каменная мозаика. В плоских ящиках столов находились медальоны, плакетки, тканые изделия, а некоторые предметы размещались под столешницами. Футляры и стеклянные колпаки помогали защитить наиболее хрупкие и ценные вещи.

Реконструкция облика Пражской кунсткамеры Рудольфа II показала, что в центре главного зала стоял большой зеленый стол, на котором демонстрировались часы, музыкальные инструменты, автоматы, сосуды из драгоценных камней. Столы, сундуки и ларцы занимали простенки между окнами, а на них или под ними стояли глобусы, зеркала, произведения скульптуры. Вдоль одной из стен располагались шкафы с образцами естественно-научной и художественной коллекций императора. Богатейшее живописное собрание Рудольфа II находилось в галерее этажом выше, а в кунсткамере вместо картин висели рога оленей: после любви к искусству охота была второй страстью императора.

Кунсткамера Фердинанда II располагалась в просторном зале замка Амбрас. Основная часть коллекций размещалась в шкафах



Кунсткамера. Замок Амбрас. Инсбрук

и ящиках. Простенки между окнами украшали картины, с потолка свисали редкости из царства природы — акулы и другие рыбы. Некоторые экспонаты, например, рога оленя, вросшие в ствол дуба, стояли на полу.

В каждой кунсткамере существовали свои принципы группировки и экспонирования предметов. В Дрезденской кунсткамере инструменты, составлявшие две трети ее содержимого, обычно располагались рядом с продукцией, созданной с их помощью. Например, печатные формы и шрифты лежали рядом с книгами, а изделия, выполненные в технике резьбы по кости, — рядом с токарным станком и резцами. В Пражской кунсткамере предметы заполняли шкафы по принципу территориального происхождения или по типу изделий. Но существовали и явные исключения из этого правила, логику которых восстановить уже не представляется возможным.

Появившись на волне новых идеалов и ценностей, принесенных Ренессансом в европейскую культуру, кабинеты редкостей могут служить яркой иллюстрацией того, как медленно изживали себя ментальные структуры средневекового сознания. Характерные для прежней эпохи ценностные ориентации, «картина мира» и сим-



волизм мышления давали о себе знать и в принципах отбора коллекционных образцов, и в концепции их экспонирования. Параллельно с кунсткамерами в ренессансной Европе получил развитие и другой тип кабинета — естественно-научный кабинет, который создавался усилиями естествоиспытателей, врачей и аптекарей. Он был вызван к жизни не целями представительства, а профессиональными интересами, поэтому имел ряд принципиальных отличий и в характере собрания, и в его трактовке, и в его использовании.

### **Естественно-научные кабинеты XVI–XVII вв.**

К середине XVI столетия восходят истоки мощного движения, которое в корне изменило существовавшие прежде представления о мире и человеке и потому получило название научной революции. Заложенный в нем потенциал полностью раскрылся лишь в XVII в. в трудах Г. Галилея, идеях Ф. Бэкона и Р. Декарта, в деятельности И. Ньютона. Но точкой отсчета в этом более чем вековом процессе обретения наукой своих собственных категорий, методов, способов мышления и институтов стали астрономические открытия Н. Коперника. Новые теории меняли образ не только мира, но и науки, которая постепенно обретала автономию от религиозной веры и философских концепций. Шаг за шагом она переставала быть простым комментарием к признанным авторитетам древности или частной интуицией посвященных — астрологов и магов, а научные знания стали квалифицироваться как таковые, когда они создавались на основе чувственного опыта и эксперимента.

Этот новый тип знания, объединяющий теорию и практику, науку и технику, нуждался не только в специальном языке, но и в специфических институтах — лабораториях, академиях, международных контактах. Ключ к исследованию и раскрытию тайн окружающего мира многие естествоиспытатели видели в коллекционировании и в кабинетах натуральной истории. Уважительно относясь к древним авторитетам, прежде всего к Аристотелю и Плинию Старшему, ренессансные натуралисты не могли не ощущать того, что описания природы, созданные в античную эпоху, нуждаются в существенной корректировке с учетом данных, полученных в результате открытия новых земель и континентов. Знания о природном мире больше не уместались в рамках канонических текстов, и, чтобы контролировать непрерывно растущий поток естественно-научных образцов и приносимых ими новых данных, требовались

специальные хранилища — кабинеты и ботанические сады. Их деятельность призвана была формировать новую философию природы, основанную в большей степени на эксперименте, нежели на эрудиции.

Дополнительным импульсом к созданию естественно-научных кабинетов служил подход к природе как к необъятному вместилищу лекарственных средств. Естественная история стала важным компонентом медицинского образования, что проявлялось в реформировании учебных планов медицинских факультетов многих университетов. К концу XVI в. ни один из соискателей не мог получить медицинскую степень без соответствующих знаний о свойствах лекарственных трав, и в этих обстоятельствах ботаническим садам и кабинетам отводилась роль своего рода учебных центров.

Естественно-научное коллекционирование становилось также важным условием карьерного роста практикующих врачей и аптекарей. Кабинет поднимал профессиональный авторитет владельца в медицинском сообществе и повышал его престиж среди пациентов, которые своими глазами могли увидеть входившие в состав предлагаемого им лекарства редкие ингредиенты, с которыми в первую очередь и связывалась его эффективность.

Среди ранних естественно-научных кабинетов самый знаменитый принадлежал швейцарскому естествоиспытателю Конраду фон Геснеру (1516–1565), автору первой зоологической энциклопедии «История животных». Этот труд, сыгравший большую роль в распространении и систематизации зоологических знаний, в значительной своей части был создан автором на материалах собранной им коллекции, которая включала не только образцы животного мира, но и растения, минералы, металлы.

Особой известностью пользовался кабинет естествоиспытателя Улисса Альдрованди, занимавший несколько комнат его фамильного дворца в Болонье. Прославленный исследователь задался целью отразить в нем все многообразие мира природы, при этом недоступные для коллекционирования экзотические образцы он счел возможным заменить реалистическими живописными изображениями. В течение 30 лет он пользовался услугами художников, не скупясь оплачивать работы дорогих мастеров. К концу XVI в. в его кабинете находилось примерно 8 тыс. изображений флоры и фауны, 7 тыс. засушенных растений и 11 тыс. образцов представителей животного мира и минералов.

Однако кабинет Альдрованди был не единственным достойным внимания естественно-научным собранием. В Вероне той поры



Улисс Альдрованди в образе Аристотеля. Гравюра. 1599

славился кабинет Франческо Кальчолари, в Риме — Микеле Меркати, в Неаполе — Ферранте Императо. При всей неповторимости, присущей каждому из естественно-научных кабинетов, их объединяла определенная совокупность черт, принципиально отличающая их от других музейных учреждений эпохи.

Прежде всего, они появились на свет не в целях представительства, а в связи с профессиональной деятельностью и интеллектуальными запросами создателей. Альдрованди был профессором натурфилософии в Болонском университете и директором Болонского ботанического сада. Меркати работал врачом при папском дворе и выполнял обязанности смотрителя ботанического сада

в Ватикане, а Кальчолари и Императо принадлежали самые известные аптеки Вероны и Неаполя. В соответствии с веяниями времени в их кабинетах можно было встретить произведения искусства, древности, предметы культурного и повседневного обихода неевропейских народов, однако не они определяли характер этих собраний, состоявших преимущественно из систематизированных естественно-научных образцов.

Принципиально иной была и трактовка этих собраний, воспринимаемых не как модель мира, а как инструмент для всестороннего исследования природы. Здесь не было попыток воссоздать с помощью символов и аллегорий всю существующую реальность, в принципах подбора и расположения материала отсутствовал характерный для кунсткамер идеологический и символический подтекст. Вместо него в пределах каждого «царства природы» использовалась та искусственная классификация животных, растений и минералов, что была принята в ренессансной науке, в фармацевтической и медицинской практике. Соответственным образом выглядел и интерьер кабинетов. Например, кабинет Меркати в Ватикане

заполняли сплошные ряды стоящих вдоль стен шкафов, в верхней части которых имелась надпись о содержимом: «золото и серебро», «медь», «свинец», «почвы», «камни из внутренностей животных», «мрамор», «геммы» и т. п.

Вместе с тем естественно-научные кабинеты отражали и некоторые характерные черты культуры позднего Возрождения, явственно проявлявшиеся и в других музейных учреждениях того времени. Речь идет прежде всего о любви к раритетам, ко всему странному и причудливому. Ставя задачу исследовать мир природы во всем его многообразии, натуралисты, конечно же, включали в свои коллекции образцы местной флоры и фауны, порой весьма невзрачные. В то же время пристрастие к редкому и необычному, вступая в противоречие с изначальными исследовательскими замыслами, давало знать о себе весьма ощутимо. Отчасти это можно объяснить тем, что именно благодаря редкостям и диковинам распространялась слава о коллекции за пределами научного мира и поднимался ее престиж в общественном мнении.

Сходство естественно-научных кабинетов с другими музейными учреждениями эпохи проявлялось и в том, что демонстрация образцов мира природы нередко подчинялась в них тем же эстетическим принципам, что и экспонирование произведений искусства. Объекты природы стремились расположить симметрично, причем так, чтобы они создавали «приятный вид». Поэтому коллекционные образцы обычно распределялись на плоскости стен тематическими группами, зрительно уравнивающими друг друга. Внутри каждой из групп была своя «микросимметрия», состоявшая в том, что похожие предметы никогда



Шкаф для хранения естественно-научных образцов.  
Кабинет М. Меркати.  
Гравюра. 1717





Кабинет Ферранте Императо. Гравюра. 1599

не помещали рядом, а всегда чередовали с внешне отличными экспонатами.

Собрания естественно-научных кабинетов тщательно изучались, о чем свидетельствуют каталоги коллекций, появившиеся в конце XVI в. В отличие от инвентарных описей, содержавших лишь перечень предметов, они представляли собой качественно иной уровень публикации собрания, поскольку являлись результатом его анализа и интерпретации. Создавая каталог, коллекционеры всегда размышляли об этимологии названия предмета, сравнивали его с аналогичными экземплярами, имеющимися в других кабинетах, рассуждали о том, сохраняет или разрушает их образец уже устоявшиеся представления и концепции относительно его медицинских и научных качеств. Описания предмета обязательно содержали сведения о том, откуда и каким путем он попал в кабинет, то есть, говоря современным музейным языком, «легенду предмета». Очень часто это были рассказы о великих деяниях — победе над чудовищем, спуске в кратер вулкана, военных сражениях, визитах высокопоставленных особ.

Натуралисты вели активную переписку, обменивались информацией и коллекционными образцами, наносили друг другу визиты, культивируя своего рода научное братство. Именно дружеские узы и постоянные контакты в рамках ученого сообщества открывали возможность беспрепятственного знакомства с коллекциями. Обычно в осмотре кабинета не отказывали никому, кто относился к категории воспитанных и образованных людей, поскольку именно количество посетителей выступало критерием успеха деятельности коллекционера. Важнейшим механизмом допуска в естественно-научные кабинеты служили рекомендательные письма, которые подтверждали, что их подаватель принадлежит к тому же кругу людей, что и владелец коллекций.

В XVII в. наука перестала быть занятием лишь кабинетного ученого-одиночки, и в дополнение к университетам, традиционно находившимся под неусыпным контролем церковных кругов, появились новые формы организации и координации исследовательской работы — академии и научные общества. Эти центры интеллектуального сотрудничества, не знающие государственных и национальных границ, стремились противопоставить непреложной вере в доктрину или школу отдельного ученого, что доминировало тогда в философском и научном знании, иной метод постижения мира, который выносил на суд общественности результаты наблюдений и опытов, убедительно подтверждающих ту или иную теорию. Наряду с лабораториями, обсерваториями, мастерскими и библиотеками важное место в деятельности этих учреждений заняли естественно-научные кабинеты.

В 1603 г. молодой князь Федерико Чези создал в Риме на свои собственные средства академию, члены которой поклялись познавать природу «глазами зоркими, как у рыси», поэтому это учреждение получило название Академия деи Линчеи («Академия рысьеглазых»). Помимо библиотеки и ботанического сада при ней был создан естественно-научный кабинет, ведь одной из своих главных задач она ставила изучение природы и пересмотр в естествознании основных положений учения Аристотеля. Многие ее члены были коллекционерами и владельцами естественно-научных собраний, а в своей исследовательской работе они активно использовали коллекции неаполитанского кабинета Ф. Императо. Со смертью Ф. Чези в 1630 г. и осуждением церковью в 1633 г. Галилея, состоявшего ее членом, Академия деи Линчеи фактически приостановила свою деятельность.

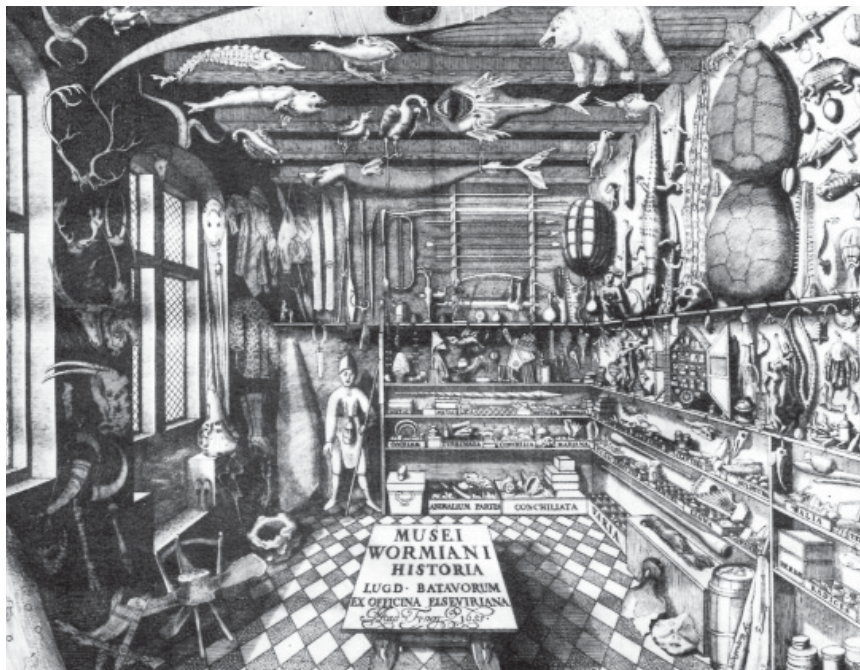
Недолгим оказался век и Академии дель Чименто (Академия опытов, 1657–1667), основанной во Флоренции ученым-кардиналом Леопольдо Медичи. Она создавалась под девизом «Проверяя и перепроверяя», а ее члены ставили перед собой цель подтвердить не только свои собственные наблюдения и выводы, но и все другие ранее сделанные утверждения и эксперименты выдающихся ученых, начиная с Аристотеля. В процессе работы академия приобретала и конструировала точные инструменты, необходимые для проведения опытов в различных областях естественной истории — ботанике, зоологии, физиологии, фармакологии, механике, оптике, метрологии. Термометры, гигрометры, часы, весы, микроскопы, астролябии, барометры и другие приборы составляли основное содержимое этого богатейшего собрания, которое, к сожалению, как единое целое не сохранилось.

Во второй половине XVII в. в практике естественно-научного коллекционирования появились новые представления о том, каким должно быть научное собрание. В качестве критерия его ценности некоторые коллекционеры выдвигали уже не редкость образцов или их обилие, а систематизированность и полноту определенных групп природных объектов. Однако гораздо более типичными для того времени оставались естественно-научные кабинеты, включавшие наряду с минералами, образцами животного и растительного миров также этнографические материалы, инструменты, а порой даже древности и произведения искусства.

Гравюра 1655 г. и сегодня дает нам возможность получить визуальное представление о подобном собрании. Это кабинет копенгагенского врача Олафа Ворма, созданный в 1621 г. и считающийся первым естественно-научным кабинетом Дании. Его содержимое составляли чучела экзотических рыб, птиц, полярного медведя, крокодила, черепах, ящериц и прочих рептилий, свешивающиеся с потолка или закрепленные на плоскости одной из стен. Под ними протянулись длинные ряды полок, тесно заставленных лотками с естественно-научными образцами, предметами этнографии и мелкой пластикой. Простенки между окнами от потолка до пола были увешаны рогами животных, в том числе и художественно обработанными, а один из углов кабинета занимала домашняя утварь и одежда неевропейских народов.

Такая неоднородность собраний с преобладанием редких и необычных образцов продолжала отличать многие естественно-научные кабинеты и во второй половине XVII в., при этом она даже получала обоснование в некоторых теоретических трудах.





Кабинет Олафа Ворма. Гравюра. 1655

В 1670-е гг. шумный успех сопровождал появление работы иезуита Э. Тезауро «Подзорная труба Аристотеля», в которой утверждалось, что все природные феномены и объекты — это «таинственные иероглифы» и «символические фигуры», содержащие в себе скрытый намек на определенную идею или образ. Этот постулат приобрел первостепенную важность, когда дело касалось кабинетов. Ведь если природа говорит метафорами, то естественно-научный кабинет должен в таком случае, вобрав в себя все их многообразие, стать энциклопедическим собранием и величайшей метафорой в мире. Подобные идеи нашли, например, отражение в знаменитом музее иезуита Атанасия Кирхера в Римском коллегиуме. Профессор математики и выдающийся переводчик с древних и редких языков, Кирхер постигал природу как «божественно одухотворенный иероглиф». Декорация его музея воспроизводила небесную и земную сферы, а собрание славилось богатейшими коллекциями древностей, природных и этнографических редкостей.

В сложную и противоречивую эпоху научной революции различные исследовательские подходы переплетались самым запутанно



Музей Атанасия Кирхера  
в Римском коллегииуме.  
Гравюра.1678

танном и невероятным образом. Астрология и астрономия, магия и медицина, алхимия и естественные науки тесно взаимодействовали между собой, и многие ученые свободно переходили от экспериментальных исследований к той практике, которую по современным критериям нельзя отнести к научной. В этой связи достаточно напомнить, что Коперник занимался не только астрономией, но и медициной, опираясь при этом на теорию влияния звезд, а Галилей и Кеплер составляли гороскопы, имевшие большой успех.

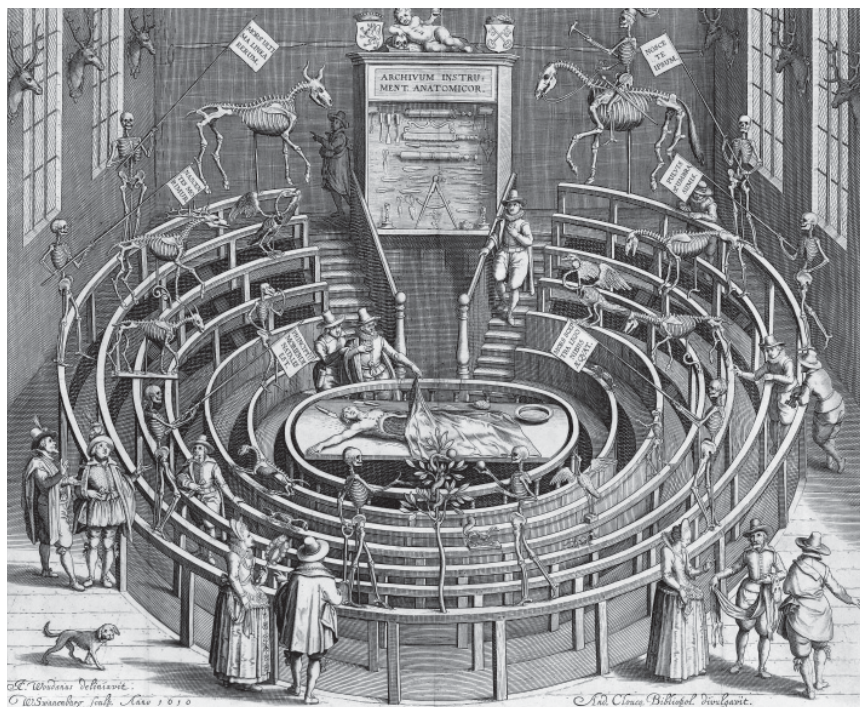
Новое представление о знании и эмпирические теории набирали силу лишь постепенно, шаг за шагом отторгая магическое мышление и вытесняя из научного обихода идеи, пришедшие из далекого прошлого. Это накладывало отпечаток и на образ науки, и на ее институты,

в том числе и естественно-научные кабинеты. Результаты новых исследовательских подходов и достижения научной революции часто сочетались с далеко не научными принципами организации и показа коллекций, наглядным свидетельством чему могут служить анатомические театры и анатомические кабинеты, получившие широкое распространение с середины XVII в.

В анатомических театрах производились публичные вскрытия и демонстрировались посетителям скелеты людей и животных, а также анатомические препараты. Особой известностью пользовалось собрание Лейденского анатомического театра. Здесь демонстрировались, например, такие экспозиционные комплексы: сидящий верхом на скелете осла скелет женщины, убившей свою дочь; скелет человека, казненного за воровство скота, посаженный на скелет быка. Тот факт, что экспонируемые останки принадлежали людям исключительно с уголовным прошлым, объясняется тем,

что до XVIII в. основным материалом для анатомических вскрытий служили тела казненных преступников.

Скелеты преступников, наряженные и восседающие на скелетах различных животных, занимали одно из центральных мест и в анатомическом театре Амстердама. Но гордостью голландской столицы был лучший в Европе анатомический кабинет, принадлежавший выдающемуся анатому и бальзамировщику Фредерику Рюйшу (1638–1731). Особую известность принесли ему «инъекции кровеносных сосудов», получившие название «рюйшевского искусства». Этот способ состоял в том, что сосуды наполнялись различно окрашенными жидкостями и расплавленным воском, а инъецированный орган вымачивался в воде для разрушения соединительной ткани. В итоге оставались неповрежденные кровеносные сосуды, наполненные цветным составом. Предполагалось, что они будут наглядно демонстрировать строение внутренних органов. И действительно, сосуды некоторых органов, например, почек, станови-



Виллем ван Сваненбург.  
Анатомический театр в Лейдене. Гравюра. 1610





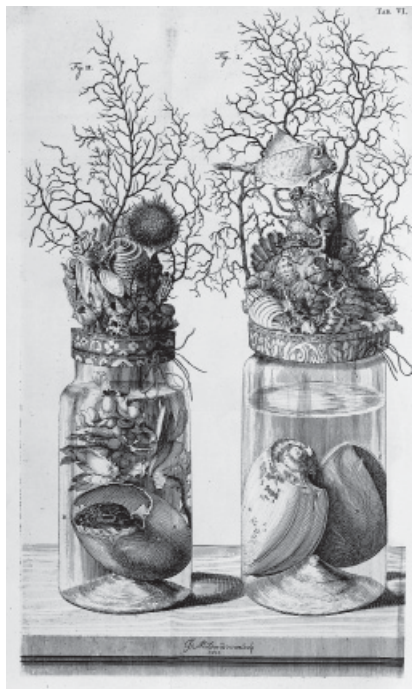
А. Баккер. Урок анатомии Фредерика Рюйша.  
1670. Музей Амстердама

лись твердыми, сохраняя пространственные соотношения. Большинство же других, из-за недостаточной прочности наполнявшей их массы, имели вид висячей грозди и могли свидетельствовать лишь о многочисленности кровеносных сосудов в органах, но не об их расположении.

Еще большую славу Ф. Рюйш снискал на поприще бальзамировщика. Он умел сохранять естественный цвет кожи со всеми индивидуальными прижизненными особенностями — родимыми пятнами, сыпями, например, скарлатинозной, а забальзамированные им тела детей и взрослых производили впечатление спящих.

Кроме анатомических препаратов в кабинете Рюйша демонстрировалась богатая коллекция засушенных растений, насекомых, редких рептилий и птиц. В банках, украшенных флористическими композициями, экспонировались законсервированные животные.

Стремясь показать научную ценность экспонируемых коллекций, Рюйш составлял и публиковал их каталоги, где детально описывал наиболее интересные образцы. В качестве ученого и анатома Рюйш снискал противоречивые оценки, но при всем разбросе



Флора и фауна.  
Композиция Рюйша.  
Рисунок. До 1731



Препарат детской ноги  
в кружевной манжете. Из собрания  
Ф. Рюйша. Музей антропологии  
и этнографии им. Петра Великого,  
Санкт-Петербург

существующих мнений нельзя не признать, что среди своих современников он, как никто другой, содействовал популяризации анатомии и естественных наук.

Вместе с тем принципы показа собрания, использовавшиеся Рюйшем, по современным меркам нельзя назвать научными. Образцы коллекции группировались «занимательно» и снабжались дополнительными аксессуарами, чтобы выглядеть эстетично. Например, препараты детских ручек или ножек в месте отреза от тела драпировались тканью или батистовыми рукавичками и кружевными манжетами. Плоды в эмбриологических композициях украшались цветами, веночками, крошечными свечками, бисерными браслетами и поясами. Препараты, демонстрирующие болезни органов человека, например, часть деформированной печени или сердца, экспонировались на ладонях детских ручек.

Особенно сложными и фантастическими были композиции, создававшиеся из детских скелетов и сухих препаратов. Они обычно монтировались на небольшой горке из патологических камней человеческого организма, при этом скелеты размещались в позах, изображающих скорбь, игру на скрипке и т. п. Стремясь придать этим композициям некое философское содержание, Рюйш сопровождал их сентенциями на латинском языке о бренности всего живого, о быстротечности времени, о человеческой скорби и страданиях.

Кабинет Рюйша занимал пять комнат в доме анатома и два раза в неделю был открыт за плату для желающих его осмотреть. Свои автографы в книге посетителей оставляли многие именитые особы, а в 1698 г. визит нанес русский царь Петр I. Кабинет произвел на него неизгладимое впечатление, и после длительных переговоров и переписки он приобрел почти все собрание Рюйша за огромную по тем временам сумму в 30 тыс. гульденов. Привезенные в Петербург коллекции содержали более 2000 препаратов по эмбриологии и анатомии человека, 1179 банок с заспиртованными животными, причем отдельные емкости включали несколько мелких экземпляров, 277 сухих препаратов – чучел, раковин и т. п.



Композиция Ф. Рюйша. Гравюра. Нач. 1700-х гг.

Естественно-научные кабинеты сами по себе не совершили кардинального переворота в науке, но они внесли свой весомый вклад в изменение представлений о взаимоотношениях между наукой и философией, наукой и религиозной верой, наукой и обществом. Изучая собрания кабинетов, естествоиспытатели постепенно проникались осознанием того, что натурфилософское исследование должно создаваться на основе не абстрактных построений, а чувственного опыта и эксперимента. Для посещавшей их многоликкой аудитории кабинеты стали своего рода проводниками в мир естественной истории и натурфилософии, ведь в отличие от книг они «говорили» гораздо более доступным для восприятия языком предметов.

Ренессансные натуралисты были очень озабочены поисками точного по смыслу слова, которым можно было бы обозначить их деятельность по изучению и интерпретации окружающего мира. Собрание Альдрованди, например, в одно и то же время называли кабинетом, сокровищницей, музеем, загородным домиком, галереей и театром.

К концу XVI в. естественно-научные кабинеты все чаще стали называть музеями. В отличие от кабинета или галереи понятие «музей» характеризовало не тип архитектурного строения, где хранились и демонстрировались определенные категории предметов, а пространство, в стенах которого протекала творческая работа по изучению и интерпретации окружающего мира. Это понятие вызывало содержательные и эмоциональные ассоциации с музейнонами в знаменитых философских школах Платона и Аристотеля, с научной славой Александрийского музейона и «ученым досугом» на загородных виллах римских интеллектуалов. Поэтому слово «музей» как нельзя лучше подходило для того, чтобы подчеркнуть связь деятельности ренессансных коллекционеров с античным миром и классическими традициями, воскресить которые стремилась культура эпохи Возрождения.

## **Художественное коллекционирование и дворцовые галереи XVII в.**

XVII столетие стало временем расцвета дворцовых галерей; не случайно его называют золотым веком коллекционирования. Целенаправленное собирательство постепенно распространялось по всей Европе, становясь характерной и весьма важной сторо-



ной культурной жизни тех стран, которые прежде не проявляли активности на коллекционерском поприще — Англии, Швеции, Дании.

Побудительными мотивами коллекционирования выступали не только любовь к прекрасному и соображения престижа. Произведения искусства стали восприниматься и как товар, средство выгодного помещения капитала.

Многие путешественники сообщали о том, что картины продавались на ярмарках, но в основной своей массе это были отнюдь не первоклассные полотна. Для продажи своих произведений художники обычно устраивали специальные выставки, а в Амстердаме впервые появились аукционы современного образца. Они проводились с привлечением оценщиков и аукционистов, а их открытие предваряли каталоги выставляемых на продажу вещей. Конкуренция в торговле художественным товаром была жесточайшей, цены взлетали необычайно высоко, и с торгов уходили не только отдельные произведения, но и целые собрания.

Владельцы больших капиталов, не имеющие больших познаний в области искусства, обычно прибегали к услугам советников и экспертов, в качестве которых нередко выступали известные художники. Рубенс, находясь при дворе мантуанского герцога Винченцо I Гонзага, помог своему патрону составить великолепную коллекцию итальянской и фламандской живописи. По вопросам коллекционирования он консультировал также испанского короля Филиппа IV, при этом нередко выступал в роли торгового посредника. Аналогичной деятельностью занимался и Рембрандт, но его успехи на этом поприще были значительно скромнее.

На протяжении XVII в. составление художественных коллекций постепенно возводится в ранг «добродетели» государя. Теперь уже не редкости и курьезы, а произведения живописи и скульптуры начинают выступать наглядным свидетельством величия и утонченности вкуса монаршей особы. Кунсткамеры не исчезли, но вышли из моды, уступив место художественным галереям.

В первой половине XVII в. обладателем выдающегося собрания стал король Карл I Стюарт, которого по праву считают первым истинным коллекционером на английском престоле. В отличие от представителей династии Тюдоров, питавших страсть главным образом к ювелирным украшениям и роскошной одежде, Карл был настоящим любителем и знатоком изобразительного искусства. Со временем его коллекция стала насчитывать около 1400 картин и 400 произведений скульптуры. Богатые художественные собра-

ния принадлежали и ближайшему окружению короля — герцогу Бекингему и Томасу Говарду, графу Арунделу.

В 1640 г. в Англии разразилась буржуазная революция. В разгоревшейся гражданской войне Карл I потерпел поражение и был казнен. Королевское собрание парламент выставил на аукционную распродажу, и отвергнутые пуританами полотна Джорджоне, Рафаэля, Тициана, Рубенса, Ван Дейка навсегда покинули Англию. В результате революционных потрясений страна лишилась и значительной части собрания графа Арундела, который, предвидя надвигающуюся катастрофу, покинул родину вместе с некоторыми из коллекций.

Семье убитого герцога Бекингема тоже удалось вывезти в Испанские Нидерланды часть наиболее ценных живописных произведений.

Франция, шедшая в авангарде стран-коллекционеров в эпоху Ренессанса, продолжала сохранять лидирующие позиции и в XVII в. Однако в первой половине столетия интерес монарших особ к составлению собраний явно угас. Но в этот период богатейшие художественные коллекции собрал и завещал французской короне кардинал Ришелье, фактически руководивший государством как глава королевского совета. В одной только парижской резиденции всесильного министра ко времени его смерти находилось 150 полотен кисти знаменитых художников, в том числе Рафаэля, Леонардо да Винчи, Тициана, Рубенса, множество живописных работ, выполненных современными французскими мастерами.

Его преемник кардинал Мазарини являл собой яркий тип коллекционера-фанатика, который даже перед лицом смерти, если верить мемуарам его секретаря, думал не о встрече со Всевышним, а о своих картинах. Согласно инвентарю 1661 г., живописная коллекция Мазарини состояла из 877 картин, 386 из них были признанными шедеврами.



А. Ван Дейк.  
Конный портрет Карла I. Ок. 1636.  
Национальная галерея, Лондон



Г. Риго. Людовик XIV. 1701.  
Лувр, Париж

После смерти Мазарини собирательская инициатива перешла к самому Людовику XIV, считавшему покровительство искусству королевским долгом. Он великодушно отказался наследовать всю коллекцию Мазарини, но купил лучшие картины. Ни один монарх не знал так хорошо, как он, искусство своего времени, и закупки для непрерывно растущих коллекций, особенно работы современных мастеров, Людовик XIV делал самостоятельно. К концу его правления французской короне принадлежало 2,5 тыс. картин, тысячи рисунков, сотни произведений скульптуры и бесчисленное количество предметов декоративно-прикладного искусства.

В XVII в. накопление художественных сокровищ продолжалось и в Испании, хотя столетие в целом стало для нее временем экономического краха и банкротства. Королю Филиппу IV мир искусства и коллекционирования казался гораздо привлекательнее государственных дел и забот. Он с удовольствием покупал полотна итальянских художников — Рафаэля, Тициана, Веронезе, Тинторетто и Корреджо, интересовался фламандским искусством, особенно работами П. Брейгеля Старшего. На протяжении почти 40 лет придворным художником короля был Веласкес, писавший портреты самого монарха, его детей, приближенных, карликов и шутов. Живописное собрание Филиппа IV насчитывало около 2 тыс. произведений.

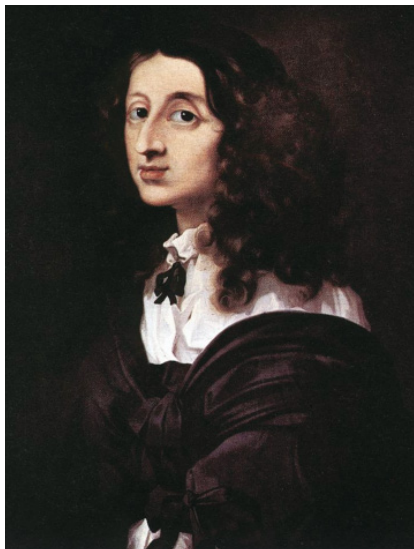
XVII в. стал временем тяжелых испытаний для австрийского дома Габсбургов. Прагу, хранившую многие из его сокровищ, неприятельские войска грабили трижды в течение первой половины XVII в. Но традиции художественного коллекционирования, заложенные эрцгерцогом Фердинандом Тирольским и императором Рудольфом II, продолжали развиваться и укрепляться. Третьим величайшим коллекционером династии стал эрцгерцог

Леопольд-Вильгельм. На аукционе ему удалось купить произведения из прославленных коллекций английского короля Карла I и герцога Бекингема. В разных странах он имел художественных агентов, разыскивавших и приобретающих для него выдающиеся произведения искусства. В своем брюссельском дворце он создал великолепную галерею, включавшую около 1400 картин итальянских, фламандских и немецких мастеров и свыше 500 произведений скульптуры. Будучи неизлечимо больным, Леопольд-Вильгельм в 1656 г. сложил с себя официальные полномочия наместника Нидерландов и уехал в Вену, забрав с собой коллекцию живописи, которая обрела свое новое пристанище в Штальбурге, перестроенном здании дворцовых конюшен.

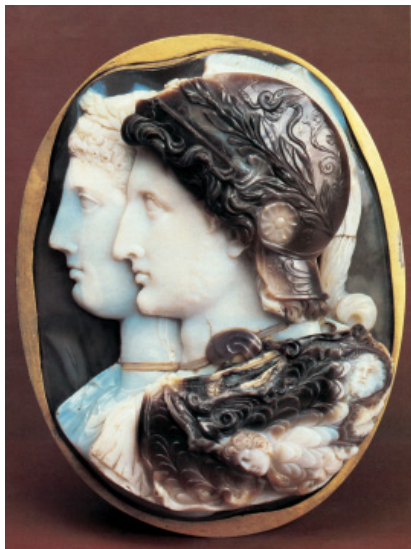
В Риме князья и кардиналы, владельцы огромных богатств, остро соперничали друг с другом в сооружении великолепных вилл и дворцов, не жалея средств на украшение их работами прославленных мастеров. XVII в. стал временем создания в Риме знаменитых галерей Боргезе, Дориа-Памфили, Спада, Колонна, Паллавичини, превратившихся со временем в публичные или частные музеи.

Культура Рима XVII в. неразрывно связана с именем одной из самых выдающихся женщин эпохи — шведской королевы Христины. С юных лет она испытывала огромную тягу к искусству, отдавая предпочтение творчеству итальянских мастеров. Ей исполнилось всего шесть лет, когда после гибели отца — Густава II Адольфа ее провозгласили королевой, а в 1654 г., в возрасте 28 лет, она отважилась на шаг, который открыл перед ней возможность постоянно жить в обожаемой ею Италии в окружении бессмертных творений итальянских мастеров. Христина добровольно отреклась от трона и покинула родину, забрав с собой большую часть своих коллекций. Она перешла из протестантизма в католичество; ее нарекли новым именем Александра. В декабре 1655 г. после продолжительного турне по европейским странам, во время которого Христина-Александра встречалась со своими венценосными современниками и знакомилась с их коллекциями, экс-королева прибыла в Рим.

Центром ее активной художественной и коллекционерской деятельности стал палаццо Риарио, где в соответствии с определенными философско-эстетическими концепциями и в специально созданном архитектурном окружении разместились ее непрерывно пополнявшиеся художественные коллекции. Полотна Тициана, Рафаэля и Рубенса, великолепные произведения итальянских мастеров, античных и современных скульпторов,



С. Бурдон. Портрет королевы Христины. Ок. 1653. Национальный музей, Стокгольм



Камя Гонзага. III в. до н. э. Агат. Высота 15,7 см, ширина 11,8 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

роскошные гобелены эффектно заполняли многочисленные залы и галереи дворца Риарио.

Все свои художественные богатства Христина завещала единственному другу — кардиналу Децио Аццолино, но он пережил ее всего на несколько месяцев. Чуть более 20 лет знаменитое собрание продолжало оставаться в Риме, находясь в собственности семейства Одескальки, купившего его за относительно невысокую сумму. Но затем, несмотря на просьбы и петицию художников «не лишать Рим всего, что в нем есть самого драгоценного», папа Иннокентий XIII дал разрешение на продажу и вывоз картинной галереи в Париж. Ее приобрел регент Франции Филипп II, герцог Орлеанский, внук которого — Филипп Эгалите — во время Великой французской революции тайно вывез галерею Христины в Англию, где распродал по частям.

Античная скульптура из собрания Христины попала в Испанию и ныне хранится в Национальном музее Прадо. Мюнцкабинет приобрел Ватикан, но во время итальянских походов Наполеона его конфисковали французы, и теперь он входит в состав Парижской Национальной библиотеки. Тайна окутала судьбу многих гемм, но

известно, что некоторые из них украшают собрание российского Эрмитажа, в т. ч. знаменитая Камень Гонзага.

Этот шедевр эллинистической глиптики, на котором, предположительно, изображены египетский царь Птолемей II и его супруга Арсиноя, много раз менял владельцев. После Изабеллы д'Эсте, супруги правителя Мантуи маркиза Гонзага, он принадлежал шведской королеве Христине, а затем хранился в Ватикане, в библиотеке папы Пия VI. В 1798 г. камень стала французским трофеем и перешла к супруге Наполеона Жозефине Богарне, которая весной 1814 г. подарила ее в знак благодарности императору Александру I, сохранившему семейству Богарне положение и доходы.

Активную коллекционерскую деятельность продолжали во Флоренции представители династии Медичи. Часть их художественных коллекций с середины XVI в. размещается во дворце, приобретенном у богатого купца Луки Питти и навсегда сохранившем в названии имя первого владельца. Галерею создал в 1620 г. Козимо II; по его распоряжению в анфиладе залов второго этажа дворца были размещены лучшие картины из его резиденции и Палаццо Веккьо. Ныне официальное название Галереи Питти — Палатинская галерея.

К концу XVII в. блестящий центр художественного коллекционирования сложился в Дрездене. На протяжении столетия все саксонские курфюрсты покупали для своих замков и дворцов произведения искусства, однако небывалый размах коллекционирования приобрело при курфюрсте Фридрихе Августе I, который в 1697 г. стал королем Польши под именем Августа II, а за свою недюжинную силу получил прозвище Сильный. Охваченный честолюбивым желанием не уступать в великолепии Версалию, он поощрял науки и художественное творчество, сооружал дворцовые постройки и украшал их скульптурой, живописью, дорогой мебелью и китайским фарфором. В 1721–1728 гг. в Дрездене на месте древнего укрепления выросла новая роскошная резиденция — знаменитый Цвингер с оранжереями и Дворцом фарфора.

В первые десятилетия XVIII в. благодаря постоянным закупкам произведений искусства, а также за счет экспонатов кунсткамеры были сформированы и другие художественные коллекции Августа Сильного — сокровищница Зеленые Своды, нумизматический и гравюрный кабинеты; в 1722 г. в специально оборудованном помещении второго этажа так называемых Конюшен появилась картинная галерея. Кунсткамера, лишившись картин, графики, монет и многих произведений художественного ремесла, продол-





Ш. Буа. Портрет короля Польши Августа II. 1718–1720. Картинная галерея старых мастеров, Дрезден

жала существовать до 1832 г., но теперь в ее составе были только редкости. Деятельность Августа Сильного по реорганизации собрания — это своеобразный итог развития коллекционирования к концу XVII в; будущее было за специализированными коллекциями.

Облик некоторых дворцовых галерей известен по картинам, отзывам и описаниям современников. Прославленную брюссельскую галерею эрцгерцога Леопольда Вильгельма запечатлел в серии полотен ее хранитель, известный фламандский художник Д. Тенирс Младший. На картинах всегда присутствует владелец коллекции, сам Тенирс, его помощники, иногда изображены коллекционеры и любители искусства.

Полотна верно демонстрируют богатство и разнообразие живописных коллекций; они дают представление о шедеврах собрания и принципах его экспонирования. Но размещение картин в пространстве галереи достоверностью не отличается, поскольку одни и те же работы встречаются на стенах в разных комбинациях. Полагают, что написанные Тенирсом работы предназначались эрцгерцогом для подарка.

Главная цель экспозиции дворцовой галереи состояла в том, чтобы создать ощущение богатства и великолепия. Поэтому полы в залах обычно выкладывали мрамором, потолки украшали росписями, стены обивали дорогим деревом, декорируя их лепниной, зеркалами и позолоченными консолями. Роскошь интерьера сочеталась с чрезмерным изобилием и даже излишеством демонстрируемых картин, скульптуры, мебели, ювелирных изделий. При этом отдельное произведение не имело самостоятельного значения, а рассматривалось как декоративный элемент общего убранства галереи. Такое отношение к искусству нередко приводило к варварскому обращению с картинами. Иногда их вставляли в качестве живописных панно в деревянную обшивку стен; чтобы они соот-





Д. Тенирс Младший. Эрцгерцог Леопольд  
в своей картинной галерее в Брюсселе. Ок. 1651.  
Музей истории искусств, Вена

ветствовали заданным формам, их обрезали, надставляли, делали из прямоугольника овал, а из овала — многоугольник. Полотна нередко подгоняли и под размер или форму дорогих рам. Например, при экспонировании в галерее в Штальбурге «Автопортрет» Рубенса был обрезан и помещен в овальную раму.

Следуя исключительно принципу декоративности, картины располагали на стене без наклона, рама к раме, несколькими рядами от потолка до пола. Подобно коврам, они полностью закрывали стены, поэтому такая развеска живописи получила название «ковровой» или «шпалерной». Картины могли быть примерно одного размера, но чаще в центре стены помещали большое полотно, которое в высоту иногда даже доставало до потолка, а слева и справа от него симметрично вешали полотна меньшего формата. Живопись подбирали не по национальным школам или хронологическому принципу, а исключительно по декоративным качествам. Поэтому рядом с шедеврами могли висеть и гораздо менее значимые полотна, если они удачно вписывались в интерьер. Эффекта коврового



Фрагмент интерьера картинной галереи в Штальбурге.  
В верхнем ряду — автопортрет Рубенса, заключенный в овальную раму

покрытия нередко добивались и при экспонировании предметов декоративно-прикладного искусства из фарфора, фаянса, металла. Изделия тончайшей филигранной работы размещались на кронштейнах до самого потолка, и многие из них невозможно было внимательно рассмотреть и оценить по достоинству.

В наши дни возможность получить представление об особенностях экспозиции дворцовых галерей дает Палатинская галерея, которая, в отличие от большинства других, сохранила не только название (от *итал.* *palatina* — дворцовая), но и облик дворцовой галереи XVII–XVIII вв. Залы с многоцветной мозаикой мраморных полов, великолепными потолочными фресками, изысканными фризами и штукатурной лепниной украшены предметами мебели и декоративного искусства; оправленные в тяжелые золоченые рамы картины висят в несколько рядов.

В зале Марса, например, экспонируются полотна испанца Мурильо, венецианца Тициана, фламандцев Рубенса и Ван Дейка, а в Зале Сатурна рядом с мадоннами Рафаэля, картинами венецианских художников XVI в. представлены и работы флорентийского художника XVII в. Карло Дольчи. Галерее принадлежит большая



Зал Марса. Палатинская галерея, Флоренция

коллекция работ Рафаэля, но чтобы составить представление о творчестве художника, нужно обойти все залы галереи и отыскать его работы среди полотен мастеров других эпох и национальных школ.

Поэтому, несмотря на небольшие размеры, галерея сложна для обозрения современному зрителю, привыкшему к иным принципам экспонирования живописных произведений. Однако в облике дворцовой галереи, несомненно, есть то очарование, которого нет в строгой и порой аскетической обстановке современного музея. Драгоценные шедевры, вставленные в золоченые оправы, в сочетании с эффектными фресками и богатством лепнины создают непривычную атмосферу праздника и великолепия.

Таким образом, эстетика дворцовых галерей принципиально отличалась от экспозиционных принципов современного художественного музея, где произведения искусства группируются чаще всего по эпохам и национальным школам, вокруг каждой картины есть нейтральное пространство, позволяющее легче и полнее воспринимать художественные достоинства каждого полотна. Причина этих различий коренится в том, что дворцовые галереи создавались не в просветительных, а представительских целях. В них не только хранились и экспонировались художественные коллекции,

но и проходили приемы важных особ, устраивались празднества и торжества. И лишь по особому разрешению к осмотру дворцовых галерей допускались художники, путешественники и прочие лица, заслуживающие уважения в глазах владельцев художественных сокровищ.

Подведем итоги. В эпоху Возрождения в ходе ломки средневекового традиционализма начинается переосмысление предметного мира культуры. Развитие личного начала в человеке, новые представления о времени и пространстве способствуют расширению многообразия коллекционируемых вещей, которые обретают при этом новый статус, отличный от статуса сакрального предмета в храме или утилитарного предмета в светской сокровищнице. Они становятся «говорящими» вещами, носителями определенных социокультурных смыслов, которые раскрывает в них коллекционер, или которыми он их наделяет. Деятельность по формированию собраний обособляется от религиозной сферы и накопительства материальных ценностей. Для демонстрации коллекций возводятся специальные здания, однако чаще переоборудуются старые помещения; многие из них располагаются во дворцах или иных жилых постройках, но при этом принципиальное значение имеет факт исключения экспозиционного пространства, рассчитанного на восприятие сторонним зрителем, из повседневной жизни коллекционера.

Различная мотивация, лежавшая в основе деятельности ренессансных коллекционеров, обусловила особенности состава, экспонирования и использования созданных ими собраний. Однако для определения эпохи Возрождения в качестве начального этапа становления музея как социокультурного института важен сам факт появления «культурного продукта» в виде концептуально организованного экспозиционного пространства как результата деятельности коллекционеров.

В XVI–XVII вв. происходит становление тех структурных элементов музея, которые связаны с выявлением, изучением, экспонированием вещей как носителей социокультурных смыслов, а в функциональном отношении ориентированы на сохранение и актуализацию культурных ценностей. В то же время блок структурных элементов музея, ориентированный на культурно-образовательную деятельность, социализацию личности, находился в самой начальной стадии формирования. Для его развития должны были произойти соответствующие перемены прежде всего в обществе и культуре. И они стали отчетливо проявляться с наступлением XVIII столетия.

---

## Глава 3

# ФЕНОМЕН ПУБЛИЧНОГО МУЗЕЯ

### Музей в культурной парадигме эпохи Просвещения

За XVIII в. в истории европейской культуры прочно закрепился эпитет «эпоха Просвещения». Лицо этого столетия определяло мощное интеллектуальное течение, состоявшее из целого комплекса идей, общественных настроений, эстетических пристрастий и форм исторического поведения. Зародившись в Англии, оно со временем приняло общеевропейский характер, но свою наиболее яркую и классическую форму обрело во Франции, где сложилась блестящая плеяда просветителей, равной которой не было ни в одной из европейских стран. Вырастая на почве национальных традиций, культура Просвещения в каждой конкретной стране приобретала свой специфический характер, но при этом имела и общую основу — веру в человеческий разум, способный обеспечить прогресс человечества.

Видя главную причину общественного неблагополучия в невежестве людей и заблуждениях рассудка, выдающиеся мыслители эпохи искренне верили, что путем просвещения народа и его правителей можно построить новый миропорядок, который будет более правильным, нежели существующий, поскольку будет более разумным и логичным. Поэтому основной своей задачей они считали пропаганду знаний и популяризацию собственных убеждений.

Важнейшими центрами распространения просветительских идей стали академии, прочно утвердившиеся во всех ведущих европейских странах, а также вошедшие в моду масонские общества. Не менее эффективными популяризаторами нового мировоззрения были салоны, где встречались ученые и литераторы, велись жаркие споры о философии и науке. Проводниками просветительской идеологии выступали и периодические издания, на страницах которых публиковались живые и остроумные, полемичные и ироничные очерки, эссе, памфлеты.

Всю просветительскую ученость вобрала в себя французская 17-томная «Энциклопедия, или Толковый словарь наук, искусств и ремесел»; ее публикация, начавшаяся в июне 1751 г., имела оглушительный успех. Кроме редакторов Ж. Д'Аламбера и Д. Дидро активное участие в ее создании принимали выдающиеся философы,



ученые, публицисты, религиозные деятели, инженеры, врачи, моряки. Издание «Энциклопедии» осуществлялось в обстановке жесточайшего противодействия со стороны церковных и правительственных кругов, поскольку в ней излагались сведения не только о важнейших научных достижениях человечества, но и утверждалась система новых культурных ценностей, противостоявшая старому миру и его идеологии.

Именно в русле идеологии эпохи с ее акцентами на просвещение и равенство образовательных возможностей людей постепенно стала формироваться концепция общественного музея, доступного широкой публике, иными словами, публичного музея. Случаи перехода в общественное пользование частных собраний неоднократно происходили в истории европейского коллекционирования на протяжении XVI–XVII вв. Гуманист и меценат Д. Гримани незадолго до своей смерти в 1523 г. завещал Венеции свою коллекцию древностей, которая была выставлена на обозрение в правительственной резиденции Венецианской республики — Дворце дождей. В 1603 г. У. Альдрованди завещал Болонье свой прославленный кабинет.

Однако только во второй половине XVIII в. процесс превращения закрытых собраний в публичные музеи приобрел последовательный характер, поскольку получил мощное теоретическое обоснование. Просветители настойчиво внедряли в общественное сознание мысль о том, что великие творения культуры являются важнейшим средством воспитания эстетического вкуса человека, развития его интеллекта и многих достоинств. В Энциклопедии Д'Аламбера и Дидро говорилось, что «изящные искусства обращают умы граждан к чувствам патриотическим, к истинным добродетелям. Они должны способствовать счастью людей, необходимо, <...> чтобы они проникли до убогой хижины самого незначительного из граждан».

Один из первых публичных музеев, созданный с научно-образовательными целями, был открыт в 1683 г. в Оксфордском университете и позже получил название Музей Эшмола (Ашмола). Его основу составили коллекции, собранные отцом и сыном Традескантами. Традескант-старший занимался разбивкой садов для короля Карла I и английской знати, поэтому в поисках редких и красивых растений часто ездил в зарубежные страны, попутно привозя и для себя экзотические экземпляры и различные раритеты. Его дом в окрестностях Лондона, прозванный «Ковчег Традесканта», славился великолепным садом и богатейшим кабинетом, где экспонировались образцы экзотической флоры и фауны, геммы, минералы,



монеты, медали, оружие, картины, этнографические материалы из многих регионов мира.

В 1656 г. появился первый каталог этого собрания под названием «Музей Градескантов». Составлять его и систематизировать коллекции Градесканту-младшему помогал друг Э. Эшмол, юрист и коллекционер. Впоследствии он унаследовал Музей Градескантов, присоединил к нему свое собрание книг и нумизматики и в 1667 г. передал Оксфордскому университету на условиях экспонирования коллекций в отдельном помещении. После окончания многолетних строительных работ в мае 1683 г. состоялось торжественное открытие музея, занявшего верхний этаж нового здания химической лаборатории, а этажом ниже разместилась естественно-научная школа. За небольшую плату и в составе организованных групп его могли осматривать все желающие; трижды в неделю здесь читались лекции по химии. Музей Эшмола располагался в небольшом университетском городке в 100 км от столицы, поэтому контингент посетителей был достаточно ограничен.

Публичный музей национального масштаба появился в Великобритании лишь 70 лет спустя. Владельцем самого крупного и разностороннего собрания, составившего его основу, был врач и натуралист сэр Хэнс Слоун, преемник Исаака Ньютона на посту президента Лондонского Королевского общества. Х. Слоун с увлечением собирал минералы и растения, зоологические и анатомические препараты, монеты и медали, рисунки, гравюры и рукописи, древние памятники Египта, Греции, Рима, Ближнего и Дальнего Востока, Америки. К концу жизни его собрание, полностью заполнившее два дома в лондонском районе Блумсбери, а затем и загородный особняк в Челси, насчитывало около 71 тыс. предметов; преобладали естественно-научные образцы. Ботанические, зоологические, анатомические и минералогические коллекции оценивались современниками как самое выдающееся естественно-научное собрание в мире, а частный музей Слоуна считался одной из достопримечательностей Лондона.

Свои коллекции Слоун завещал королю для английского народа при условии выплаты его дочерям 20 тыс. фунтов стерлингов, что не составляло и четверти подлинной стоимости собранных им сокровищ. В завещании ученый оговорил, что его собрание должно служить развитию науки и искусства, «использоваться в интересах человечества», «оставаться единым и неделимым» и размещаться в Лондоне или его окрестностях, поскольку только в этом случае оно будет доступно наибольшему количеству людей.



Дж. Рисбрак.  
Бюст сэра Х. Слоуна. Ок. 1737.  
Британский музей, Лондон

В 1753 г. английский парламент выразил согласие с условиями завещания Слоуна, учредил Совет попечителей и, проведя общественную лотерею, собрал необходимые для организации музея средства. Поиски подходящего места для создававшегося музея завершились покупкой Монтегю-хаус — принадлежавшего семье Монтегю просторного особняка, окруженного парком. После частичной перестройки в нем и состоялось 15 января 1759 г. торжественное открытие Британского музея.

Несмотря на то что музей создавался как публичный, призванный служить интересам всех членов общества, его первоначальный Устав и правила посещения, разработанные Советом попечителей, явственно давали понять, что главными «пользователями» музея считаются ученые,

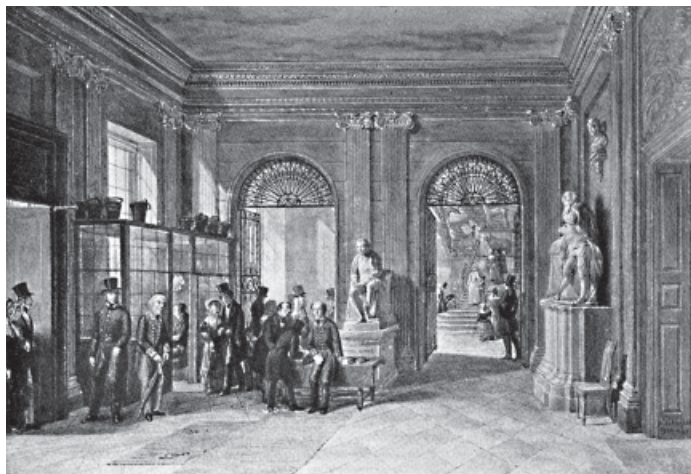


С. Николс. Монтегю-хаус. Гравюра. 1754

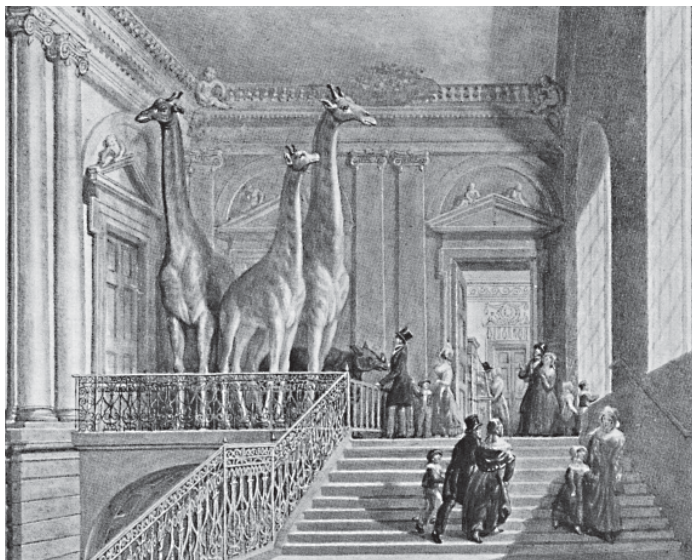
писатели и художники. Допуск других категорий посетителей рассматривался как «широко распространенный, но менее полезный».

Вход в музей был платным, и для приобретения билетов следовало заблаговременно обратиться в приемную с письменным прошением, указав в нем свое имя, род занятий и адрес. Лишь по истечении двух недель, а порой и нескольких месяцев, если проверка на «добропорядочность» по каким-то причинам затягивалась, заявитель получал долгожданный билет с указанной на нем датой посещения. Осмотр экспозиции разрешался только в составе организованных групп и в сопровождении музейного персонала, который, однако, не давал никаких комментариев к экспонатам. Звон колокольчика сообщал посетителям, что настало время перейти в следующий зал. На знакомство с музеем отводилось не более трех часов, однако, известны случаи, когда весь осмотр ограничивался получасом. В течение дня в музее могли побывать не более восьми групп, численностью от 10 до 15 человек, при этом дети младше десяти лет не допускались. Широкая публика имела возможность осматривать музей с понедельника по четверг, в пятницу в его залах находились лишь студенты Королевской академии, а суббота и воскресенье были выходными днями.

Ориентированность на элитарную публику отчетливо проявлялась и в музейной экспозиции, построенной в расчете на людей, обладающих солидным багажом знаний. У простого же посетителя бесчисленные ряды незнакомых предметов, сведения о которых



Г. Шарф. Вестибюль в Монтегю-хаус. Акварель. Ок. 1845



Г. Шарф. Лестница в Монтегю-хаус. Акварель. Ок. 1845

не сообщались музейным персоналом, вызывали главным образом утомление и разочарование. Интерес угасал, а вместе с ним и желание повторного визита.

Яркое описание своих чувств после посещения в 1784 г. Британского музея оставил в своем дневнике книготорговец из Бирмингема Уильям Хаттон. Он долго искал возможность приобрести входной билет, и, наконец, нашел человека, согласившегося расстаться с ним за приличную сумму в два шиллинга. Оставшееся до посещения музея время Хаттон мысленно предвкушал предстоящее ему удовольствие: он проведет два часа среди редких и удивительных вещей, которых нигде больше не увидит. Однако то, что произошло с ним в действительности, трудно назвать приятным времяпровождением.

«Мы собрались на месте в количестве около десяти человек, все незнакомые мне, возможно, и друг другу люди, — вспоминал он. — Стали идти довольно быстро, и я с удивлением спросил: “Разве никто не будет информировать нас о тех редкостях, которые встречаются нам по пути?” Высокий благовоспитанный молодой человек, который, похоже, был нашим сопровождающим, ответил с легким раздражением: “Уж не хотите ли вы, чтобы я рассказал вам обо всем, что есть в Музее? Разве это возможно? Кроме того, разве

под большинством предметов не написаны названия?» Я почувствовал себя слишком униженным, чтобы произнести хотя бы еще одно слово. Компания выглядела непроницаемой, они молча ускорили шаг. Был слышен только шепот. Если человек проводит две минуты в комнате, где находится тысяча вещей, требующих внимания, у него нет времени хотя бы бросить взгляд на каждую из них. Когда наш руководитель открывал дверь следующих апартаментов, молчаливый язык этого действия означал: «проходите». <...>

Если я вижу редкости, о которых ничего не знаю, я не воспринимаю их как редкости. Если кусочек истлевшей бумаги лежит на полу, я без колебания отброшу его ногой. Но если мне скажут, что это — письмо, написанное Эдуардом VI, я схвачу его с восторгом как свидетельство минувшего. <...> Примерно через тридцать минут мы закончили наше безмолвное путешествие по этому роскошному особняку, на осмотр которого надо было бы потратить тридцать дней. Я покинул его с тем же багажом знаний, с каким и вошел, но зато теперь у меня появилось горькое осознание того, что из-за боязни упустить представившийся мне шанс я в то утро неучтиво прервал интересную беседу с тремя джентльменами, пропустил завтрак, промок до нитки, потратил полкроны на наемный экипаж, заплатил два шиллинга за билет — и все это ради того, чтобы меня стремительно прогнали по залам, чтобы я лишился той малой толики хорошего настроения, с которой пришел, и покинул музей совершенно разочарованный»<sup>21</sup>.

В то время как в Англии первые публичные музеи возникли на основе коллекций частных лиц, в континентальной Европе они появились в результате медленного и постепенного перерастания закрытых собраний монархов в общедоступные учреждения. В ряде дворцовых галерей сначала установилась практика показа экспозиций художникам, любителям искусства, ученым и иностранцам. Дрезденская картинная галерея, которая, как указывалось в ее каталоге 1765 г., «служила для сохранения памятников искусства, украшающих дух и формирующих вкус нации», сначала распахнула свои двери только для «квалифицированной публики». Мюнхенская пинакотека, открыв доступ в свои залы в 1777 г., тоже сделала это прежде всего «для художников и дилетантов».

К концу XVIII в. некоторые дворцовые галереи превратились в доступные широкой публике музеи. Наиболее ярким и показательным примером подобной эволюции может служить Венская

---

<sup>21</sup> Цит. по: *Hudson K. A Social History of Museums. L., 1975. P. 8–9.*





Дворец Верхний Бельведер в Вене. 1721–1722

императорская галерея. Организованными группами и в сопровождении хранителей любители искусства осматривали знаменитые художественные собрания Габсбургов в Штальбурге уже в начале XVIII в. Однако вход был платным, и сумма в 12 гульденов, взимаемая с каждой группы, считалась немалой по тем временам. Интересно отметить, что, когда общественность, вдохновленная идеями просветителей, стала требовать отмены входной платы, это вызвало негативную реакцию не у владельцев коллекций, а у хранителей, поскольку получаемые с посетителей деньги составляли существенную часть их дохода.

В 1770-е гг. под влиянием просветительских идей императрица Мария Терезия и ее сын-соправитель император Иосиф II решили создать принципиально новую картинную галерею во дворце Верхний Бельведер, который императорская семья приобрела у знаменитого австрийского полководца Евгения Савойского. Ее обустройством занялся приглашенный из Базеля художник Христиан фон Мехель. В Верхнем Бельведере были собраны из всех замков, дворцов и резиденций самые значительные по своим художественным достоинствам произведения. Картинам, надставленным во время экспонирования в Штальбурге, вернули первоначальный размер, дорогостоящие золоченые рамы в стиле рокайль заменили более простыми, выполненными в неоклассическом стиле, и полотна развесили уже не «шпалерами», а плотными рядами. Но главное новшество заключалось в том, что в основу экспонирования



живописи был положен принцип исторической систематизации материала. Полотна сгруппировали по национальным школам в хронологическом порядке. При этом, например, в итальянском искусстве выделили венецианскую, болонскую, флорентийскую и римскую школы. Работы одного художника экспонировались одна рядом с другой.

Такая развеска картин преследовала дидактические цели в соответствии с идеями эпохи Просвещения. Рассуждения Мехеля не оставляют сомнений относительно образовательного характера созданной им экспозиции: «Цель всех этих устремлений состоит в организации галереи таким образом, чтобы в целом и деталях она служила, насколько это возможно, источником обучения и визуальной историей искусства. Великие общественные коллекции подобного рода, имеющие своей целью скорее образование, чем наслаждение, можно уподобить богатой библиотеке, где тот, кто желает знаний, будет счастлив, находя работы каждого вида и всех периодов, <...> сравнивая и изучая которые, он может стать знатоком искусства»<sup>22</sup>.

Императорская галерея в Бельведере открылась в 1781 г., и широкая публика получила возможность бесплатно посещать ее трижды в неделю. И вот тогда уже стали протестовать не только хранители, но и художники, заявлявшие, что присутствие публики мешает «безмолвному созерцанию произведений искусства».

Новаторская экспозиция, представшая перед судом зрителей, вызвала не только положительные оценки. Немалая часть музейной публики критиковала порядок и логику в размещении произведений искусства, считая, что в основе их демонстрации должен лежать



П. Батони. Император Иосиф II и его младший брат Леопольд, великий герцог Тосканский. 1769. Музей истории искусств, Вена

<sup>22</sup> Цит. по: *Connelly J. L.* Introduction: An Imposing Presence – The Art Museum and Society // *Art Museums of the World*. Vol. 1. New York, 1987. P. 9.

эстетический принцип. Арбитром в этом споре выступило грядущее столетие: экспозиции, построенные по историко-систематическому, а позднее — историко-монографическому принципу, стали доминировать, хотя их бесспорность и целесообразность и в дальнейшем продолжала подвергаться вполне аргументированной критике.

К середине XVIII в. образовательная поездка в Италию — гранд-тур — стала считаться обязательной для художников, знатоков искусства, коллекционеров и представителей европейских аристократических кругов. Особенно многочисленным был поток путешествующих англичан; знатных молодых людей нередко сопровождали не только воспитатели, но и живописцы, зарисовывавшие наиболее интересные эпизоды поездки и достопримечательности.

Во второй половине столетия путешественники получили возможность знакомиться не только с частными итальянскими собраниями, но и с публичными музеями. В 1743 г., согласно последней воле Анны Марии Луизы Медичи, художественные сокровища Галереи Уффици перешли в собственность Тосканского государства. В своем завещании последняя представительница угасшей династии оговорила два неперенных условия: подаренные коллекции не должны покидать Флоренции и всегда быть доступными для всеобщего обозрения.

Английских аристократов, восхищающихся шедеврами Галереи Уффици, запечатлел на своей картине, соблюдая портретное сходство, немецкий художник И. Зоффани. Посетители, изображенные на переднем плане, рассматривают картину Тициана «Венера Урбинская», которую поддерживает хранитель галереи Бьянки; в правой части полотна зрители обступили другой шедевр — знаменитую статую «Венера Медичи».

В 1759 г. появился первый путеводитель по галерее, а спустя десять лет началась постепенная реорганизация экспозиции. Хранитель галереи аббат Луиджи Ланци, создавая «Кабинет древних картин», разместил различные живописные школы в определенной хронологической последовательности. Тем самым была отчасти реализована выдвинутая еще в 1550 г. историком искусства Дж. Вазари идея о создании картинной галереи, посвященной исследованию живописи с самых ее истоков. В 1795 г. рядом с полотнами впервые стали помещаться этикетки с именами художников.

В 1734 г. в Риме состоялось торжественное открытие папой Климентом XII Капитолийского музея. Его основу составили коллекции Капитолийского антиквария, а также полученные в дар коллекции древностей кардинала Алессандро Альбани.



И. Зоффани. Трибуна Уффици. 1772–1778.  
Королевская коллекция. Виндзор

В 1760-е гг. папа Климент XIV и кардинал Баски, будущий папа Пий VI, приступили к реконструкции ряда помещений Ватикана. К старому Антикварию, созданному в понтификат Юлия II, был пристроен восьмиугольный, так называемый Оттоганский портик. В этих помещениях в 1773 г. открылся музей античной скульптуры Пио-Клементино, названный в честь своих создателей. Элементы его архитектурного решения — ротонда с куполом, монументальные галереи, облицованные дорогими отделочными материалами, просторная лестница и открытый дворик — в дальнейшем не раз служили образцом при проектировании музейных зданий.

Коллекции французской монархии превратились в публичные музеи в результате революционных потрясений конца XVIII в. К этому времени французской короне принадлежали огромные художественные богатства, украшавшие роскошные дворцы и загородные резиденции королей — Фонтенбло, Лувр, Версаль, Тюильри. Но все эти сокровища оставались скрытыми от глаз публики,

которая вынужденно довольствовалась знакомством лишь с теми произведениями, которые экспонировались на выставках в Лувре. После того как Людовик XIV переехал в новую Версальскую резиденцию, в Лувре наряду с прочими учреждениями обосновалась Академия живописи и скульптуры; она периодически устраивала большие выставки работ академических художников, получившие название Салонов. Они имели шумный успех у ценителей искусства и художественной критики.

В условиях необычайного оживления художественной жизни и широкого распространения просветительских идей закрытость для широкой публики собрания французских королей стала вызывать в обществе уже не только порицание, но и негодование. Писатели и публицисты, художники и критики требовали от монархии открыть хотя бы часть своих сказочно богатых коллекций. Ответом Людовика XV стала небольшая экспозиция произведений живописи, появившаяся в 1750 г. в Люксембургском дворце и доступная публике два дня в неделю. Она состояла всего из 110 картин французских и итальянских мастеров, и, конечно же, не отвечала представлениям о национальном художественном музее, необходимость создания которого бурно обсуждалась во французском обществе. В посвященной Лувру статье, опубликованной в «Энциклопедии» в 1765 г., Дидро предложил сделать его Дворцом искусств и науки, где будут экспонироваться богатейшие коллекции французских монархов и разместятся академии.

Под влиянием общественных настроений идея создания в Лувре национальной художественной галереи стала прорабатываться и специальной правительственной комиссией, созданной Людовиком XVI. Однако завершить свою деятельность ей так и не пришлось. Великая французская революция смела монархию, и мечты о национальном музее претворило в жизнь республиканское правительство.

Законодательными актами новая власть национализировала королевские коллекции, имущество церкви и эмигрировавшей аристократии. Конфискованные художественные ценности отправляли в здания отелей и секуляризованных монастырей, превратившиеся на время в специальные хранилища. Разбором и каталогизацией поступающих предметов занялся особый комитет.

В годы революции к произведениям искусства, созданным при «старом режиме», порой возникало негативное отношение. Многие политики, общественные деятели и публицисты, ратуя за создание национального музея, невольно задавались и вопросом о том,

как поступить с картинами, скульптурой, изделиями декоративно-прикладного искусства, которые ассоциировались с ненавистными народу прежними владельцами — монархами, аристократами, священнослужителями. Надо ли уничтожить их так же, как уничтожали монументы королей, стоявшие на площадях Парижа и Версаля? Такое восприятие искусства возникло не на пустом месте. Например, просветитель Ж. Ж. Руссо в своих сочинениях часто рассуждал о вреде произведений искусства, пронизанных эротикой или проповедующих низкопоклонство перед сильными мира сего. Но здравый смысл и аргументы тех, кто видел в картинах и скульптуре не олицетворение ненавистного прошлого, а произведения искусства, все-таки возобладали, и критерий художественности был признан основополагающим при решении судьбы того или иного предмета. Огромное количество полотен, рисунков, скульптуры и художественных изделий, избежав уничтожения, заняли свое место в музейных экспозициях.

Один из параграфов новой Конституции, принятой в июне 1793 г., гласил: «Образование должно быть достоянием всех. Общество всеми доступными ему средствами обязано поощрять прогресс общественного сознания». Эта образовательно-воспитательная функция возлагалась в числе прочих учреждений и на музеи. В сентябре 1792 г. Конвент, высший законодательный и исполнительный орган власти, принял постановление о создании в Лувре Центрального музея искусств, открытие которого 10 августа 1793 г. было приурочено к годовщине провозглашения республики.

Тогда же первых посетителей принял Музей национальных памятников, превратившийся в крупнейшее собрание скульптуры. В Версале появился Особый музей французской школы, в знаменитом парижском ботаническом саду — Музей естественной истории, а в помещении старого парижского монастыря Сен-Мартин де Шамп открылся музей науки и техники — Консерватория искусств и ремесел. Вслед за столицей публичные музеи стали учреждаться в крупнейших провинциальных городах. В постановлениях, принимавшихся по случаю их открытия, неизменно подчеркивалось, что свободный народ должен поддерживать искусства, составляющие его славу и способные пропагандировать республиканский образ мыслей, показывая действия героев и внешний облик великих мужей.

Аналогичные задачи возлагались и на созданный в Лувре Центральный музей искусств. Ко времени его открытия для приема посетителей были готовы лишь Квадратный зал и часть Большой





Ю. Робер. Большая галерея в Лувре. 1795. Лувр, Париж

галереи, где экспонировались 537 живописных полотен и 184 предмета скульптуры и прикладного искусства. Три четверти этих произведений происходили из королевских собраний, а остальные прежде принадлежали церкви и эмигрировавшей аристократии. Вокруг музея возник настоящий ажиотаж, и пресса тех лет сообщала, что Лувр стал «самым излюбленным публикой променадом», что «толпы людей устремились в музей», «нетерпеливо его разглядывают и требуют объяснений».

Однако первоначальная экспозиция Центрального музея искусств вовсе не отвечала интересам широкой публики и тем образовательным задачам, которые возлагало на него революционное правительство. Картины занимали все пространство стен от потолка до пола, и хотя их сгруппировали по школам, внутри школ они размещались по старому принципу «декоративного комплекса». Этикетки отсутствовали, и для посетителя, неподготовленного к восприятию искусства, музей представлял собой сложный и запутанный лабиринт.



Публика выражала недовольство, и, делая доклад Конвенту в 1793 г., художник Ж. Л. Давид, занимавшийся организацией музея в Лувре, говорил о необходимости перемен: «Музей — это вовсе не бесполезное собрание предметов роскоши и суетности, служащее лишь к удовлетворению любопытства. Надо, чтобы музей сделался школой большого значения. Преподаватели поведут туда своих учеников, отец поведет туда сына. Молодой человек при виде произведений гения, почувствует, к какому виду искусства или науки призывает его природа. <...> Мне стыдно говорить вам о массе картин, выставленных без разбора, как будто для оскорбления публики. <...> Пуссен, Доменикино, сам Рафаэль оказываются оттесненными на задний план громадным количеством произведений, которые незаслуженно увидели свет и служат только для пропаганды дурного вкуса и ошибок. <...> Чтобы раскрыть все богатства искусств перед животворным оком народа, чтобы сделать каждый предмет доступным публичному обозрению и не лишить его заслуживаемой им славы, чтобы установить, наконец, в Музее порядок, достойный вещей, которые в нем хранятся, мы не должны пренебречь ничем, граждане. Не забудем, что культивирование искусств является одним из средств импонировать нашим врагам»<sup>23</sup>.

Неудовлетворительными были также условия хранения музейных экспонатов. Например, полотна в Большой галерее освещались дневным светом, поступающим через два ряда окон, и в солнечные дни подвергались чрезмерному воздействию вредного ультрафиолетового излучения. В мае 1796 г. Центральный музей искусств был закрыт для реконструкции помещений и открылся лишь в июле 1801 г. в совершенно иных историко-политических условиях, созданных Наполеоновскими войнами.

### **Наполеоновские войны и музейное строительство**

Крушение самого мощного из бастионов абсолютизма и смерть на эшафоте Людовика XVI потрясли устои не только Франции, но и всей Европы. Стремясь не допустить распространения революционного движения в своих странах, европейские монархи стали заключать для борьбы с новым режимом антифранцузские коалиции, но вскоре под угрозой оказалось их собственное существование.

---

<sup>23</sup> Речи и письма живописца Луи Давида. М., 1933. С. 128–130.

Восхождение к вершинам власти командующего французской армией было стремительным и неожиданным. Завоевав огромные территории, Наполеон Бонапарт создал на европейских просторах империю, равной которой не было со времен Карла Великого.

Начавшись в 1794 г., военные действия в Европе не прекращались два десятилетия. Если на первых порах походы французской армии носили оборонительный характер, то в дальнейшем они стали предприниматься с целью завоевания новых территорий и установления военно-политической и торгово-промышленной гегемонии Франции.

За победоносными французскими войсками неотступно следовали специальные комиссии, отбиравшие для отправки в Париж культурные ценности — картины, статуи, ювелирные изделия, книги, рукописи, редкости природы, научные инструменты. Первая партия произведений искусства прибыла уже в 1794 г., когда армия Конвента вошла на территорию Бельгии, годом позже включенную в состав Франции. Художественные ценности, конфискованные в церквях, монастырях и городских ратушах Антверпена, Брюсселя, Брюгге стали первыми трофеями Французской республики.

Во время военной кампании в Нидерландах революционные власти впервые заявили о том, что Париж должен стать художественной столицей Европы, а из стран, «в которых победоносная французская армия обращает в бегство орды рабов, наемников тиранов», любые творения человеческого гения «во имя славы и прогресса искусства» должны переместиться во Францию. Именно здесь, «в свободной стране и к услугам свободных людей», они обретут свой истинный дом. Теоретическое обоснование правомерности экспроприации художественных ценностей уходило своими корнями в представление об освободительной, можно сказать, мессианской роли Французской революции в судьбе европейской цивилизации и звучало как в правительственных документах, так и в речах публицистов.

В апреле 1796 г. французская армия под командованием генерала Бонапарта вторглась в Италию, и блестящие победы последовали одна за другой. Если во время военной кампании в Нидерландах «художественный грабеж» не имел под собой никаких правовых оснований, то теперь французские власти стали включать в мирные договоры с правителями итальянских государств пункты об отборе и отправке в Париж определенной квоты культурных ценностей. По условиям составленного в Болонье 23 июня 1796 г. договора о перемирии, французской стороне передавалось 100 произведе-

ний искусства и 500 рукописей по выбору французских экспертов. Музеи Пио-Клементино, Капитолийский музей и Пинакотека Ватикана лишились своих шедевров.

Французским властям не хотелось, чтобы драгоценный груз появился в Париже так, как прибывает транспорт с углем или товарами повседневного обихода. Напротив, въезд величайших творений в художественную столицу мира должен был ассоциироваться со знаменитыми триумфальными процессиями в Древнем Риме. Министр внутренних дел заказал авторам популярного в те дни водевиля «легкую песенку» на хорошо знакомую простому народу мелодию, чтобы во время торжеств ее легко мог петь каждый из присутствующих. Так появились на свет куплеты, где навязчивым рефреном звучали слова: «Рим — это больше не Рим, потому что он весь в Париже».

27 июля 1798 г., итальянские трофеи триумфально проехали через французскую столицу. Огромные колесницы везли статуи, украшенные лавровыми венками, и шедевры живописи, упакованные в громадные ящики с начертанными на них названиями произведений. На массивных повозках возвышались верблюды и клетки со львами, а вслед за ними взорам толпы представляли четыре бронзовых коня с венецианского собора Святого Марка. В торжественной процессии под музыку военных оркестров шли участники итальянского похода, музейные специалисты и искусствоведы. На Марсовом поле под громкий и одобрительный гул зрителей три ряда колесниц и телег образовали вокруг монумента Свободы почетный круг. Торжественные речи ораторов и распеваемые народом куплеты дополняли картину всеобщего ликования. Справедливости ради нужно сказать, что во Франции той поры раздавались и голоса протеста в отношении реквизиции художественных ценностей, но негодующие речи тонули в ура-патриотических восторгах.

Между тем в мае 1798 г. французский флот отплыл из Турина, и начался новый поход — в Египет. Вместе с солдатами по древней и загадочной стране пирамид передвигались ученые и эксперты — астрономы, врачи, ботаники, химики, фармацевты, искусствоведы, востоковеды и писатели. Во Францию без каких-либо юридических формальностей отправлялось все, что могло украсить ее музеи. Немало художественных трофеев прибыло во Францию из германских и австрийских земель: 250 картин — из венской галереи в Бельведере, около 300 — из знаменитой Кассельской галереи.

Львиная доля художественных трофеев оседала в Центральном музее искусств, первым директором которого в 1802 г. стал



Р. Лефевр. Барон Доминик Виван Денон. 1808. Национальный музей дворца Версаль, Версаль

Доминик Виван Денон, дипломат, художник, путешественник и коллекционер, личность яркая и неординарная. Лувр стал его любимым детищем, и он задался целью сделать его «самым прекрасным музеем в мире». В 1803 г. по настоянию Денона Центральный музей искусств был переименован в Музей Наполеона.

Великолепный знаток искусства, Денон стремился заполнить все лакуны в музейном собрании. Подавляющее большинство новых поступлений составляли военные трофеи, однако делались и целенаправленные закупки, и обмены с другими музеями. Это систе-

матическое комплектование фондов превратило Музей Наполеона в самую выдающуюся из когда-либо существовавших художественных галерей, потому что впредь уже никогда не будут собраны в одном месте и в одно время столь выдающиеся творения. Любители искусства и художники со всей Европы устремлялись в Лувр, чтобы полюбоваться его сокровищами.

На первом этаже располагалась галерея античного искусства, которая к 1814 г. включала двенадцать залов. Произведения скульптуры группировались главным образом по тематическому принципу — Зал времен года, Зал выдающихся мужей, Зал римлян; самые знаменитые произведения находились в названных их именами залах — Зале Лаокоона, Зале Аполлона Бельведерского, Зале Бельведерского торса. В Большой галерее экспонировались бесчисленные живописные шедевры из Рима и Милана, Мюнхена и Вены, Брюсселя и Антверпена, Касселя и Берлина.

Художественные трофеи и национализированные произведения искусства поступали не только в Лувр. Музейная политика революционной и наполеоновской Франции носила трансконтинентальный характер: провинциальные публичные музеи планировалось создавать на всех территориях, оказавшихся под французской юрисдикцией. Их основу составляло секуляризованное



Б. Зикс. Императорская чета осматривает при свете факелов античную скульптуру в Музее Наполеона. Рисунок. 1810–1814. Лувр, Париж

и конфискованное имущество церкви и светских властей, а сами они задумывались как «центральные музеи» на уровне департамента. Каждый музей должен был обладать таким набором произведений различных школ и направлений, который позволял бы более или менее полно освещать историю развития искусства. И эта установка принималась во внимание при распределении и перераспределении трофейных и национализированных ценностей. В 1800 г. 22 провинциальных города, в т. ч. и расположенные на недавно завоеванных территориях, получили в общей сложности примерно 1,5 тыс. экспроприированных полотен.

Особую активность в области музейного строительства французские власти проявляли на территории Италии, не раз менявшей в руках Наполеона свое политическое устройство. В 1805 г. вместо упраздненной Итальянской республики появилось Итальянское королевство со столицей в Милане, которое возглавил сам французский император, принявший титул итальянского короля. На завоеванных французами территориях проводилась секуляризация церковного имущества, а закрывшиеся монастыри служили, как

и во Франции, хранилищами конфискованных художественных ценностей. На их основе предполагалось создать публичные музеи в Генуе, Тревизо, Милане, Венеции, однако реализовать удалось далеко не все проекты.

Самым полным и последовательным претворением в жизнь намеченных планов стало появление Пинакотеки Брера в Милане, который, подобно Парижу, провозгласившему себя художественной столицей Европы, пытался утвердиться в похожей роли в Итальянском королевстве. Основу галереи, торжественно открывшейся в августе 1809 г., составили конфискованные художественные ценности, свезенные в секуляризованный монастырь Санта Мария ди Брера. Очень любил этот музей пасынок Наполеона, вице-король Евгений Богарне; среди его щедрых даров были «Пьета» Дж. Беллини и «Обручение Девы Марии» Рафаэля. Пинакотеке Брера принадлежит самая богатая коллекция венецианской живописи XV в., но собрание галереи и сегодня несет на себе печать происхождения: в нем преобладают картины религиозного сюжета, написанные главным образом северо-итальянскими мастерами.

Иногда появление публичных музеев на завоеванных французами территориях было своеобразной реакцией местных жителей на оккупацию и угрозу вывоза за пределы страны ее культурного наследия. Именно так произошло в Голландии. В 1795 г. кабинет искусств главы исполнительной власти республики, штатгальтера Вильгельма V Оранского в Гааге постигла участь многих европейских собраний: наиболее ценные произведения были отправлены в Париж, а оставшиеся распроданы. Беспокойство за судьбу картин, находившихся в других дворцах принцев Оранских, послужило толчком к созданию публичной Национальной художественной галереи, которая открылась в 1800 г. в Гааге, в бывшей летней резиденции Хёйс-тен-Босх («Дом в лесу»).

В 1808 г., переехав из Гааги в Амстердам, Людовик Бонапарт (в то время король Голландии) забрал с собой и музей. Новой королевской резиденцией стало величественное здание городской ратуши, в одном из залов которой издавна хранились большие групповые портреты, в т. ч. и знаменитый «Ночной дозор» Рембрандта. Объединив их с картинами из Национальной галереи, Людовик создал Кониинклийк-музеум (Королевский музей), собрание которого насчитывало свыше 450 живописных полотен. Когда в 1813 г. в Амстердам возвратился сын Вильгельма V, ставший королем Нидерландов под именем Вильгельма I, он счел неудобным присутствие музея в своей резиденции и выделил для него особняк



Триппенхёйс. По окончании реконструкции здания в нем в 1817 г. открылся Рейксмузеум (Государственный музей), ныне являющийся одним из крупнейших художественных музеев мира и первым по значимости государственным музеем Голландии.

В Испании идея создания публичного музея стала претворяться в жизнь в последние десятилетия XVIII в. По распоряжению короля Карла III архитектор Х. де Вильянуэва подготовил к 1785 г. проект комплекса Академии наук, где предполагалось разместить лабораторию, музей естественной истории, ботанический сад и обсерваторию. Под строительство комплекса был отведен живописный участок земли в районе Прадо де лос Херонимо; впоследствии слово «прадо» (в переводе с испанского языка — «луг») дало название бульвару Прадо и созданному здесь музею. Затянувшиеся на двадцать лет строительные работы были прерваны французским вторжением, но идея широкого показа богатейших коллекций испанских монархов не только не угасла, но обрела еще большую силу.

В декабре 1809 г. король-узурпатор Жозеф Бонапарт объявил в своем указе о намерении создать в Мадриде Музей живописи; для него предполагалось отобрать лучшие картины в общественных зданиях и королевских дворцах. Проект этот не был реализован; появление музея стало заслугой законного испанского короля Фердинанда VII, вступившего на престол в 1814 г. По его приказу уже основательно обветшавшее здание Х. де Вильянуэвы отреставрировали, и в ноябре 1819 г. в нем торжественно открылся для широкой публики Королевский музей живописи и скульптуры; после революции 1868 г. его переименовали в Национальный музей живописи и скульптуры, а позже — в Национальный музей Прадо.

Крушение империи Наполеона отозвалось в европейской музейной сфере столь же далеко идущими последствиями, как и его завоевательные походы. Все художественные трофеи Франции были признаны подлежащими возврату прежним владельцам, и последующие события стали первой в европейской истории крупномасштабной реституцией культурного наследия. Франция вернула 2065 картин и 130 произведений скульптуры, в числе которых были, разумеется, такие всемирно известные шедевры, как «Аполлон Бельведерский», «Лаокоон», «Венера Медичи», квадрига с собора Святого Марка. Но по ряду причин к прежним владельцам возвратилось далеко не все.

Реституция осуществлялась негласно и как бы полуофициально, особенно в отношении итальянских художественных ценностей,



Вид на Королевский музей, расположенный на бульваре Прадо. Гравюра. До 1868. Прадо, Мадрид

отправка которых во Францию в свое время получила юридическое оформление в мирных договорах. Для возврата произведений искусства ограбленные страны в частном порядке посылали в Париж специальных агентов. Но благодаря энергии и дипломатическим способностям Виван Денона, а порой и его «забывчивости» в Лувре все же сохранилось немало картин и статуй, привезенных в качестве трофеев. Одни произведения остались во Франции в знак дружеского к ней расположения, транспортировка на родину других оказалась слишком сложным и дорогостоящим мероприятием. В ряде случаев мотивы, по которым Париж так и не покинули некоторые из трофеев, скрыты покровом тайны.

Реституция не коснулась и тех произведений искусства, которые поступили в провинциальные музеи, а также музеи Брюсселя, Женевы, Майнца и некоторых других европейских городов. Многие произведения не вернулись на родину по той простой причине, что они уже обрели новых хозяев. Это произошло, например, с картинами ландграфа Гессенского, которые купил у наследников Жозефины Богарне российский император Александр I.

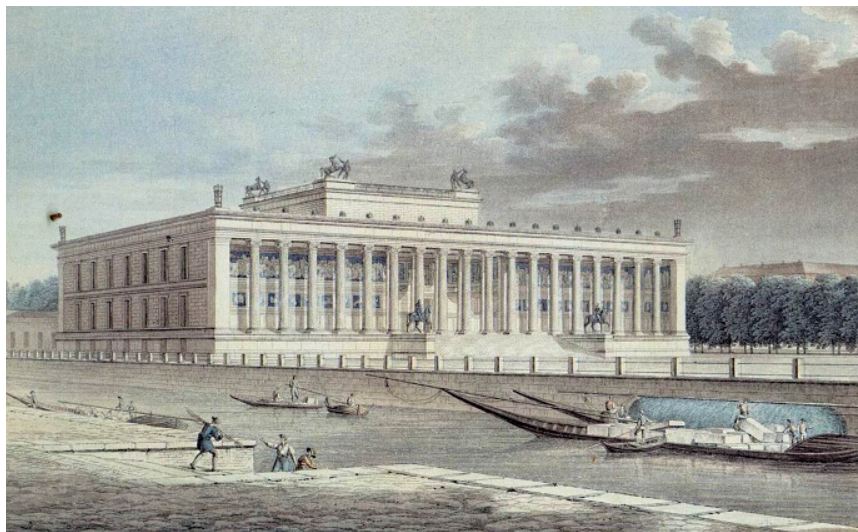
Распад империи Наполеона и опустошение названного его именем музея открыли Европе новые возможности в области музейного строительства. Многие из отправленных на родину произведе-

ний искусства возвращались не в монастыри или частные кабинеты, откуда они были изъяты во времена французского завоевания, а становились ядром для создания национальных и территориальных музеев или пополняли уже существующие публичные музеи, признанные де-факто европейскими правителями.

Вернувшиеся в Гаагу картины из кабинета Вильгельма V легли в основу музея Маурицхейс, который открылся в январе 1822 г. (ныне Королевская картинная галерея Маурицхейс). Аналогичная ситуация сложилась и в Парме, где основу созданной пинакотеки составила бывшая картинная галерея герцога и произведения искусства, возвращенные в порядке реституции. Папа римский издал указ о том, чтобы прибывшие из Франции полотна остались в пинакотеке Ватикана. За счет церковных художественных ценностей существенно обогатились также галереи Болоньи и Пизы, Ареццо и Вероны.

Возвращенные Францией культурные ценности легли в основу первого публичного музея в Берлине. Еще в конце XVIII в. в Пруссии под влиянием учения просветителей неоднократно высказывались пожелания открыть широкой публике доступ к богатейшим коллекциям бранденбургских курфюрстов и королей. В годы Наполеоновских войн и национально-освободительной борьбы эти идеи активизировались, и в 1810 г. король Фридрих Вильгельм III издал указ о создании публичного музея. Он задумывался как необычайно представительное собрание, в которое должны были войти произведения искусства всех европейских школ и исторических периодов. Такой замысел не мог быть реализован лишь на основе фамильной сокровищницы Гогенцоллернов и вернувшихся из Франции художественных ценностей. Поэтому прусские дипломаты и ученые получили задание приобретать необходимые произведения в Италии, а в Лондон и Париж отправились специальные эксперты для изучения частных коллекций и публичных музеев.

В 1822 г. в восточной части Берлина на острове, впоследствии названном Музейным островом, начались строительные работы по проекту прославленного немецкого архитектора и живописца К. Ф. Шинкеля. Они закончились спустя восемь лет, и в здании, облик которого был навеян образами античной архитектуры, 3 августа 1830 г. состоялось торжественное открытие Королевского музея, названного позже Старым музеем. В его стенах разместились картинная галерея, коллекция гравюр и рисунков, нумизматический кабинет, коллекция античного искусства и древностей, кабинет слепков, музейная библиотека.



К. Ф.Тиле. Старый музей. Гравюра. 1830

Под впечатлением от великолепия Лувра Людвиг I Баварский проникся идеей создания огромного музея античной скульптуры в Мюнхене. Первые покупки для Глиптотеки монарх сделал в начале 1810-х гг.: приобрел найденные на острове Эгина фрагменты скульптур с фронтона храма Афины Афайи, так называемые Эгинские мраморы (V в. до н. э.), а также работы периода эллинизма — «Медуза» и «Отдыхающий фавн». Но особенно широкие возможности для пополнения собрания античной пластики открылись перед ним во время реституции из Франции культурных ценностей: многие итальянские семьи не могли позволить себе расходы по транспортировке статуй и были согласны на их продажу. В 1830 г. завершились длившиеся 14 лет работы по возведению для мюнхенской Глиптотеки специального здания по проекту придворного архитектора Лео фон Кленце. Новый музей античной скульптуры могли бесплатно осматривать все желающие, но служители в роскошных ливреях, отсутствие скамей для публики и этикеток под произведениями искусства как бы подчеркивало, что посетители — всего лишь гости короля.

В 1836 г. завершилось возведение по проекту Л. фон Кленце еще одного величественного здания, в котором использовались стилистические мотивы итальянского палаццо. Оно предназначалось для размещения богатейших живописных коллекций баварских



В. фон Каульбах. Король Людвиг I,  
окруженный учеными и художниками, спускается с трона,  
чтобы рассмотреть подаренные ему картины и скульптуру. 1848.  
Новая Пинакотека, Мюнхен

правителей. К тому времени традиции художественного коллекционирования в Баварии насчитывали более трех столетий. Наделенный незаурядным художественным вкусом, Людвиг I тратил огромные суммы на приобретение произведений искусства. Монарху очень хотелось, чтобы его уникальное собрание живописи имело особенное название, и он остановил свой выбор на греческом слове «пинакотека». Впоследствии музей получил название Старая пинакотека; в нем хранятся только картины, причем высочайшего художественного уровня.

Первая половина XIX в. стала временем больших организационных перемен для Дрезденской картинной галереи. Из закрытого королевского собрания, осматривать которое дозволялось лишь «образованным иностранцам» и «отечественным любителям искусства», она превратилась в публичный музей. В 1830-е гг. живописные полотна в экспозиции впервые были сгруппированы по школам, а рядом с каждым произведением помещены этикетки с именами художников и названиями произведений. Галерея стала открываться «для прилично одетой публики» на четыре часа ежедневно, за исключением воскресных и праздничных дней. Осмотр экспозиции проходил в сопровождении специального инспектора. Но публичным музеем в полной мере Дрезденская галерея стала лишь после окончания строительства специального здания. Оно возводилось по проекту архитектора Г. Земпера в стиле неоренессанса





Дрезденская картинная галерея. Фото. 1890–1905

и органично вписалось в архитектурный комплекс дворца-резиденции саксонских курфюрстов. Его торжественное открытие состоялось в сентябре 1855 г.

Таким образом, в ходе военных походов республиканской и наполеоновской Франции разрушались собрания, складывавшиеся десятилетиями, а порой и веками. Никогда прежде в европейской истории не было столь крупномасштабного насильственного перемещения культурных ценностей из одних стран в другие. При всех этих негативных сторонах музейная политика Французской республики, а затем империи имела и позитивные результаты. Главный из них заключался в повсеместном распространении публичных музеев во Франции и на территориях, оказавшихся под французской юрисдикцией. Одни музеи целенаправленно создавались французскими властями, другие стали косвенным результатом Наполеоновских войн, третьи появились на свет благодаря реституции культурного наследия в страны происхождения. Во многом под влиянием Франции в сознании европейского общества постепенно сформировалось представление о музее как институте, обладающем не только научной и просветительной ценностью, но и политической значимостью, ведь публичный музей стал своеобразным символом национальной славы. Музей Наполеона, снискав лавры величайшей из художественных галерей, долго служил вдохновляющим образцом для многих европейских столиц.



---

## Глава 4

# ВОЗНИКНОВЕНИЕ МУЗЕЕВ РОССИИ

### Кабинеты и галереи конца XVII — первой четверти XVIII в.

Диковины и курьезы, предметы старины и мемориальные вещи издавна хранились в сокровищницах князей и царей, свидетельствуя о существовавшем на Руси интересе к неведомым мирам и минувшим эпохам. Печать Средневековья долго лежала на таких собраниях, что было характерно и для других стран Европы, мало затронутых ренессансной культурой с ее гуманистическими идеями и формированием новой личности. Русские монархи до Петра I не столько коллекционировали, сколько копили в своих сокровищницах дорогие изделия художественного ремесла и ценную утварь, подарки иностранных государств и родовые реликвии.

В то время как кабинеты и галереи прочно вошли в культурную жизнь западноевропейских городов, Москва могла гордиться лишь Казенной палатой, или палатой Большой казны. Ее создали в середине XVII в. в здании Оружейной палаты, «для помещения драгоценной оружейной брони и другой различной оружейной казны, или всяких дорогих предметов <...>. Она была украшена стенописью, а для размещения сохраняемого оружия в ней по местам стояли рундуки (особые поставцы) с гребнями (род карнизов наверху)»<sup>24</sup>. Сюда приводили послов и именитых иностранцев, чтобы показать драгоценное оружие и доспехи, продемонстрировать богатство и великолепие русского двора.

Лишь в Петровскую эпоху, когда участились контакты с западноевропейскими странами, а нововведения затронули духовную сферу, освобождая ее понемногу от религиозного прессы, кабинеты и художественные галереи стали достоянием и российской культуры.

Традиция целенаправленного составления собраний в России стала закладываться царем-реформатором в последние годы XVII в. Еще в юности он покупал у заезжих купцов и в зарубежных странах различные редкости, главным образом оружие и доспехи разных типов и систем. С годами его коллекционер-

---

<sup>24</sup> *Забелин И.* Домашний быт русских царей в XVI и XVII вв. Т. 1. Ч. 1. М., 2000. С. 89.



Г. Кнеллер. Петр Великий,  
царь России. 1698

ский интерес приобрел и естественно-научную направленность, чему способствовали как личные склонности, так и знакомство с западноевропейской культурой во время первой заграничной поездки в 1697–1698 гг.

В историю она вошла как Великое посольство, а ее цель заключалась в укреплении союза России с европейскими государствами для борьбы с Османской империей за северное побережье Черного моря, в закупке вооружения и приглашении на службу зарубежных специалистов. В Голландии и Англии Петр I посещал артиллерийские заводы и верфи, фабрики и сукновальни, военные и торговые суда, знакомился с кораблестроением и медициной.

Но западная цивилизация предстала перед российским монархом и с совершенно неожиданной для него стороны. Его поразили кунсткамеры и картинные галереи, естественно-научные кабинеты и анатомические театры, ботанические сады и художественные аукционы. Ко времени возвращения на родину переполненный впечатлениями царь стал достаточно искушенным ценителем старины и редкостей.

Петр ехал в Европу прежде всего за прикладными знаниями, необходимыми в кораблестроении, мореплавании, медицине. За время своей поездки он понял: его страна сможет на равных разговаривать с европейскими государствами и сохранять независимость лишь развивая промышленность и торговлю, что невозможно без науки, образования, культуры. Многие из осмысленного им дали плоды значительно позднее. Но мысль о том, что в России необходимо создавать кабинеты, собрания которых говорят порой более живым и доступным языком, нежели книги, стала обретать реальные контуры уже во время его первого знакомства с зарубежьем.

В Голландии и Англии Петр I закупил книги по анатомии, математике, географии, кораблестроению и другим отраслям знаний, инженерные, медицинские и хирургические инструменты, микроскопы, глобусы, квадранты, циркули, доски для черчения, а также изделия художественного ремесла из стран Востока. Но основную часть сделанных им покупок составили образцы мира природы: заспиртованные рыбы, птицы и земноводные, чучела крокодила и меч-рыбы, живые обезьяны и попугаи. Все эти приобретения вошли в личное собрание монарха — Государев кабинет. Естественно-научные коллекции и большая часть книг хранились в Главной аптеке на Красной площади Москвы, а коллекции оружия, посольские дары, изделия художественного ремесла вместе с чертежами и инструментами — в Кремле.

Неустанно заботясь о пополнении своего кабинета, Петр постоянно делал целевые закупки, обменивался с учеными и коллекционерами редкими экземплярами флоры и фауны. По его распоряжению в 1703 г. при Московском госпитале был создан Анатомический театр, где изготавливались анатомические препараты и производились публичные вскрытия. Монарх иногда принимал в них участие, заставляя присутствовать и бояр; для них даже читался курс лекций по анатомии.

Еще до поездки в Европу Петр стал собирать чертежи и модели судов, ведь строительство флота, которому он отдавал много времени и сил, требовало учитывать уже имевшийся опыт. В 1709 г. он издал указ о сосредоточении всех материалов, относящихся к кораблестроению, в отдельном кабинете. Так в Санкт-Петербурге появилась Модель-камера, разместившаяся в специально построенном для нее по проекту императора здании, а позже переведенная в Главное Адмиралтейство. В 1722 г. был принят «Регламент», законодательном установивший систематическое пополнение собрания Модель-камеры: чертеж и модель каждого строившегося корабля надлежало передавать в Адмиралтейство. Правило это неукоснительно выполнялось, и в 1805 г. Модель-камеру преобразовали в Морской музей, который пережил много реорганизаций (с 1924 г. это Центральный военно-морской музей).

Петр I заложил и традицию художественного коллекционирования в России. В 1714 г. по его наброскам и указаниям на берегу моря с видом на залив начали возводить любимый дворец императора — петергофский Монплеизир, где в 1717 г. разместилась первая в России дворцовая картинная галерея, насчитывавшая около 100 полотен. Ее появление — также результат знакомства монарха

с культурой Европы. Предшественники Петра мало интересовались произведениями живописи, предпочитая накапливать в царских хранилищах дорогие произведения декоративно-прикладного искусства. Стены кремлевских покоев и боярских палат украшали только парсуны, написанные местными мастерами, или гравюры — «фряжские листы» (от *древнерус.* «фрягъ», «фрязинъ» — чужестранец), которые вызывали интерес не художественными достоинствами, а сюжетом.

С европейской живописью Петр впервые познакомился в московской Немецкой слободе, а во время Великого посольства он получил возможность увидеть лучшие коллекции, побывать на аукционах и в мастерских художников. На первых порах он интересовался главным образом картинами с изображением морских пейзажей, но со временем его художественный вкус перерос эти рамки. Монарх полюбил творчество П. Рубенса, Рембрандта, А. ван Остаде; подобно другим европейским правителям, он обзавелся специальными агентами, помогавшими ему составлять коллекции живописи, скульптуры, гемм и других произведений декоративно-прикладного искусства.

В Петровскую эпоху в России появились первые частные кабинеты и галереи; их владельцами были люди из ближайшего окружения царя. Бывая в других странах, они имели возможность знакомиться с европейскими традициями коллекционирования и составлять свои собственные собрания. После Государева кабинета лучшим считался кабинет генерал-фельдмаршала и дипломата, выходца из знатного шотландского рода Я. В. Брюса. В его петербургском доме разместилось богатое и универсальное по характеру собрание, включавшее монеты, рукописи, древности, математические и оптические инструменты, минералы, карты, картины, портреты известных людей. Графу, одному из самых образованных людей своего времени, принадлежала и лучшая в России библиотека, насчитывавшая свыше полутора тысяч томов на древних и новоевропейских языках.

Крупнейшим коллекционером был видный государственный деятель и дипломат князь Д. М. Голицын. Его подмосковная усадьба Архангельское славилась коллекциями редкостей, естественнонаучных образцов, картин, рукописей; книжное собрание включало около 3 тыс. томов на русском и иностранных языках.

Устойчивые традиции семейного коллекционирования заложил в подмосковном имении Кусково генерал-фельдмаршал граф Б. П. Шереметев, составивший типичное для того времени собрание

минералов, растений, инструментов, произведений искусства. Большой известностью пользовалось собрание уральского горнозаводчика А. Демидова, включавшее минералы и найденные в Сибири археологические древности. Обладателем немалой по российским меркам коллекции живописи (около 140 полотен) был ближайший сподвижник царя А. Д. Меншиков.

Как и в Западной Европе, многие российские частные кабинеты и галереи прекращали свое существование со смертью владельца или трагическими переменами в его судьбе. Кабинет Я. В. Брюса после смерти графа, согласно его последней воле, вошел в собрание Академии наук и был распределен по нескольким ее подразделениям. Д. М. Голицын, попав в опалу при Анне Иоановне, окончил свои дни в Шлиссельбургской крепости, а его коллекции и библиотека были конфискованы и распылены по разным собраниям. Только созданные Петром I Модель-камера и Государев кабинет со временем выросли в музеи.



Неизвестный художник.  
Портрет Я. В. Брюса .  
1-ая пол. XVIII в.  
Государственный Эрмитаж

## Петербургская кунсткамера

Датой основания первого российского музея — Кунсткамеры — принято считать 1714 г.: именно тогда по приказу Петра I его кабинет, собранный воедино, был перевезен из Москвы в Петербург и размещен в Летнем дворце. В 1715 г. сюда же поместили коллекцию скифских золотых изделий, подаренную Екатерине I горнозаводчиком А. Н. Демидовым. В 1716–1717 гг. Петр I вновь побывал в Западной Европе и привез для своего музея готовые и широко известные там кабинет Ф. Рюйша, коллекцию животных, рыб, птиц и пресмыкающихся амстердамского аптекаря А. Себа, естественнонаучные коллекции врача из Данцига (Гданьска) И. Готвальда.

Кунсткамера пополнялась материалами геодезических, картографических и военно-топографических экспедиций, добровольными пожертвованиями, а также редкостями, поступавшими во исполнение указа 1718 г. «О приносе родившихся уродов, также найденных необыкновенных вещей».

В том же году на Васильевском острове Санкт-Петербурга по проекту архитектора Г. И. Маттарнови началось строительство двух 3-этажных корпусов, соединенных в центре многоярусной башней. Существует предание, что место для этого архитектурного ансамбля выбрал сам царь, обратив внимание на две сосны с причудливо переплетенными и вросшими в ствол сучьями. Деревья-монстры он приказал срубить, наиболее «куриозные» части вырезать и передать в Кунсткамеру.

До 1727 г. Кунсткамера размещалась в Кикиных палатах — 2-этажном каменном доме, конфискованном у опального боярина А. Кикина. Здесь и состоялось в 1719 г. торжественное открытие музея. В пяти роскошно отделанных комнатах демонстрировались анатомические, эмбриологические, зоологические и тератологические препараты, изготовленные Ф. Рюйшем и российскими анатомами. Первым посетителям Кунсткамеры особенно запомнились головки детей, которые «так хорошо сохраняются в спирте, что кажутся живыми», «с иных чуть не брызжет кровь», «руки и ноги, на которых видны жилы через кожу как будто живую», «различные чудища», человеческие эмбрионы «от первого зародыша до полной зрелости», рыбы, змеи и ящерицы в стеклянных сосудах, «странные мышцы с собачьими мордами». Естественно-научные образцы чередовались с этнографическими материалами и изделиями из слоновой кости, тростника, редких сортов дерева.

Экспонаты были сгруппированы в занимательные композиции; в их художественном оформлении использовались красивые минералы, цветная бумага, бархат, тафта, искусственные цветы и сусальное золото. В одном из сосудов с крышечкой, украшенной раковинами и кораллами, находилась обезьянка, держащая в лапках рыбу; в похожих емкостях экспонировались рыбы в зарослях кораллов, а среди цветов размещались экзотические насекомые.

Первое время посетителям демонстрировали и живые экспонаты — «монстров». Эти люди с врожденными физическими дефектами жили при Кунсткамере, получали жалованье в 20 рублей в год и раз в три года — одежду: мундир, кафтан, камзол и штаны. Известно, что в 1722 г. здесь находились «монстры» Фома, Яков и Степан, выполнявшие обязанности истопников. Фома, сын крестьянина





Кикины палаты

Иркутского уезда, имел рост 126 см, на руках и ногах — по два пальца, похожих на клешни рака, что не мешало ему ходить, поднимать монеты и совершать другие действия на потеху публики. По распоряжению Петра после смерти Фомы из тела его сделали чучело и поместили в музейную экспозицию. В залах Кунсткамеры обрели последний приют и останки (скелет и препарированные органы) гайдука Буржуа, которого государь вывез из Западной Европы, поразившись его необычайно высокому росту (217 см).

Петербургский музей был последней кунсткамерой, созданной в Европе. Ко времени его появления кабинеты редкостей утратили актуальность; их репрезентативные функции перешли к художественным галереям и кабинетам искусств. Однако Россия не была эпигоном западноевропейских форм организации коллекций: Петербургская кунсткамера создавалась не в репрезентативных, а в просветительных и научных целях. «Я хочу, чтобы люди смотрели и учились!» — так, по преданию, определил император задачи Кунсткамеры.

Вход в музей, открытый в определенные дни и часы, был бесплатным. На первых порах посетителей даже встречали угощением. «Сначала угощали публику при осматривании Кабинета разными напитками и пр., дабы тем произвести полезное внимание на произведения естества», — писал в 1794 г. академик И. Г. Георги, подразумевая под «произведениями естества» анатомические препараты.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Георги И. Г. Описание Российского императорского столичного города Санкт-Петербурга и достопримечательностей в окрестностях оного. СПб., 1996. С. 393.



Г. А. Качалов. Вид на здание Академии наук и Кунсткамеры со стороны Невы. 1753. Гравюра по рисунку М. И. Махеева

Но в дальнейшем музей перестал нуждаться в дополнительных стимулах для привлечения публики. Число желавших его осмотреть значительно превышало пропускную способность залов. Поэтому вплоть до начала XIX в. посещаемость музея стали регулировать с помощью бесплатных билетов. Сведения о месте и времени их выдачи публиковались в «Санкт-Петербургских ведомостях».

Таким образом, при всей архаичности названия и общего облика, сформированного под несомненным влиянием княжеских и королевских кунсткамер Дрездена, Берлина и Копенгагена, первый русский музей вобрал в себя и прогрессивные черты западноевропейских естественно-научных кабинетов. Он вошел в когорту первых публичных музеев и раньше многих из собрания раритетов и диковин превратился в подлинно научное учреждение с систематизированными коллекциями. Эти позитивные перемены произошли благодаря принятому Петром I в 1724 г. решению о передаче Кунсткамеры в ведение создающейся Академии наук. Объединение пошло на пользу обоим учреждениям: Академия использовала богатейшее собрание в научных исследованиях, а Кунсткамера получила широчайшую возможность пополнять собрание за счет академических экспедиций и помощь лучших научных сил страны в обработке и экспонировании собранных материалов. В начале 1740-х гг. были впервые изданы каталог Кунсткамеры и краткий путеводитель по ее залам.

Музей был разделен на отделы, в каждом из которых материал систематизировался и экспонировался в соответствии с классификацией, принятой в науке того времени. В залах Натуркамеры демонстрировались образцы мира природы — ихтиологические и анатомические препараты, растения, насекомые, чучела и скелеты животных, руды, драгоценные камни. В Мюнцкабинете экспонировалось богатое собрание монет и медалей, систематизированное по хронологическому и страноведческому принципам.

По тематико-региональному принципу размещались экспонаты в залах собственно Кунсткамеры, то есть отдела, объединившего «искусством сделанные вещи». Это были «куриозы», изделия из драгоценных камней и металлов, предметы роскоши и повседневного обихода народов всех континентов, за исключением Австралии. Столь обширного и разностороннего этнографического собрания в то время не было ни в одном из европейских музеев; к несчастью, пожар 1747 г. уничтожил его почти полностью. В состав Кунсткамеры входил физический кабинет, где наряду с астрономическими и геодезическими инструментами демонстрировались земные и небесные глобусы.

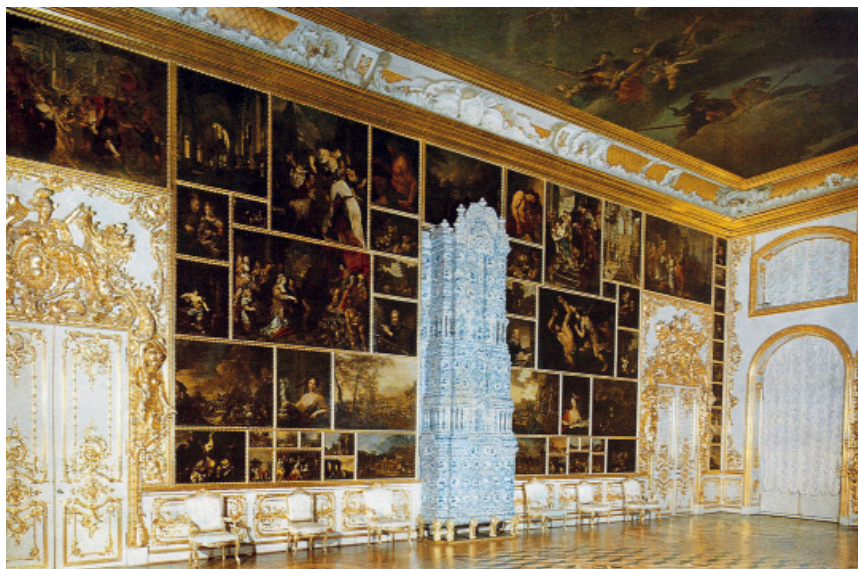
Резко отличался от остальных разделов музея Императорский кабинет, поскольку представлял собой мемориальную экспозицию, посвященную Петру I. В богато декорированном зале в нише под роскошным балдахином восседала на троне облаченная в парадное платье «восковая персона» — скульптурное изображение монарха, созданное Б. К. Растрелли. В полунишах по обеим сторонам от трона размещались воинские доспехи и регалии. Экспонаты, относящиеся к личности Петра, стали поступать в музей еще при жизни монарха, но большая их часть появилась уже после его смерти: токарные работы и инструменты, модели кораблей, предметы личного обихода и многие другие мемориальные вещи.

Всего за неполные три десятилетия Петербургская кунсткамера превратилась в один из выдающихся музеев Европы. Кроме богатейших коллекций, классифицированных и систематизированных в соответствии с новейшими научными принципами, ее стали отличать выдержанность экспозиционного стиля, отсутствие перегруженности экспонатами, оформительскими материалами и декоративными элементами. Для наглядности показа в экспозиции широко использовались макеты и модели, что было новым словом в музейной практике того времени. Тесная связь с развивающейся отечественной наукой и мировой культурой стала и впредь неизменной спутницей первого российского музея.

## **Художественные музеи**

Начатая Петром I политика европеизации России с переменным успехом продолжалась и после смерти великого реформатора. В подражание тем европейским дворам, где художественные галереи уже давно стали одной из важных форм представительства, российские монархи приобретали и заказывали произведения искусства для своих дворцов. В 1755 г. по распоряжению императрицы Елизаветы Петровны в Праге приобрели 115 картин преимущественно голландских, фламандских и немецких художников. Дополненные полотнами из Петергофа, они сплошным декоративным ковром покрыли стены Картинного зала Екатерининского дворца. Тот же принцип шпалерной развески использовался при экспонировании живописи в Монплезире и Большом дворце Петергофа.

Но все картинные залы российских монархов по художественному уровню больше походили на частные коллекции, нежели на дворцовые галереи великого государства. Они не шли ни в какое сравнение не только с прославленными галереями Парижа и Вены, Мадрида и Рима, Мюнхена и Дрездена, но и с галереями таких малозначимых в политическом отношении центров, как Кассель и Дюссельдорф. Это прекрасно понимала императрица Екатерина II.



Картинный зал Екатерининского дворца в Царском селе

Наметив ряд важнейших мероприятий, реализация которых должна была показать миру, что Россия вступила в новую эпоху и способна занять достойное место в ряду великих европейских держав, она включила в свои планы и создание выдающейся художественной галереи.

Догнать страны, где традиции художественного коллекционирования насчитывали уже не одно столетие, было делом нелегким. Самый верный и надежный способ достижения заветной цели состоял в приобретении на аукционах или через посредников уже готовых собраний, пользующихся заслуженной славой. Иными словами, нужны были сенсационные покупки: именно они могли в кратчайшие сроки снискать авторитет создающейся галереи. И Его Величество Случай не заставил себя долго ждать.

В конце 1763 г. берлинский купец и промышленник И. Э. Гоцковский предложил России принять в возмещение числившегося за ним долга коллекцию из 225 картин. Эти полотна он собирал по поручению прусского короля Фридриха II, но финансовые траты, вызванные Семилетней войной (1756–1763), вынудили монарха отказаться от покупки. Екатерина II не могла отказать себе в удовольствии померяться силами с одним из известнейших европейских коллекционеров, нанести удар по его самолюбию и в выгодном свете представить финансовое положение России, казна которой в военные годы пострадала в действительности ничуть не меньше прусской.

Гоцковский не обладал серьезными познаниями в области искусства, поэтому составленная им коллекция в целом не отличалась высоким художественным уровнем. Но были в ней и полотна великих мастеров: «Портрет молодого человека с перчаткой в руке» Ф. Халса, «Семейный портрет» Я. Йорданса, «Гуляки» Я. Стена. В 1764 г. ее доставили в Зимний дворец Санкт-Петербурга, и этот год принято считать датой основания императорского музея «Эрмитаж».

Свое необычное название музей получил по месту первоначальной развески картин. Французское слово «эрмитаж» (ermitage) означает «уединенное место», «приют отшельника». В XVIII в. так называли павильоны, которые создавались в дворцово-парковых ансамблях для увеселений, скрытых от любопытных глаз. Обычно они представляли собой двухэтажные постройки; в нижней части находилась кухня, а на верхнем этаже — помещения для отдыха небольшой компанией. Сервированные столы поднимались к гостям при помощи специальных механизмов, что позволяло обходиться без прислуги во время трапезы и веселья. Получив широкое





Петергоф. Эрмитаж



Эрмитажный зал

распространение в западноевропейских странах, эрмитажи стали создаваться и в России.

В 1725 г. по проекту архитектора И. Браунштейна в Петергофе у самого берега моря был построен первый Эрмитаж, защищенный от набегов волн гранитными валунами. Его уединенность подчеркивал наполненный водой ров с подъемным мостом, разводившимся во время присутствия высочайших особ. Эрмитажную тему продолжил Б. Ф. Растрелли, создавший «приют отшельника» на искусственном острове в Царскосельском парке.



В Петербурге Зимний дворец окружали не деревья и кустарники, а плацы для военных парадов. Поэтому рядом с ним по желанию Екатерины II в 1764–1769 гг. архитекторы Ж. Б. Валлен-Деламот и Ю. М. Фельтен возвели два павильона, объединенные Висячим садом и галереями; строение впоследствии получило название Малый Эрмитаж. Северный павильон предназначался для уединенного отдыха, имел парадный зал, гостиные и оранжерею, а в галереях разместилось художественное собрание императрицы. Разраставшиеся коллекции требовали новых помещений, поэтому рядом с Северным павильоном Малого Эрмитажа в 1771–1787 гг. архитектор Ю. М. Фельтен построил Большой Эрмитаж.

После приобретения коллекции Гоцковского собрание живописи императрицы пополнялась необычайно быстрыми темпами. Покупка картин поручалась не только специальным агентам, но и послам при европейских дворах. Екатерина II смогла привлечь на роль художественных посредников и консультантов даже выдающихся представителей французской просветительской мысли Д. Дидро и Вольтера. На аукционах и у самих владельцев приобретались не только единичные вещи, но и коллекции, что не раз становилось европейской сенсацией.

В 1769 г. в Дрездене была куплена знаменитая галерея графа Брюля, министра короля Августа III Саксонского (около 600 полотен).



Б. Патерсен. Вид на Дворцовую набережную у Зимнего дворца и Эрмитажа со стрелки Васильевского острова. 1799

Г. Брюль пользовался услугами художественных агентов монарха и советами лучших знатоков искусства, поэтому собрание отличалось высоким художественным уровнем. Среди его шедевров — полотна Рембрандта «Портрет ученого» и «Портрет старика в красном», П. Рубенса «Персей и Андромеда», Н. Пуссена «Снятие с креста» и А. Ватто «Затруднительное предложение».

В 1772 г. Россия приобрела лучшее из частных живописных собраний Парижа, созданное финансистом и меценатом П. Кроза. Обладая не только миллионным состоянием, но и глубочайшими познаниями в области искусства, он вкладывал в коллекционирование весь свой талант, знания, связи и средства. Галерея Кроза, насчитывавшая около 400 полотен, обогатила Эрмитаж многими выдающимися произведениями. Их названия говорят сами за себя: «Святое семейство» Рафаэля, «Юдифь» Джорджоне, «Даная» Тициана, «Даная» и «Святое семейство» Рембрандта, «Портрет камеристки» и «Вах» Рубенса.

Согласно описи 1797 г., в залах Эрмитажа и в императорских дворцах Петербурга и окрестностей находилось 3996 картин и 79 784 гравюры. В состав Эрмитажа входили минералогический кабинет, мюнцкабинет, так называемая алмазная комната, в которую по повелению императрицы доставили из дворцовых кладовых и Оружейной палаты ювелирные изделия из финифти, перламутра, драгоценных камней и жемчуга. Особенно впечатляющей была коллекция резных камней, насчитывавшая около 10 тыс. предметов; ее составлению Екатерина II предавалась с особой страстью и размахом.

Несмотря на то что Эрмитаж появился на свет из соображений государственного порядка, он был личным собранием императрицы. Лишь по особым разрешениям в его галереи допускались любители искусства и иностранцы, а профессорам и ученикам Академии художеств было отведено специальное помещение для копирования произведений. Залы Эрмитажа считались продолжением Зимнего дворца, в них нередко устраивались дипломатические приемы, балы и спектакли.

Художественные собрания российских императоров стали преобразовываться в доступные широкой публике музеи в первой половине XIX в. В 1825 г. были приняты правила посещения Эрмитажа: он открывался ежедневно, даже по праздникам и воскресным дням; посетители могли осматривать его залы в присутствии дежурных, а художники занимались копированием картин в отведенные для этого часы. Но Эрмитаж тех лет нельзя безоговорочно отнести к категории публичных музеев, поскольку его осмотр позволял-

ся лишь при наличии бесплатных билетов, а их выдавал по своему усмотрению обер-гофмейстер двора. Во время пребывания в Зимнем дворце императорского двора в залы Эрмитажа попадали главным образом иностранцы и высокопоставленные лица. С 1832 г. по распоряжению Николая I стал регламентироваться даже внешний вид посетителей: в сюртуках в залах Эрмитажа разрешалось находиться только мещанам, купцам и художникам, гражданские чиновники и иностранцы должны были быть одетыми во фраки, а военные — в мундиры.

Важным шагом на пути превращения Эрмитажа в публичный музей явилось принятое в 1837 г. решение о строительстве для него нового здания с отдельным входом. Это позволяло обеспечить задыхающиеся в тесноте коллекции более просторными экспозиционными площадями и не связывать впредь возможность посещения музея с отсутствием во дворце императорской семьи. Разработку проекта нового здания Николай I поручил Лео фон Кленце; с баварским архитектором-новатором монарх познакомился во время осмотра в 1838 г. Глиптотеки и Старой пинакотеки в Мюнхене. Строительные работы завершились в 1851 г.; здание с высокими угловыми выступами и портиками, органично вписавшееся в ансамбль эрмитажных построек, получило название Новый Эрмитаж. К работам по его отделке и убранству император проявлял поразительное внимание, вникая в эскизы оформления залов, рисунки музейных витрин, мебели, светильников и канделябров.



Л. Премацци. Вид Нового Эрмитажа со стороны Миллионной улицы. 1861

С такой же скрупулезностью он подошел и к отбору экспонатов. Специальная комиссия занялась выявлением и учетом всех ценностей музейного значения в залах и кладовых императорских дворцов. Участие в ее работе Николая I было отнюдь не формальным: он лично спускался в подвалы, выносил оттуда картины, почти ежедневно рассматривал их, оценивал и развешивал. На своем веку император повидал немало произведений живописи и часто довольно точно определял авторство, школу, историческую и художественную значимость полотна. Однако, будучи человеком упрямым и самолюбивым, никогда не признавал ошибочность вынесенного им вердикта.

Просмотрев свыше 4500 полотен, император и члены комиссии отобрали для залов Нового Эрмитажа лишь 815 картин. 1219 полотен отнесли к категории плохой сохранности или признали не имеющими художественной ценности; за ненадобностью даже для загородных дворцов их по распоряжению Николая I распродали в июне 1854 г. на нескольких аукционах. Чистый доход от распродажи составил всего лишь 16.447 руб. 30 коп. Позднее некоторые из проданных картин вернулись в Эрмитаж, при этом за них была уплачена несоизмеримо более высокая цена. Например, две створки триптиха Луки Лейденского, приобретенные на аукционе одним из антикваров всего за 30 рублей, были выкуплены в 1885 г. за 8 тыс. рублей. В музейной экспозиции их снабдили пояснительной надписью, что они являются работой «самого выдающегося художника своего времени». Однако многие произведения, приобретенные нахлынувшими из-за рубежа скупщиками, навсегда оказались утраченными для собрания Эрмитажа.

Деятельность Николая I по «чистке» императорских коллекций не носила исключительного характера в европейской музейной практике тех лет. В 1852 г. преемник короля Людвига I Баварского продал за бесценок из Мюнхенской пинакотeki свыше тысячи «негодных картин», в том числе работы А. Дюрера, А. Альтдорфера, М. Грюневальда и Л. Кранаха. Дрезденская картинная галерея после переезда в новое здание лишилась четверти своих полотен. Справедливости ради следует сказать о том, что Николай I занимался и пополнением живописных коллекций. Особенно ценным приобретением стала купленная в Венеции галерея Барбариги, созданная еще в XVI в. Именно из ее собрания происходят все ныне находящиеся в Эрмитаже картины Тициана за исключением «Данаи» и «Бегства в Египет».



Л. Премацци. Зал голландской  
и фламандской школ в Новом Эрмитаже. 1860

5 февраля 1852 г. состоялось торжественное открытие Нового Эрмитажа — первого публичного художественного музея в России. В его многочисленных залах с великолепным убранством разместились картинная галерея, коллекции скульптуры, графики, резных камней, монет и медалей, а также Кабинет Петра Великого. Вход в музей был бесплатным, но по билетам, выдаваемым Придворной конторой. Входные билеты, как и ограничения относительно внешнего вида посетителей, были отменены только в 1865 г. с принятием новых правил посещения Эрмитажа.

Длительный путь превращения в публичный музей прошла и Оружейная палата Московского Кремля. В XVI–XVII вв. здесь изготавливали и хранили парадное оружие и доспехи, а также обучали художественным ремеслам. В начале XVIII в. деятельность кремлевских мастерских была прекращена, а большинство мастеров перевели в Петербург. В 1726 г. Оружейную палату объединили с Казенным двором (древнейшим хранилищем казны русских государей), Конюшенной казной и Мастерской палатой и назвали «Мастерская и Оружейная палата». Утратив производственное значение, она стала только хранилищем предметов, имеющих большую историческую и художественную ценность: государственных регалий, реликвий, посольских даров, парадного оружия, икон, церковной утвари.





П. А. Герасимов. Вид на старое здание Оружейной палаты. 1852

Статус музея Мастерская и Оружейная палата получила 10 марта 1806 г., когда император Александр I подписал указ, определивший порядок управления палатой и хранения предметов. По проекту архитектора И. В. Еготова для нее возвели специальное здание, открывшееся в 1814 г., но для широкой публики она оставалась малодоступной: посещение разрешалось по билетам, печатавшимся в небольшом количестве, и только в летнее время (вероятно, из-за сложностей с гардеробом и отоплением залов).

В 1831 г. музей переименовали в Московскую Оружейную палату, а спустя двадцать лет он переехал в новое здание у Боровицких ворот, построенное по проекту архитектора К. А. Тона. Тенденция к сдерживанию потока посетителей сохранялась. Согласно правилам, утвержденным в 1883 г., для широкой публики двери музея открывались трижды в неделю с 10 до 14 часов; в остальные дни залы могли осматривать лишь иностранцы, путешественники, ученые и художники. Посетители должны были «быть в приличной их званию одежде». Поэтому применительно и ко второй половине XIX в. Оружейную палату можно называть публичным музеем с определенной долей условности.



## **Кабинеты учебных заведений**

В истории российского музея XVIII в. ознаменовался появлением не только Кунсткамеры и Эрмитажа, но и собраний несравнимо меньшего масштаба, выполнявших, однако, важную роль в отведенном им социальном, культурном, учебном и научном пространстве. Во второй половине столетия для проведения исследовательской работы и придания наглядности образовательному процессу стали создаваться кабинеты при учебных заведениях. В 1758 г. граф И. И. Шувалов, первый президент Императорской Академии художеств, передал свое собрание книг и коллекции западноевропейской живописи, рисунков и гравюр для основания учебного музея. Его экспонаты помогали академистам изучать теорию искусства и использовались для копирования — обязательного этапа обучения в Академии. Музей принимал добровольные пожертвования и делал закупки рисунков, гравюр и слепков с античной и западноевропейской скульптуры. В дальнейшем важнейшим источником пополнения его собрания стали программные работы выпускников Академии и конкурсные работы зрелых художников.

В 1774 г. при Горном училище в Петербурге был создан минеральный кабинет для изучения студентами горных пород, минералов, руд, горных работ и металлургических процессов. Повелением Екатерины II всем рудникам, копиям и горнозаводским предприятиям вменялось в обязанность присылать для кабинета наиболее ценные образцы. Уникальным экспонатом стала подаренная императрицей глыба малахита с Урала весом 1504 кг. В 1791 г. кабинет получил статус музея. В настоящее время Горный музей Санкт-Петербургского горного университета — хранитель уникальных минералов, горных пород, руд, палеонтологических редкостей, собраний моделей, макетов по истории горной и горнозаводской техники, изделий камнерезного и ювелирного искусства.

В 1791 г. в Московском Императорском университете был учрежден Кабинет натуральной истории; его основу составило семейное собрание Демидовых, переданное ими в дар университету. В дальнейшем кабинет стал Музеем естественной истории, который неоднократно реорганизовывался; с 1991 г. он носит название «Научно-исследовательский Зоологический музей МГУ им. М. В. Ломоносова».

Музеи учреждались и в провинции. В 1782 г. по инициативе губернатора Ф. Н. Клички был создан публичный «Иркутский музеум». Его собрание формировалось в основном за счет пожерт-

вований и включало зоологические и минералогические коллекции, модели машин, физические и математические инструменты. В 1851 г. музей перешел в ведение Сибирского отдела Русского географического общества и превратился в крупный научный и просветительный центр, который ныне называется Иркутский областной краеведческий музей.

Итак, музеи в России появились почти на два века позже, чем в странах Западной Европы. Они были созданы по инициативе верховной власти в русле проводимой ею политики реформирования традиционного общества. На первых порах музейное строительство отличалось прерывистым характером: появление Петербургской кунсткамеры и Эрмитажа разделяет полувековой отрезок времени. Российские музеи выполняли важную роль в сохранении культурного наследия страны, в формировании источниковой базы для развития науки, в придании наглядности образовательному процессу, в просвещении российского общества.

---

## Глава 5

# РАЗВИТИЕ ЕВРОПЕЙСКИХ МУЗЕЕВ В XIX – НАЧАЛЕ XX В.

### Музей и национальное самосознание

Вместе с XIX столетием на смену идеям просветителей пришло сложное и многоплановое интеллектуальное и художественное течение, получившее название романтизм. Надежды и стремления лучших умов Европы построить «естественное», следовательно, справедливое общество в реальности вылились в утопию. Действительность оказалась неподвластной разуму, и социальные потрясения рубежа веков обнаружили это с беспощадной очевидностью. Глубоко разочарованные в «царстве разума», романтики пытались через обращение к прошлому понять настоящее и предугадать будущее. Присущий романтизму историзм мышления и интерес к особенностям национального духа и культуры давал новые импульсы к созданию музеев и росту их социальной значимости.

### Музеи национальной истории и культуры

В ходе Наполеоновских войн и борьбы за независимость пробудилось и стало крепнуть национальное самосознание европейских народов, многие из которых ощутили настоятельную потребность в учреждении, хранящем и демонстрирующем их историческое и культурное наследие. В начале XIX в. появились первые музеи, возникшие на волне национально-освободительных движений; они были публичными музеями, и доступ к коллекциям широких масс выдвигался обязательным условием их учреждения.

Кульминацией общественного движения, боровшегося за сохранение и признание национальных особенностей народов, населявших Австрийскую монархию, стало создание Венгерского национального музея. Его основал в 1802 г. граф Ференц Сеченьи на средства от добровольных пожертвований. Рост националистических настроений в Праге привел к появлению в 1818 г. Национального музея, поставившего одной из своих главных целей изучение культуры чехов и словаков.

Постепенно в системе ценностей европейского общества стало укореняться представление о музее как учреждении государствен-

ного и общенационального значения, а восприятие его в качестве необходимого атрибута суверенного государства способствовало появлению новых публичных музеев, хранящих и демонстрирующих миру историческое и культурное наследие своего народа. В 1819 г. открылся Музей северных древностей в Копенгагене, в 1852 г. — Германский национальный музей в Нюрнберге, в 1862 г. — Музей национальных древностей в Сен-Жермене (Франция), в 1864 г. — Национальный музей древностей в Бухаресте.

В первой трети XIX в. в российском обществе стали разрабатываться проекты создания национальных музеев, посвященных истории, культуре и экономике страны. В 1817 г. лингвист, историк, член-корреспондент Петербургской академии наук Ф. П. Аделунг представил на страницах журнала «Сын Отечества» проект Русского национального музея. В 1821 г. историк и коллекционер Б. Г. Вихман опубликовал в том же журнале проект Российского отечественного музея. Аделунг и Вихман надеялись получить от императора Александра I поддержку своим начинаниям, но обманулись в ожиданиях. Их грандиозные планы реализовались в весьма ограниченном объеме в Румянцевском музее.

Его создатель граф Н. П. Румянцев, государственный деятель и дипломат, радея о развитии исторической науки, создал в 1811 г. при Московском архиве иностранных дел специальную комиссию для сбора и публикации

всех российских государственных грамот и договоров. Эта сплоченная группа энтузиастов вошла в историю как Румянцевский кружок. Изучая хранилища монастырей, провинциальные собрания, иностранные архивы, члены кружка вели активный поиск памятников славянской письменности, а также осуществляли их первое изучение и критическое издание.

Благодаря этой поисковой деятельности Н. П. Румянцева стал обладателем большой коллекции рукописей; активно приобретая монеты и медали в различных регионах страны,



Дж. Доу. Портрет  
Н. П. Румянцева. 1828



Дом П. Е. Пашкова. Ок. 1890–1905

он составил богатое нумизматическое собрание. Финансовая поддержка кругосветных плаваний И. Ф. Крузенштерна, Ю. Ф. Лисянского и О. Е. Коцебу позволила ему собрать великолепную этнографическую коллекцию, включавшую материалы о культуре и быте народов Сибири, Дальнего Востока, многих островов Тихого океана, Аляски, Якутии. Согласно последней воле Н. П. Румянцева, в его доме на Английской набережной на основе собранных им коллекций в 1831 г. открылся музей.

Но в Петербурге ему не суждено было стать тем научным и просветительным центром, каким он виделся основателю. Средств, отпускаемых казной, не хватало не только на научные исследования и пополнение фондов, но даже на поддержание в сохранности коллекций. С одобрения Комитета министров и при финансовой поддержке общественности Румянцевский музей был перевезен в Москву, где остро ощущалось отсутствие просветительных учреждений подобного типа и велась подготовительная работа по созданию публичного музея на основе многочисленных даров и пожертвований. Музеи были объединены, и в 1862 г. в доме Пашкова, памятнике архитектуры XVIII в., торжественно открылся «Московский публичный музей и Румянцевский музеум».

Первый представительный национальный музей, собиравший, хранивший и демонстрировавший памятники российской истории и культуры, появился в стране в пореформенный период. Его современное название — Государственный исторический музей.



Политехническая выставка 1872 г. в Москве.  
Прибытие ботика Петра I. 1872

Он создавался по инициативе общественности и задумывался как учреждение с широкими научными и просветительными задачами. В Организационный комитет по устройству музея вошли генерал-майор Н. И. Чепелевский, граф А. С. Уваров, генерал-адъютант А. А. Зеленой и др.

В основу музейного собрания легли материалы Политехнической выставки, проходившей в Москве в мае-августе 1872 г. и приуроченной к 200-летию со дня рождения Петра I. В выставочных павильонах, разместившихся внутри и вокруг Кремля, на территории Александровского сада, Манежа и Кремлевской набережной, демонстрировали многочисленным посетителям свыше 10 тыс. российских и 2 тыс. зарубежных экспонатов. Это были образцы техники, естественно-научные материалы, памятники истории, в частности реликвии героической обороны Севастополя во время Крымской войны 1853–1856 гг.

Для решения вопросов дальнейшего комплектования музейного собрания и его последующего экспонирования была сформирована Ученая комиссия, в которую вошли известные деятели науки — А. С. Уваров, В. О. Ключевский, С. М. Соловьёв, И. Е. Забелин, В. Е. Румянцев, Д. И. Иловайский.

В 1875 г. на Красной площади, на безвозмездно выделенном Московской городской думой участке земли, началось возведение



здания музея по выигравшему конкурс проекту архитектора В. О. Шервуда и инженера А. А. Семёнова. Продолжавшиеся около восьми лет строительные и отделочные работы завершились открытием в 1883 г. Императорского Российского исторического музея. Почетным председателем был назначен великий князь Сергей Александрович, товарищем председателя (фактическим директором) стал А. С. Уваров, с 1885 г. — историк И. Е. Забелин. В 1894 г. музею присвоили имя императора Александра III.



Государственный исторический музей, Москва

### **Музеи национального искусства**

Огромный интерес к отечественному искусству и формирование представительных коллекций из лучших его образцов стали в XIX в. одной из характерных особенностей художественной жизни европейских народов. В 1818 г. в Люксембургском дворце в Париже открылась выставка современной французской живописи, где самое почетное место заняли монументальные полотна Ж. Л. Давида «Клятва Горациев» и «Ликторы приносят Бруту тело его сына». Во второй половине XIX в. в ряде европейских городов стали появляться музеи национального искусства.

В 1853 г. приняла первых посетителей Новая пинакотек в Мюнхене, созданная стараниями бывшего короля-мецената Людовика I для хранения и показа лучших произведений современных немецких художников. В 1876 г. в Берлине на Музейном острове открылась Национальная галерея с экспозицией произведений мастеров немецкой школы. Специализированное хранилище отечественного искусства появилось и в Великобритании. В 1894 г. крупный промышленник Генри Тейт передал в дар государству свою коллекцию картин современных английских художников и средства для постройки музейного здания. В 1897 г. состоялось



П. М. Третьяков.  
Фото. 1871

торжественное открытие Национальной галереи британского искусства (впоследствии — Галерея Тейт), которая с годами стала пополняться картинами отечественных мастеров всех периодов.

Конец XIX в. ознаменовался открытием крупнейших музеев национального искусства в обеих столицах Российской империи. Почва для их появления готовилась развитием общественно-политической и музееведческой мысли предшествующих десятилетий, расцветом русской живописной

школы и веяниями в области художественного коллекционирования, появившимися в первой половине столетия.

Творцом одного из музеев стал купец и меценат Павел Михайлович Третьяков (1832–1898). В блестящей плеяде коллекционеров русского искусства, представленной именами К. Т. Солдатёнова, И. Е. Цветкова, И. С. Остроухова и других, не столь известных собирателей, П. М. Третьяков занимает особое место. Поставив цель создать национальную картинную галерею, он подходил к составлению своего собрания с позиций историка искусства, а не коллекционера-любителя. Считая необходимым включать в него все наиболее значительное и характерное для понимания этапов и тенденций развития русской живописной школы, он приобретал даже те полотна, которые в чем-то не отвечали его личному вкусу. Внимательно прислушиваясь к советам сведущих в искусстве людей, Третьяков всегда сам принимал окончательное решение о приобретении того или иного произведения. Безупречный художественный вкус и особый дар угадывать в начинающем художнике будущего великого мастера позволили ему составить выдающееся собрание русской живописи.

Датой основания галереи принято считать 1856 г.: именно тогда П. М. Третьяков приобрел две первые картины русских художников — «Искушение» Н. Г. Шильдера и «Стычка с финляндскими контрабандистами» В. Г. Худякова. Первоначально коллекция находилась в особняке Третьяковых в Лаврушинском переулке;

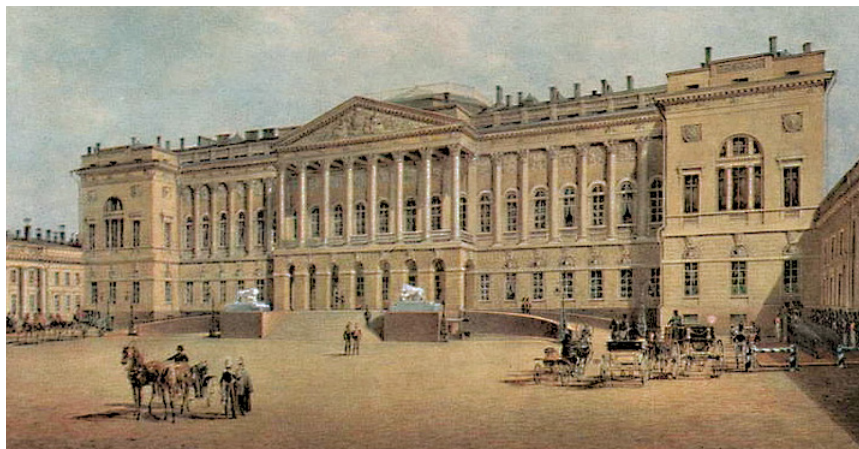


Третьяковская галерея. Фрагмент экспозиции. 1871

к жилой части постепенно пристраивались новые помещения, необходимые для хранения и экспонирования произведений искусства. «Галерея, — писал ее хозяин В. В. Стасову, — существует с 1874 года. До того картины были в доме, и публика не допускалась; с 1874 г. допускались знакомые, потом и посторонние, но свободно стало возможно посещать только с 1881 года»<sup>26</sup>.

В 1892 г. умер младший брат Третьякова — Сергей Михайлович, собиравший западноевропейскую живопись. Свою коллекцию из 75 картин он завещал городу, но в составе собрания Павла Михайловича. Это событие ускорило принятие П. М. Третьяковым решения о передаче галереи в дар Москве. В 1893 г., еще при его жизни, состоялось торжественное открытие Московской городской галереи Павла и Сергея Михайловичей Третьяковых. К тому времени музейное собрание размещалось в 21 зале; оно включало 1287 картин русских и 75 — западноевропейских мастеров, 518 произведений графики русской школы, 15 скульптур и коллекцию икон.

<sup>26</sup> Цит. по: *Полунина Н., Фролов А.* Коллекционеры старой Москвы. М., 1997. С. 330.



В. С. Садовников. Михайловский дворец. 1840-е гг.

Возможно, сам факт создания музея национального искусства трудами и деньгами московского купца несколько задел самолюбие императорской семьи. Во всяком случае, вопрос об открытии в Петербурге аналогичного музея, необходимость создания которого не одно десятилетие обсуждалась в художественных и близких ко двору кругах, наконец-то получил долгожданное решение. В апреле 1895 г. Николай II подписал указ об учреждении Русского музея императора Александра III.

Умерший за полгода до этого события Александр III имел репутацию любителя и покровителя русского искусства, а собираемая им коллекция русской живописи украшала любимые резиденции монарха — Александровский и Гатчинский дворцы. Он намеревался основать в столице музей национального искусства, но решение об этом суждено было принять Николаю II, стремившемуся превратить в жизнь нереализованные отцом замыслы. Однако создать предполагалось не просто музей, а музей-пантеон в память об Александре III. В нем планировалось открыть три отдела — художественный, этнографический и мемориальный (посвященный императору), но в полном объеме эта идея так и не осуществилась.

Музею выделили Михайловский дворец, возведенный по проекту архитектора К. И. Росси в 1825 г.; в связи с новым предназначением его перестроили под руководством архитектора В. Ф. Свиньина. В 1898 г. состоялось торжественное открытие Русского музея императора Александра III как картинной галереи; в 1902 г. открылся

этнографический отдел, на основе которого в 1934 г. был создан Государственный музей этнографии народов СССР. Строительство Памятного отдела затянулось; из-за последующих социально-политических потрясений в стране он так и не открылся.

Собрание Русского музея формировалось произведениями искусства, поступавшими из Эрмитажа, Академии художеств и императорских дворцов. К моменту открытия экспозиции оно насчитывало свыше 1,5 тыс. работ русских художников, в том числе 445 картин, 111 скульптур и 981 лист акварелей, рисунков и гравюр. В сравнении с Третьяковской галереей Русский музей в тот период своей истории еще не отражал в полной мере картину развития русского искусства, поскольку его собрание имело существенные пробелы.

### **Музеи под открытым небом**

Конец XIX в. ознаменовался появлением в Европе принципиального нового типа музеев, концепция которого во многом определила направление развития музеологической мысли в последующем столетии. Новое учреждение получило название «музей под открытым небом», а его создателем стал шведский филолог и этнограф Артур Хазелиус. Много путешествуя по сельским районам страны в 1870-е гг., он видел печальные, но объективные и интернациональные последствия индустриализации и урбанизации: приходили в упадок старые фермерские хозяйства, угасали ремесла и традиционное народное зодчество, выходила из употребления национальная одежда, предавалось забвению народное творчество — фольклор, музыка, танцы. Миграция в города сельского населения вела к утрате им многовековых традиций, а стремительная модернизация общества порождала растущее единообразие жизни в европейских городах.

В этих обстоятельствах именно с сельскими традициями стала отождествляться национальная и культурная самобытность, угроза исчезновения которой ощущалась в то время как вполне реальная. Интерес к угасающей традиционной культуре и озабоченность по поводу ее сохранения имели одним из следствий появление в Скандинавии частных коллекций деревянных построек, хозяйственного оборудования, народного искусства. Среди коллекционеров традиционной культуры был и А. Хазелиус, организовавший в разных районах Швеции выставки интерьеров





Ю. Кронберг.  
Артур Хазелиус. 1910.  
Северный музей, Стокгольм

народных жилищ и костюмов. Лучшая из них, «Скандинавская этнографическая коллекция», открывшаяся в 1873 г. в одном из частных домов Стокгольма, легла в основу Северного музея.

Стремясь передать облик уходящих сельских общин, хранивших дух шведской традиции, Хазелиус поместил в экспозицию большие диорамы интерьеров жилых построек, воспроизвел их подлинную обстановку, воссоздал ряд уличных сцен, используя при этом чучела животных, манекены в народных костюмах и пейзажи в виде театральных декораций. Но передать желаемую атмосферу в полной мере традиционный музей не мог, и Хазелиус нашел нетрадиционное решение.

Для реализации своих планов он выбрал холм на острове Юргорден в центре Стокгольма, где находилось имение Скансен. Его название перешло и на созданный музей, торжественно открывшийся в октябре 1891 г., а в дальнейшем стало нарицательным для всех музеев под открытым небом подобного типа.

В 1886–1891 гг. на территорию будущего музея Скансен, которая первоначально составляла менее 30 тыс. кв. м, из разных провинций страны перевезли дома и фермерские хозяйства. На крестьянском подворье занял привычное место домашний скот, а в «зоологическом саду» поселились дикие животные, издавна являвшиеся объектом промысловой охоты — медведи, лоси, рыси. Хазелиус планировал воссоздать вокруг привезенных жилищ естественную среду, поскольку, согласно его концепции, постройки, рельеф местности и растительность должны были составлять в музее единое целое. Но больше всего его увлекала идея показать условия жизни людей в патриархально-аграрном обществе, их повседневную работу, творчество, праздники и разнообразные традиции. Поэтому для «оживления» экспозиции в домах появились люди, занимавшиеся ремеслами, огородом, домашними животными. В специально оборудованных помещениях на глазах





Скансен. Интерьер дома

посетителей создавались изделия из глины, стекла, металла. Это создавало иллюзию соприкосновения с ушедшим бытом и формировало особую психологическую атмосферу, составлявшую специфику музея. Скансен стал местом популяризации народных танцев, музыки, устного творчества, проведения традиционных торжеств и народных праздников.

Несомненно, что возникновение первого музея под открытым небом было связано с интересом к народной культуре и стремлением сохранить культурную самобытность. Но в то же время его создание свидетельствовало о новых тенденциях в самой музейной сфере. Появилось и стало развиваться представление о том, что сохранять и показывать следует не только отдельные памятники, но и их функциональные связи с другими объектами, что необходимо воссоздавать целостную историческую среду.

Созданная Хазелиусом концепция нового музея быстро получила признание в Норвегии, Финляндии, Дании, Северной Германии и Нидерландах. До окончания Первой мировой войны в странах преимущественно Северной Европы было создано 104 музея под открытым небом. Идея о переносе образцов народной архитектуры и быта ради их сохранения в музеи под открытым небом стимулировала и охрану памятников на месте их возникновения.

Наряду со скансенами, создаваемыми из перемещенных объектов, стали появляться музеи *in situ*, то есть располагавшиеся в сохраняемых на месте постройках; возникли и музеи смешанного типа.

На первых порах музеи под открытым небом представляли культуру и быт лишь сельских общин. Но столь же стремительно стал меняться и облик городов. В 1914 г. в датском г. Орхус открылся первый в мире музей под открытым небом, посвященный традиционной городской культуре, — «Старый город». В последующие годы здесь разместилось свыше 50 объектов — фахверковые двух- и трехэтажные жилые дома, ремесленные мастерские, торговые здания. В музее показаны исторические стили датского городского строительства XVII–XIX вв. Есть в нем дома аптекаря и художника, школа и театр, мастерские портного, стеклодува, переплетчика, портного, бондаря. Во многих зданиях воссозданы интерьеры, а в мастерских открыты тематические выставки, посвященные художественным ремеслам.

Подведем итоги. Национальное самосознание европейцев, разбуженное Наполеоновскими войнами и окрепшее в годы освободительной борьбы народов за право на самостоятельное развитие, имело одним из следствий рост национальных музеев, то есть музеев, располагающих особо ценными коллекциями памятников общенационального значения. Они являлись свидетельством уважения народа к своему культурному достоянию и традициям, стремления к их сохранению и развитию.

Часто отнесение к разряду национальных музеев фиксировалось в самом названии музея, но нередко, в силу сложившейся традиции, такое определение опускалось. Эрмитаж, Румянцевский музей, Третьяковская галерея, Британский музей, Старая пинакотека, Новый музей могут служить ярким тому подтверждением. В ряде музеев история и культура нации представлялась в контексте мирового развития, но со второй половины XIX в. стали создаваться музеи, уделяющие особое внимание этническому своеобразию нации или же полностью посвященные национальной культуре, истории и искусству.

## Наука и музей

### От универсальных собраний — к специализированным музеям

В XIX в. продолжался процесс дифференциации научного знания, начавшийся в эпоху Возрождения. Например, в самостоятельную дисциплину выделилась этнография, первоначально развивавшаяся в русле географической науки. Началось оформление специальных исторических дисциплин, среди которых особое место заняла археология. Наметилась региональная специализация гуманитарных наук, стали развиваться славистика, востоковедение, египтология, а в музейной сфере начали прочно утверждаться идеи о целесообразности формирования специализированных собраний.

Яркое проявление начавшихся изменений — судьба Петербургской кунсткамеры. Будучи структурным подразделением Академии наук, она ощутила ветер перемен значительно раньше многих аналогичных по форме западноевропейских музеев. В начале XIX в. в ее составе появились новые отделы (кабинеты), на базе которых спустя несколько лет создали академические музеи: Минералогический, Ботанический, Зоологический, Этнографический, Азиатский, Египетский, Нумизматический и Сравнительно-анатомический. Такое деление окончательно утвердил в 1836 г. «Устав и штат императорской Академии наук». Гуманитарные музеи остались в здании Кунсткамеры, а естественно-научные — переехали в помещение по соседству, в Таможенном переулке.

Наглядным примером таких же изменений служит история Британского музея. Его крупнейшее в мире естественно-научное собрание неуклонно росло благодаря энтузиазму участников исследовательских, торговых и военных экспедиций, направляемых Британией во все уголки земного шара. Благодаря раскопкам во многих регионах Ближнего Востока и Передней Азии разрастались и художественно-археологические коллекции музея, а превращение Великобритании в огромную колониальную империю позволило ему составить грандиозное собрание предметов, отражающих все стороны жизни, быта и культуры племен и народов Америки, Австралии, Океании, Африки и Азии. Наконец в начале 1880-х гг. страдавшие от непомерной тесноты отделы музея разделили. Естественно-научное собрание в качестве филиала и под названием Британский музей естественной истории переехало в специально возведенное для него здание в лондонском районе Южный Кенсингтон.

Аналогичные процессы происходили и в венском Музее естественной истории, основанном в 1748 г. императором Францем I. В 1876 г. находившиеся в его собрании великолепные этнографические материалы были переданы в Музей народного искусства. В 1881 г. палеонтологические, ботанические, зоологические, минералогические, петрографические коллекции переехали во Дворец природы, возведенный рядом с Дворцом искусства по совместному проекту архитекторов Г. Земпера и К. фон Хазенауэра.

Начиная с XIX в. естественно-научные музеи стали переходить к комплектованию своих собраний по принципу видовой полноты. Это способствовало не только систематизации собраний, но и появлению новых, узкопрофильных специализированных музеев — зоологических, ботанических, минералогических, палеонтологических; многие из них создавались как структурные подразделения ведущих научных и учебных заведений.

В первой половине XIX в. претерпели ощутимые изменения критерии оценки искусства минувших эпох, что во многом обуславливалось влиянием романтизма. Отстаивая в полемике с классицистами свою эстетическую платформу, романтики провозгласили ценность отдельной личности и свободу художественного творчества от эталонов, ограничительных правил и сковывающих норм академизма и классицизма. Не отрицая величия античных классиков, они доказывали своим оппонентам, что помимо совершенных творений великих греков и римлян существуют и не укладывающиеся в классические каноны шедевры творчества иных культур и народов. Интерес, который они пробудили в обществе, способствовал появлению специализированных коллекций древнехристианского, византийского, раннесредневекового, восточного искусства, а затем и специализированных музеев.

В 1823 г. в Берлине был основан Египетский музей; благодаря археологическим экспедициям, проводившимся на территории Египта Прусской академией наук, ему принадлежит одно из наиболее выдающихся в мире собраний древнеегипетских памятников культуры. В 1837 г. папа Григорий XVI учредил в Ватикане Грегорианский этрусский музей; его основу составили археологические памятники, обнаруженные при раскопках древних городов южной Этрурии. Спустя два года был учрежден Грегорианский египетский музей; его возникновение связано с интересом христианской Церкви к Древнему Египту как к государству, которое, согласно Священному Писанию, сыграло большую роль в «истории спасения рода человеческого».

Вторая половина XIX столетия ознаменовалась появлением специализированных музеев декоративно-прикладного искусства, художественных промыслов и ремесел. Их главная цель заключалась в показе технических процессов и демонстрации образцов хорошего дизайна, поэтому свои экспозиции они адресовали прежде всего мастерам различных профессий. Наибольшую известность среди них приобрел музей, в основу которого легли экспонаты Всемирной промышленной выставки, проходившей в 1851 г. в Лондоне.

Организованная при активной поддержке принца Альберта, супруга королевы Виктории и президента Королевского общества искусств, выставка поражала новизной и оригинальностью замысла. Уже при сооружении в Гайд-парке главного павильона было использовано нетрадиционное решение, предложенное садовником Д. Пакстоном, прославившимся в качестве создателя необычной оранжереи для выращивания лилий. Построенная по его эскизам модульная конструкция из железа и стекла получила название Хрустальный дворец; его площадь составляла 18 акров (564 × 125 м), а длина — 1851 фут — символизировала год проведения выставки.

В центре Хрустального дворца в день открытия бил струйками ароматической воды хрустальный фонтан — сложное сооружение из стекла, украшенное готическими арками и пирамидами. В выставочных стендах, витринах и павильонах, напоминавших богато оформленные прилавки, причудливые шкафы и интерьеры дворцов, в изобилии были представлены машины, станки, инструменты, оборудование, изделия художественных ремесел, мебель, вазы, гобелены и другие предметы роскоши. Вокруг дворца разместились рестораны и танцевальные залы, для посетителей организовывались концерты, регаты, полеты на воздушном шаре. Выставка имела ошеломляющий успех; за 120 дней она приняла более 6 млн



Хрустальный дворец в Лондоне.  
Литография. 1854





Хрустальный дворец в Лондоне.  
Фрагмент экспозиции. Литография. 1854

посетителей, а доход составил 186 тыс. фунтов стерлингов. Вполне естественным стало решение превратить ее в постоянно действующее учреждение. Для этого королевская парламентская комиссия вложила полученную прибыль в приобретение недвижимости в Южном Кенсингтоне, где и началось строительство специального музейного комплекса.

В 1857 г. здесь открылся Южно-Кенсингтонский музей науки и искусства, собрание которого включало художественные, промышленные и другие коллекции — скульптуры, моделей, запатентованных изобретений, образцов строительных материалов, продукции животноводства, продуктов питания. В дальнейшем музей отказался от ряда коллекций и сконцентрировал свое внимание на комплектовании собрания произведениями искусства и художественного ремесла. В мае 1899 г. королева Виктория заложила первый камень в фундамент нового музейного здания, а сам музей получил новое и с тех пор не менявшееся название — Музей Виктории и Альберта. Открывшись для публики в июне 1909 г., он впоследствии стал крупнейшим в мире музеем декоративно-прикладного искусства и дизайна.



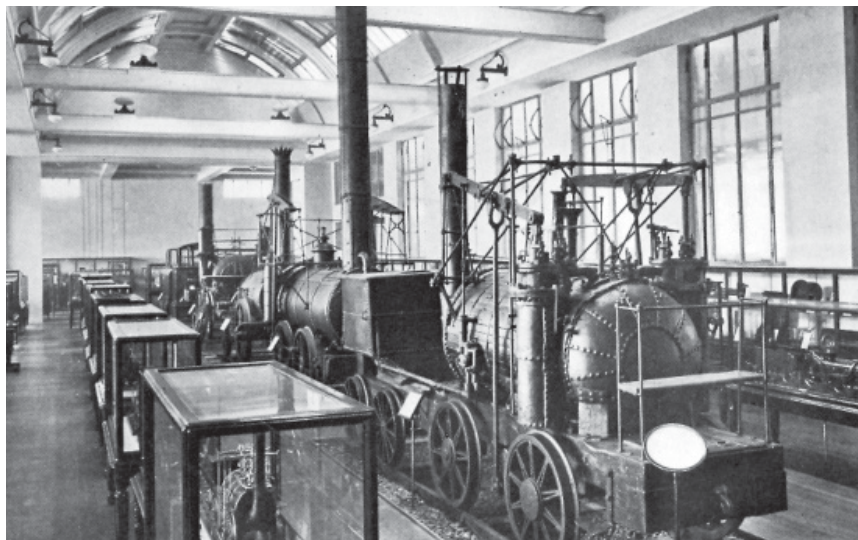
Во второй половине XIX в. музеи декоративно-прикладного искусства, хранящие и экспонирующие произведения прикладного и народного искусства, традиционных ремесел, художественной промышленности и дизайна, появились во многих европейских городах — Музей искусства и промышленности в Вене (1863), Музей прикладного искусства в Берлине (1867), Музей декоративного искусства в Париже (1882). Дальнейшая специализация в области коллекционирования декоративно-прикладного искусства привела к созданию музеев, имеющих узкотематическую направленность. Таковы, например, Национальный музей карет в Лиссабоне, Музей истории ткани в Лионе, Музей обоев в Касселе.

Ярким выражением духа времени и новых общественных потребностей стало появление и развитие научно-технических музеев. В 1794 г. французское республиканское правительство решило создать на основе конфискованных коллекций общественное хранилище машин, моделей, макетов, инструментов, приборов, рисунков, чертежей и книг — Консерваторию искусств и ремесел. Ее задачи состояли в том, чтобы, наглядно разъясняя посетителям устройство и использование инструментов и машин, способствовать развитию ремесел и передовых технологий.

Так в 1799 г. в помещении секуляризованного парижского монастыря Сен-Мартин де Шамп появился первый в мире музей науки и техники. Его основу составили коллекции машин и моделей, собранные механиком и изобретателем Ж. де Вокансоном и Королевской академией наук. Постепенно, в силу неизбежного старения, экспонаты становились памятниками истории, и музей из центра обучения передовым технологиям вынужденно превратился в хранилище технических достижений прошлого.

Повсеместное создание музеев науки и техники началось со второй половины XIX в. Развивающаяся крупная промышленность нуждалась в квалифицированных кадрах и испытывала потребность в учебных заведениях, лабораториях, опытных мастерских, музеях как центрах распространения знаний о передовой технике и технологии. В целях стимулирования промышленной и торговой деятельности стали регулярно организовываться национальные и всемирные выставки, демонстрирующие научные открытия, достижения инженерной и конструкторской мысли. Впоследствии их экспонаты нередко становились основой для создания музеев.

Так случилось и после закрытия Всемирной промышленной выставки 1851 г., доходы от которой пошли на строительство



Музей науки в Лондоне.  
Зал локомотивов. Начало 1920-х гг.

музейного комплекса в Южном Кенсингтоне. Из открывшегося в 1857 г. Южно-Кенсингтонского музея науки и искусства позднее выделился самостоятельный музей, получивший впоследствии название Музей науки в Лондоне. Он стал хранилищем для таких сокровищ истории техники, как модели и чертежи первых двигателей Т. Ньюкомена и Д. Уатта, локомотив Дж. Стефенсона, первая прядильная машина Р. Аркрайта, первый токарно-винторезный станок Г. Модсли.

Материалы Политехнической выставки, проходившей в Москве в 1872 г., стали основой крупнейшего музея России — Музея прикладных знаний (ныне Политехнический музей). Инициатором его создания выступило в 1870 г. Общество любителей естествознания, антропологии и этнографии при Московском университете, которое активно поддерживало московские предприниматели. Для строительства музейного здания Московская городская дума безвозмездно выделила участок на Лубянской площади. После закрытия Политехнической выставки материалы, предназначенные для создания музея, временно разместили в арендованном на Пречистенке доме. Вскоре началось затянувшееся на три десятилетия строительство музейного здания по выигравшему конкурс проекту архитектора И. А. Монигетти. В 1877 г. в русско-визан-

тийском стиле была возведена центральная часть здания, где открылась постоянная экспозиция. Музей стал быстро превращаться в один из ведущих образовательных центров России.

Сильный акцент на образовательной стороне деятельности стал характерной чертой многих научно-технических музеев. Одним из первых наибольшую активность в этом направлении стал проявлять Немецкий музей в Мюнхене, основанный в 1903 г. инженером Оскаром фон Миллером. Он задумывался как учреждение, не только коллекционирующее материалы о выдающихся достижениях естественных наук и техники, но и показывающее влияние научно-технического прогресса на жизнь общества.

Этот замысел получил поддержку со стороны ученых и крупных промышленников, городских властей и правительства страны. Первое время музей занимал часть старого здания Баварского национального музея и расширял фондовые и экспозиционные площади за счет заброшенного помещения военных казарм. Но в 1911 г. город выделил для него остров на реке Изар, который прежде использовался как угольный склад. К 1913 г. строительство здания в основном завершилось, но переезд в него задержала начавшаяся война; новые экспозиционные залы открылись для посетителей только в 1925 г.

По мере развития науки и техники, изменения критериев оценки искусств и расширения представления о том, что может и должно быть музейным предметом, музейная сфера обогащалась специализированными учреждениями новых типов и профилей. К началу XX в. постепенно складываются основные профильные группы музеев — естественно-научные музеи, художественные музеи, исторические музеи, музеи науки и техники.



Здание Музея  
прикладных знаний в Москве.  
1884



Немецкий музей достижений естественных наук и техники в Мюнхене. Начало 1920-х гг.

### **Научные принципы комплектования и экспонирования коллекций**

«Музей, согласно современным представлениям, — это собрание памятников древности или других предметов, представляющих интерес для исследователей и ученых, систематизированное и экспонируемое в соответствии с научными методами»<sup>27</sup>, — писал в 1904 г. шотландский исследователь Д. Мюррей. Характерное для XIX в. восприятие музея как храма науки определяло и принципы комплектования музейных собраний, и методы их экспонирования. Важнейшим критерием ценности коллекции становится ее систематичность; иными словами, под научной коллекцией понимается систематизированная (и потому системная) совокупность коллекционных образцов.

Принцип полноты и систематичности приобрел первостепенную важность и относительно художественных музеев. Большинство из них формировались на протяжении предшествующих столе-

---

<sup>27</sup> *Murray, David. Museums. Their History and their Use. Vol. 1. Glasgow, 1904. P. 1.*

тий как дворцовые собрания и постепенно, под влиянием изменений в общественном сознании, превратились в публичные музеи. На первых порах они продолжали сохранять «родимые пятна» дворцовых галерей, облик и содержание которых во многом определили личные вкусы монархов, переменчивая европейская мода и, разумеется, случай. Но год от года, десятилетие за десятилетием, заполняя лакуны в своих собраниях и систематизируя материал, они постепенно превращались в специализированные учреждения, способные с исчерпывающей полнотой дать представление о многовековом развитии искусства, его отдельных видах, жанрах и творцах.

В контексте планомерного формирования собрания достаточно показательной выглядит история появления и развития Национальной галереи в Лондоне. За исключением Карла I Стюарта английские монархи не проявляли склонности к художественному собирательству, коллекции же короля в 1649 г. были выставлены на аукцион правительством Кромвеля и разошлись по европейским галереям. Печальные последствия той распродажи долго сказывались на культурной жизни Великобритании. Самая богатая и процветающая из европейских стран, она к началу XIX в. так и не составила ни одного представительного собрания искусства, достойного сравнения с великолепными картинными галереями и художественными музеями соседних государств.

Между тем потребность в таком собрании остро ощущалась английским обществом, и начавшееся развитие профессиональных художественных школ, расцвет национального искусства и появление художественной критики были убедительным тому подтверждением. За необходимость создания «хранилища для великих произведений искусства», которое могло бы «служить основой для вдохновения гения и направления его по правильному пути» всей силой своего авторитета выступал крупнейший английский художник и первый президент Королевской Академии живописи Дж. Рейнолдс. Активную деятельность в этой области развернул Британский институт, занимавшийся организацией художественных выставок и поощрением отечественных живописцев. К тому времени, когда стало известно о решении правительства купить небольшую коллекцию умершего банкира Дж. Ангерстейна для создания публичной галереи, английское общественное мнение уже давно высказывалось о необходимости такого начинания.

10 мая 1824 г. в особняке Ангерстейна на Пэлл-Мэлл взору первых посетителей предстали все 38 приобретенных правительством картин, в том числе пять первоклассных пейзажей К. Лоррена,

«Венера и Адонис» Тициана, «Похищение сабинянок» П. Рубенса, а также полотна кисти национальных художников — У. Хогарта, Д. Рейнолдса, Д. Уилки. Затем последовали долгие десятилетия упорного труда по непрерывному пополнению музейного собрания. Не только дары, пожертвования, сбор общественных средств по подписке, но и внушительные правительственные субсидии для проведения крупномасштабных закупок позволили галерее уже к началу Первой мировой войны стать обладательницей свыше 1,5 тыс. картин, значительная часть которых является признанными шедеврами. Комплектование фондов галереи осуществлялось целенаправленно, заранее планировалось приобретение полотен тех художников, творчество которых или не было представлено в музейных коллекциях, или освещалось с недостаточной степенью полноты. В результате такого подхода Лондонская национальная галерея превратилась в одно из лучших мировых собраний западноевропейской живописи, которое почти не имеет пробелов и дает достаточно полное представление об историческом пути, пройденном различными национальными школами.

Появление специализированных музеев повлекло за собой и новые подходы к экспонированию собраний. В музейной практике конца XVIII — первой половины XIX в. получили распространение экспозиции, названные систематическими, поскольку экспонаты демонстрировались в соответствии с классификационной системой, принятой в профильной музее научной дисциплине. Основную структурную единицу систематической экспозиции составляет типологический (системный) ряд, состоящий из однородных предметов. Они могут отличаться друг от друга формой, окраской, временем или местом создания и другими характеристиками. Опираясь на концепции, соответствовавшие научному уровню эпохи, систематические экспозиции позволяли выявлять «родственные» связи между предметами и эволюционные процессы в природе и человеческой деятельности.

Систематические экспозиции получили широкое распространение в музеях, использующих четкие классификационные схемы, — естественно-научных, науки и техники, археологических и этнографических музеях. В археологических экспозициях, например, в основу систематизации был положен материал орудий труда и оружия. Соответственно выделялись разделы: каменный век, бронзовый век и железный век; внутри этих разделов материал группировался в типологические ряды, выявляющие эволюцию форм предметов одного назначения: стрел, топоров, гарпунов, наконечников, скребков.



Материал в этнографических экспозициях систематизировался в основном по географическому принципу; внутри крупных разделов предметы объединялись по так называемым группам культурных явлений: жилища, орудия труда, утварь, одежда. Типологические ряды создавались по видам бытовых предметов, что позволяло показать, например, эволюцию их форм или орнамента.

Систематический метод экспонирования стал использоваться и в художественных музеях. В музеях декоративно-прикладного искусства осуществлялся коллекционный показ изделий из дерева, керамики, тканей. В музеях изобразительного искусства в основу классификации была положена академическая история искусства, и это экспозиционное решение получило название «академический ряд». В условиях последовательно развертывающегося «академического ряда» художественная ценность произведения отходила на второй план: экспонат выступал прежде всего в качестве исторического источника, свидетельства определенных тенденций и направлений в развитии художественного творчества. Таким образом, главным критерием отбора картин или скульптуры для экспонирования являлась их способность наиболее точно и полно отразить ход развития искусства. Когда в 1820-е гг. в Берлине стал создаваться Старый музей, то для него в королевских дворцах отбирались лишь те произведения, которые были необходимы для «научно организованного музея».

Во второй половине XIX в. экспозиции «академического ряда», построенные по историко-систематическому, а затем и историко-монографическому принципу стали превалировать в художественных музеях. Однако они имели существенные недостатки. В отличие от техники, в искусстве не происходит прогрессивного развития, и каждый последующий стиль, направление или мастер не хуже и не лучше своих предшественников. В искусстве происходит переосмысление изобразительного языка под воздействием новых эстетических концепций. Поэтому экспозиции, которые строились исходя из принципа исторического прогресса искусства, в действительности распадались на отдельные комплексы, слабо связанные и взаимно не обусловленные. Музейный посетитель, неискушенный в вопросах искусствознания, не мог отличить в этом нескончаемом ряду картин и скульптуры выдающиеся творения от работ среднего уровня, имеющих скорее историко-документальную ценность, нежели художественную.

Свои впечатления от посещения художественных музеев описал в 1930-е гг. французский поэт, писатель и художественный

критик Поль Валери: «Я не слишком люблю музеи. Многие из них прекрасны, но нет среди них очаровывающих. Идеи классификации, сохранности и общественной пользы, точные и ясные, плохо вяжутся с очарованием. <...> Я захожу в какой-нибудь зал скульптуры, где царствует холодное смятение. Чей-то ослепительный бюст виден сквозь ноги некоего бронзового атлета. Спокойствие и неистовства, жеманство, улыбки, ракурсы, неустойчивейшие равновесия слагают во мне нестерпимое впечатление. Я пребываю в гуще оцепенелых существ, из коих каждое требует, пусть безуспешно, небытия всех остальных. Умолчу о хаосе всех этих величин, лишенных общего мерила, о необъяснимой смеси карликов и гигантов, наконец — о той схематичности развития, какую предлагает нам подобное сборище творений. <...>

С душой, готовой ко всем мучительствам, следую дальше, к живописи. Передо мной разворачивается странный, организованный беспорядок. Меня охватывает священный ужас. <...> Скоро я перестаю уже осознавать, что привело меня сюда, в эти навощенные пустынности, на которых лежит печать храма и салона, кладбища и школы. <...> Пришел ли я поучаться, или искать радости глаза, или же выполнить долг и удовлетворить требование приличий? <...>

Только цивилизация, лишенная чувства наслаждения и чувства разумности, могла воздвигнуть этот дом бессмыслицы. <...> Ухо не могло бы слушать десять оркестров сразу. Ум не в состоянии ни воспринимать, ни вести разом несколько операций, — равно как нет одновременности для нескольких мыслей. Между тем глаз, <...> в единое мгновение своего созерцания вынужден сразу вместить *портрет* и *марину*, *кухню* и *апофеоз*, явления самых различных состояний и измерений; и того пуще, — он должен воспринять одним и тем же взглядом гармонию и живописные приемы, лишенные соответствия. <...>

Я думаю о том, что ни Египет, ни Китай, ни Эллада — у коих были мудрость и утонченность — не знали этой системы сочетания произведений, пожирающих друг друга. Они не соединяли несовместимые единицы наслаждения применительно к их инвентарным номерам и соответственно отвлеченным принципам. <...>

Продукция бесчисленных часов, потраченных столькими мастерами на рисование и живопись, обрушивается в несколько мгновений на ваши чувства и разум, но и эти часы в свой черед несут груз годов, отданных поискам, опытам, усидчивости, гению!.. Неизбежно должны мы пасть под их бременем. Что же делать? *Мы становимся поверхностными.*

Или же делаемся эрудитами. Но в делах искусства эрудиция есть род немощи: она освещает отнюдь не самое тонкое и углубляет вовсе не наиболее существенное. Она подменяет ощущение гипотезами и встречу с шедевром — бесчисленностью воспоминаний. Она добавляет к музею неограниченную библиотеку. — Венера, ставшая документом»<sup>28</sup>.

Превалирование историко-документальной ценности экспозиции над ценностью произведения искусства как такового, а также стремление показать с максимальной полнотой историю развития искусства привели к тому, что равноправным дополнением к подлинникам, во всяком случае к скульптуре, стали считаться слепки. Ведь приобретение оригиналов со временем становилось все более проблематичным.

Слепки с выдающихся произведений античных мастеров появились в экспозициях в эпоху Возрождения, а в дальнейшем коллекции слепков стали необходимой принадлежностью учебных кабинетов университетов и художественных школ в качестве наглядного пособия для подготовки мастеров и знатоков изобразительного искусства. Первый музей слепков был основан в 1827 г. в Бонне; позднее аналогичные музеи появились в Риме, Праге, Париже, Мадриде, Мюнхене.

На протяжении XIX в. в художественных кругах и в печати неоднократно обсуждались проекты создания в Москве учебного и публичного музея, где слепки и живописные копии позволяли бы получить наглядное и полное представление о развитии искусства с древности и до Нового времени. Реальные контуры эта идея стала обретать лишь в конце столетия, когда инициативу взял в свои руки профессор Московского университета, историк искусства И. В. Цветаев. С трибуны I съезда русских художников и любителей художеств (1894) он изложил свои мысли о будущем музее и обратился за поддержкой к общественности. Ему удалось убедить Московскую городскую думу безвозмездно передать под строительство музея земельный участок в центре Москвы — территорию бывшего Колымажного двора. В начале 1898 г. было утверждено Положение о Комитете для устройства Музея изящных искусств при Московском университете. Его председателем стал московский генерал-губернатор великий князь Сергей Александрович, а в состав учредителей вошли около 40 человек.

---

<sup>28</sup> Валери П. Об искусстве. М., 1993. С. 205–208.



И. В. Цветаев  
и Ю. С. Нечаев-Мальцов  
у входа в Музей  
изящных искусств. 1912

Музей создавался главным образом на пожертвования частных лиц. Его стоимость вместе с приобретенными коллекциями на момент открытия составляла примерно 3 млн рублей, из них около 2 млн вложил меценат и вице-президент Общества поощрения художников, владелец стекольных заводов в городе Гусь-Хрустальном Ю. С. Нечаев-Мальцов; казна же выделила 200 тыс. рублей. В августе 1898 г. на Волхонке состоялась торжественная церемония закладки здания музея; строительные работы по выигравшему конкурс проекту архитектора Р. И. Клейна продолжались почти 14 лет.

Одновременно велась огромная работа по комплектованию музейного собрания. Его основу составили экспонаты Кабинета изящных искусств и редкостей Московского университета. Но

от первоначального замысла создать музей античного искусства вскоре отказались, решив тематически расширить создающийся музей. Консультируясь с крупнейшими российскими и зарубежными учеными, учитывая опыт аналогичных европейских учреждений, И. В. Цветаев заказывал в зарубежных мастерских гипсовые слепки по формам, снятым непосредственно с оригиналов; часть из них копировалась впервые.

31 мая 1912 г. состоялось торжественное открытие Музея изящных искусств им. императора Александра III при Московском университете. В его 22 залах находилось более 1000 слепков, копии настенной живописи и мозаик, дающие представление о развитии искусства с древнейших времен до эпохи Возрождения. Здесь экспонировались и оригиналы: подаренные музею небольшие собрания античных ваз, монет и итальянской живописи XIII–XV вв., а также уникальная коллекция предметов древнеегипет-

ского искусства и культуры (свыше 6 тыс. предметов), собранная египтологом В. С. Голенищевым и приобретенная государством для музея.

Реализация идеи создания научной экспозиции, трактующей произведения искусства прежде всего как исторический источник и продукт определенного этапа в развитии художественной культуры, имела своим логическим продолжением стремление представить экспонаты в точно воспроизведенных, стилизованных интерьерах. Поэтому многочисленные залы музея были отделаны в стилях греческом, римском и эпохи Возрождения. Главный фасад музея украсила ионическая колоннада, ордер которой повторяет ордер знаменитого греческого храма Эрехтейона, а за колоннадами всех трех портиков помещена копия фриза Парфенона.

Итак, в XIX в. наука прочно вошла в сферу музейной деятельности, повлияв на организационную структуру музеев, на принципы комплектования и экспонирования предметов и коллекций. Процесс дифференциации научного знания способствовал появлению профильных музеев; некоторые из них выделились из универсальных собраний, другие изначально создавались как специализированные учреждения. К концу XIX столетия сложились основные профильные группы музеев.

Не только наука вошла в музеи, но и музеи включились в сферу научной деятельности. Они собирали и хранили источники знаний о природе и человеке, занимались их первичной обработкой и систематизацией, обобщали полученные данные и превращали их в систему научных фактов, соотнося с уже имеющимися научными знаниями и представлениями. Тем самым музеи наряду с академиями, институтами, лабораториями и научными обществами стали одной из важных форм организации науки.

## **Музей и образование**

Первым публичным музеям были присущи черты элитарности: их экспозиции предназначались для посетителей с солидным багажом знаний — ученых, интеллектуалов, знатоков. Основная же часть музейной публики, впервые переступающая порог прежде закрытого для нее мира, самостоятельно, как правило, не могла раскрыть информативный потенциал демонстрируемых предметов. Поэтому создание общедоступных для восприятия экспозиций стало

краеугольным камнем в деятельности публичных музеев. Первые попытки начали предприниматься в конце XVIII в. Однако проблема становления образовательной функции музея кардинально стала решаться лишь во второй половине XIX столетия.

В концепциях некоторых специализированных музеев изначально присутствовал акцент на образовательную деятельность. Задачи Консерватории искусств и ремесел в Париже заключались прежде всего в том, чтобы наглядно разъяснить посетителям устройство и использование инструментов, приборов, машин и тем самым способствовать развитию ремесел и передовых технологий. Музей науки в Лондоне помещал на табличках при экспонатах не только исторические сведения, но и подробное описание конструкции механизмов и принципа их работы. Более того, благодаря действующим моделям посетители могли воочию увидеть, как протекает тот или иной технологический процесс.

Инновационные принципы показа использовались в Немецком музее в Мюнхене. Его сотрудники поняли, что демонстрация «инертных» машин недостаточна, чтобы привлечь и заинтересовать широкую публику, и использовали экспонаты, которые можно было приводить в действие, поворачивая шестерни или нажимая на кнопки. В дальнейшем это новшество получило широкое распространение во всех музеях мира.

В ряде музеев в дополнение к систематическим экспозициям, рассчитанным прежде всего на специалистов, стали создаваться так называемые образовательные экспозиции. В этнографических музеях это были бытовые комплексы, показывающие домашнюю обстановку, трудовой процесс, религиозные и праздничные ритуалы. Тем самым они отвечали на неизменно интересующий широкую публику вопрос «как люди жили?».

В Музее антропологии и этнографии в Петербурге нередко применялся «функциональный метод показа», в соответствии с которым в экспозиции демонстрировалось назначение тех или иных предметов и способы их изготовления. Рядом с долбленой посудой помещали инструменты, используемые для ее долбления; манекен камлающего шамана облачали в костюм с бубном и колодушкой. Иногда вводился иллюстративный материал — модели жилищ и сельскохозяйственных орудий; создавались и сюжетные композиции.

В некоторых естественно-научных музеях в систематические экспозиции стали включаться так называемые биологические группы (био группы), то есть экспозиционные комплексы, составлен-



ные из объектов животного и (или) растительного мира. Особенно активно этот метод экспонирования использовался в Британском музее естествознания, причем биогруппы создавались на строго документальной основе.

«Сухость систематической коллекции, расставленной в предназначенном постепенном порядке, совершенно скрадывается благодаря присутствию вышеупомянутой биологической коллекции, — делился своими впечатлениями от осмотра в 1894 г. орнитологической экспозиции Британского музея естествознания русский зоолог А. Яценко. — Глаз, утомленный осмотром систематического собрания, невольно отдыхает на этих отдельных витринах биологической коллекции, которые представляют собой ни больше ни меньше как точно скопированные клочки природы, словно выхваченные из жизни и перемещенные в залы музея»<sup>29</sup>.

В этом музее разрабатывались и другие, революционные для своего времени решения. В 1889 г. его директор У. Г. Флауэр поставил в качестве одной из главных задач создание экспозиций, способных привлечь «всех, кто желает получить знания в объеме, соответствующем устремлениям многих культурных людей, не намеренных, однако, становиться специалистами или экспертами в данной области». Он планировал разделить пространство музея на экспозиционные залы для широкой публики, помещения для запасников и научных коллекций, учебные и рабочие помещения. Похожие идеи смог реализовать в то время Зоологический музей в Берлине. Его нижний этаж был отведен под «популярный музей для народа», а на верхнем этаже создана экспозиция для студентов и ученых.

К концу XIX в. возможность осмотра музеев широкой аудиторией существенно расширилась, поскольку многие из них стали открываться не только по будням, но и в воскресные дни. За некоторыми исключениями часы их работы совпадали со световым днем, входная плата, когда она взималась, была столь низкой, что ее могли уплатить даже люди с небольшими доходами. Постепенно нормой становился экскурсионный показ музейных коллекций, развивалась лекционная работа. Среди российских музеев образовательной деятельностью особенно активно занимался Музей прикладных знаний в Москве; здесь выдающиеся деятели науки читали циклы лекций по естествознанию, физико-математическим и прикладным

---

<sup>29</sup> Цит. по: *Заславский М. А.* Ландшафтные экспозиции музеев мира. Л., 1979. С. 153.

наукам. Занятия сопровождалось показом музейных коллекций и диапозитивов, а также проведением опытов.

В последней трети XIX в. началось реформирование школьного образования. Новые педагогические концепции предлагали уйти от формального, сухого и схоластического преподавания, убивающего творческое начало в человеке, и перейти к предметности и наглядности в образовательном процессе. Это способствовало формированию нового направления в деятельности традиционных музеев и появлению музеев, ориентированных на решение проблем в сфере педагогики.

В ряде музеев стали создаваться службы взаимодействия с учителями средних школ для совместной работы по образованию учащихся. В 1880-е гг. такая служба появилась в лондонском Южно-Кенсингтонском музее (ныне — Музей Виктории и Альберта). В немецких музеях появились школьные отделы, занимавшиеся разработкой системы и методики занятий со школьниками и учителями.

Особой активностью отличалась Гамбургская картинная галерея. Ее директор А. Лихтварк одним из первых сформулировал идеи об образовательном назначении музея и разработал новую методику преподавания искусства детям, введя понятие «музейный диалог». Занимаясь по его методике, учащиеся на каждом из занятий подробно рассматривали одну картину, как правило, на тему детства. Они анализировали сюжет картины, ее композицию, психологию изображенных персонажей, а занятие, в котором принимали участие и школьные учителя, строилось в форме диалога, по принципу вопросов и ответов. Такая методика, несомненно, нарушала сложившиеся традиции преподавания искусства, в основе которых лежала установка на передачу жестко формулируемого знания.

Определенным итогом поиска новых форм воспитания учащихся стала конференция на тему «Музеи как образовательные и воспитательные учреждения»; она проходила в 1903 г. в Мангейме. Ее председателем и главным докладчиком был А. Лихтварк. В своем выступлении он подчеркнул, что XIX в. добавил к университетам и академиям, появившимся в предшествующие столетия, новое воспитательно-образовательное учреждение — музей.

Аналогичным образом, но несколько позже, чем в западноевропейских странах, стала развиваться образовательная деятельность российских музеев; усваивая зарубежный опыт, они формировали и свою собственную музейно-образовательную традицию. Наглядный метод преподавания горячо отстаивали выдающиеся педагоги

К. Д. Ушинский и барон Н. А. Корф, полагавшие, что знакомство с окружающим миром — важнейшее средство воспитания личности ученика и развития его творческих способностей. Прямым следствием реформирования школьного образования стало появление в России педагогических музеев.

В 1864 г. в Петербурге по инициативе руководителя реформы военного образования генерала от инфантерии Н. В. Исакова был учрежден Педагогический музей военно-учебных заведений. Основу его собрания составили наглядные пособия и литература по народному образованию. В создании экспозиции принимали участие ученые-специалисты; с музеем активно сотрудничали Н. А. Корф, И. М. Сеченов, П. Е. Лесгафт и другие деятели науки и просвещения.

Музей задумывался как учреждение не узковедомственной, а широкой просветительной направленности. Он знакомил преподавателей военных учебных заведений с коллекциями и новейшими разработками в образовательной сфере, организовывал народные чтения и публичные лекции, которые читались не только для солдат в казармах, но и «для интеллигентных слушателей». В 1895 г. в музее был создан Отдел содействия самообразованию; он разрабатывал специальные программы, составлять которые помогали крупнейшие ученые. Музей издавал каталоги наглядных пособий, а с 1876 г. — ежемесячное обозрение периодики, учебных пособий и книг по педагогике.

Важнейшим направлением деятельности музея стало производство школьных наглядных пособий; к их изготовлению привлекались заключенные Морской исправительной тюрьмы. Стоимость производимой ими продукции была в несколько раз ниже аналогичных образцов в системе торговли, поэтому школы и отдельные семьи могли приобретать ее без ущерба для своего бюджета. Музей открывал специальные курсы для преподавателей и офицеров-воспитателей, принимал участие в организации педагогических съездов и выступал инициатором многих других полезных начинаний в деле народного образования.

Деятельность музея имела большой общественный резонанс не только в России, но и за рубежом. В 1875 г. решение об учреждении музея по образцу петербургского приняла Франция, а в следующем году — Бельгия. К концу XIX в. 15 педагогических музеев насчитывалось в Англии, 10 — в Австро-Венгрии, 30 — в Германии.

В XIX в. музей постепенно становился неотъемлемой частью повседневной жизни человека, а основание новых музеев — харак-

терным явлением культурной жизни столетия. Инициаторами их создания выступали научные общества и университеты, представители общественности и венценосные особы. Если к 1850 г. в Великобритании насчитывалось около 60 музеев, то с 1851 г. до 1914 г. было основано еще 295. В первые два десятилетия XIX в. Германия учредила 15 музеев, а за аналогичный период последующего столетия в стране появилось 179 музеев. Широкомасштабный характер приобрело музейное строительство в России: в начале XIX в. в стране насчитывалось не более двух десятков музеев, а к началу Первой мировой войны — примерно 180 публичных музеев; в это число не вошли многие десятки учебных и ведомственных музеев, предназначенных для специалистов.

XIX столетие стало завершающим этапом в длительном процессе формирования музея как социокультурного института. Образовательно-воспитательная деятельность музея приобрела столь же большое значение, как и работа по хранению, изучению и экспонированию коллекций.

---

## Глава 6

# ОСОБЕННОСТИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ И РАЗВИТИЯ МУЗЕЕВ В НЕЕВРОПЕЙСКИХ СТРАНАХ

Мировая история знает немало фактов заимствования и приспособления тем или иным обществом социальных и культурных форм, возникших в других странах или в другую эпоху. Это явление, получившее название «рецепция», имело место и в музейной сфере на протяжении второй половины XVIII — XX вв., когда вследствие европейской колониальной экспансии стали развиваться невиданные прежде по масштабам и интенсивности межцивилизационные контакты. В ходе этого сложного и многогранного процесса музей, наряду с другими институтами и достижениями европейской культуры, постепенно вошел в жизнь неевропейских народов.

### Музеи Америки

Самые ранние сведения о существовании музеев за пределами Европы относятся к заокеанским английским колониям, образовавшим в 1776 г. независимое государство — Соединённые Штаты Америки. Начиная с XVI в. в Новом Свете постепенно стала распространяться культура европейского типа; ее носителями были эмигранты, по разным причинам покидавшие обжитую Европу. Оттесняя на окраины или истребляя коренное население, они оседали на заморских территориях, принося сюда свои обычаи и традиции, воспроизводили привычный для них уклад жизни и общественные институты, в том числе библиотеки, научные общества, учебные заведения, а впоследствии и музеи. Вплоть до конца XIX в. Америка играла роль культурной провинции, перенимавшей у просвещенной Европы все самое передовое в области науки, идеологии, искусства. Но на американской почве многие заимствованные идеи в силу исторических, социальных и экономических обстоятельств часто воплощались в жизнь по-иному, не так, как в Старом Свете. Это относится и к феномену музея.

В то время как первые европейские музеи выросли из закрытых собраний монархов и частных лиц, в Америке сначала появились общедоступные музеи, созданные усилиями научных и литератур-

ных обществ, учебных заведений, одиночек-энтузиастов, и лишь потом стали формироваться закрытые собрания. Многие из них в дальнейшем трансформировались в общественные институты или были завещаны существующим музеям. Тем самым стала воспроизводиться та последовательность событий, которая была характерна для Европы на заре возникновения публичных музеев.

На первых порах американские музеи очень напоминали кабинеты редкостей. В них было мало произведений искусства, преобладали естественно-научные образцы, что отражало, с одной стороны, характерный для того времени крен в сторону натуральной истории, а с другой — отсутствие традиций художественного коллекционирования.

За дату основания первого американского музея принят 1773 г., когда Чарлстонское Библиотечное общество (Южная Каролина) на страницах местной газеты поделилось с читателями своими музейными планами и попросило присылать ему образцы флоры, фауны, почв, минералов, а также описания рек и родников. Общество собирало и предоставляло во временное пользование книги и научные инструменты, поэтому создание музея стало логическим продолжением его деятельности. Благодаря активности жителей Южной Каролины уже через несколько лет в Чарлстоне появились богатые естественно-научные и этнографические коллекции, а также различные редкости — «голова новозеландского вождя», «туфли китайской дамы четырех дюймов длиной», египетская мумия, утконос. Собрание было открыто для осмотра ежедневно; входная плата для взрослых составляла 25 центов, для детей — 12, сезонный билет стоил 1 доллар.

Весомый вклад в развитие музейной сферы страны внес художник Чарльз Уилсон Пил. Основу созданного им в Филадельфии музея составили портреты выдающихся деятелей американской истории и офицеров-сослуживцев, написанные Ч. Пилом в годы Войны за независимость, когда он возглавлял один из отрядов добровольцев. Это собрание никогда не носило закрытого характера, поскольку изначально выставлялось на всеобщее обозрение в доме художника. В 1783 г., разместив среди картин кости мастодонта, он поразился возросшему потоку посетителей и пришел к мысли о необходимости создания музея, где «удивительные творения природы» будут представлены в соответствии с классификацией знаменитого натуралиста К. Линнея. Ч. Пил достаточно быстро собрал обширные коллекции, и в 1786 г. Филадельфийский музей открылся для публики сначала в доме художника, а затем его экспозиции разместились в двух зданиях — Индепенденс-холле и Аме-



риканском философском обществе, активным членом которого состоял Ч. Пил.

Покупки, экспедиции, обмен дубликатами с европейскими музеями и коллекционерами, подарки от путешественников, моряков, купцов и всех, кто желал видеть свое имя в качестве дарителя на табличке под экспонатом, позволили Ч. Пилу составить богатое собрание флоры и фауны, этнографических материалов и различного рода редкостей. Наряду с каталогом и путеводителем посетителям предлагались нетрадиционные для того времени формы знакомства с музейным собранием — лекции, а также демонстрационные опыты из области химии и физики. Ч. Пил приобрел даже орган для проведения в музее вечерних концертов. Нет

ничего удивительного в том, что Американский музей, или музей Пила, стал выдающейся достопримечательностью не только города, но и всей восточной части Соединённых Штатов. В 1814 г. открылся филиал музея в Балтиморе — «Музей и галерея изящных искусств Пила». Его возглавил сын Ч. Пила, художник Рембрандт Пил.

Вместе с тем, будучи частным заведением, не получавшим поддержки от государства, музей Пила за свою почти полувековую историю пережил немало экономических неурядиц и претерпел существенную эволюцию в концептуальном отношении. Вынужденный платить высокую арендную плату городским властям, испытывая жесткую конкуренцию со стороны коммерческих учреждений псевдомузейного характера, стремившихся лишь занимать и потешать публику, музей Пила приобретал все больший крен в сторону развлекательности и постепенно превращался в прибыльное увеселительное заведение. Но в конкурентной борьбе он все же не выстоял: его звезда закатилась вскоре после смерти основателя (1827), затем последовало банкротство филиалов в Балтиморе и Нью-Йорке. Распыление богатейших коллекций началось в 1845 г., а завершилось спустя девять лет.



Ч. У. Пил. Художник в своем музее. 1822. Пенсильванская академия изящных искусств, Филадельфия



Г. Дж. Джонс.  
Джеймс Смитсон. 1816.  
Национальная портретная галерея,  
Вашингтон

В числе прочих грандиозных замыслов Пил вынашивал план создания Национального музея во главе с Советом попечителей, в который, как он предполагал, войдут видные государственные и общественные деятели. Но этот проект художнику реализовать не удалось. Национальный музей Соединённых Штатов Америки был создан в составе Смитсоновского института, учрежденного на средства от посмертного дара английского химика и минералога Джеймса Смитсона.

В 1826 г. Дж. Смитсон написал завещание, в котором все свое имущество оставил племян-

нику. Но при этом он включил в документ пункт, гласивший, что если указанный родственник умрет, не оставив наследников, все состояние ученого должно перейти «народу Соединённых Штатов Америки» для создания в Вашингтоне Смитсоновского института. Это учреждение должно заниматься «приумножением и распространением знаний среди людей». Мотивы, которыми руководствовался минералог, неизвестны. Он никогда не был в США, не имел там друзей и даже ни с кем не переписывался. Согласно одной из версий, завещание Смитсона было своеобразным протестом против чопорных условностей английского общества. Внебрачный сын герцога Нортумберлендского, он в силу обстоятельств рождения не смог унаследовать отцовский титул и занять подобающее место в обществе. Узвленное самолюбие и побудило ученого передать состояние стране, где нет предрассудков и традиций, мешающих успеху и продвижению человека.

В августе 1838 г. в Нью-Йорк из Лондона прибыл корабль, на борту которого находились 11 ящиков с золотыми sovereignами на сумму 104 960 фунтов стерлингов (примерно полмиллиона американских долларов), а также личное имущество Дж. Смитсона, его библиотека и минералогический кабинет. Конгресс, пораженный размерами суммы, подаренной человеком, никогда не ступавшим на американскую землю, почти восемь лет вел дебаты о том, как

поступить со столь беспрецедентным по щедрости пожертвовани-ем. Дж. Смитсон не оставил четких указаний о том, каким образом институт его имени должен приумножать и распространять знания. Высказывались предложения о создании университета, библиотеки, большого естественно-научного музея, экспериментальной сельскохозяйственной станции, астрономической обсерватории, школы для детей-сирот и пр. Наконец, в 1846 г. был учрежден Смитсоновский институт, концепция которого включила в себя многие из этих идей.

В 1855 г. по проекту архитектора Дж. Ренвика было возведено в псевдонормандском стиле первое здание Смитсоновского института, прозванное Замком. Именно в нем на первых порах размещались все коллекции и исследовательские лаборатории, а также административные службы. В 1879 г. Конгресс учредил Национальный музей Соединённых Штатов, который открылся для публики в октябре 1881 г. Концепцию музея во многом определила позиция хранителя Дж. Гуда — одного из выдающихся музейных специалистов. Он считал, что музей должен служить не только хранилищем первоисточников знания и инструментом для серьезных научных исследований, но и осуществлять широкую образовательную деятельность. Дж. Гуд полагал, что необходимо коллекционировать и экспонировать не только естественно-научные образцы, но и предметы техники, истории, искусства. Именно такое видение перспектив Национального музея и определило вектор развития музейной сферы Смитсоновского института на столетие вперед. Ныне этот крупнейший в мире музейный комплекс и научно-исследовательская организация включает 19 музеев, 9 научных центров и Национальный зоопарк.

Американская специфика весьма отчетливо проступает в обстоятельствах формирования в стране художественных музеев. В отличие от Европы, в США отсутствовали блистательные королевские коллекции, на основе которых могла бы возникнуть национальная галерея. Не было и сильного центрального правительства, способного дать импульс ее созданию. До окончания Гражданской войны (1861–1865) в стране существовали лишь небольшие художественные галереи, создававшиеся научными и литературными обществами, колледжами, университетами и отдельными энтузиастами. Продолжительность жизни многих из них исчислялась порой лишь несколькими годами, а экспонировавшиеся собрания особо качественным уровнем не отличались. Однако они выполняли важную роль в развитии музейной сферы страны, поскольку закладывали традиции художественного коллекционирования.



Здание Смитсоновского института в Вашингтоне

После окончания Гражданской войны объединенная страна почувствовала себя сильной и богатой державой, приобретавшей все больший политический и экономический вес на мировой арене. В этих условиях отсутствие художественных музеев, способных стать вровень с европейскими, стало восприниматься американцами особенно остро и болезненно. Положение стало меняться в последней трети XIX в., когда ускорился экономический рост, начавшийся еще в середине столетия и постепенно превративший США в страну процветающего капитализма. В горнодобывающей и сталелитейной промышленности, в сфере железнодорожных и морских перевозок, в банковском деле и сельском хозяйстве возникли огромные состояния.

Одним из надежных и давно апробированных в Европе способов сохранения и приумножения нажитых капиталов было их вложение в сферу художественного коллекционирования. И если на первых порах круг интересов американских магнатов ограничивался картинами с изображением ландшафтов и работами представителей «салонного искусства», то в дальнейшем владельцы больших капиталов, направляемые критиками и дилерами, несказанно расширили диапазон своих коллекционерских пристрастий. Придя на европейские аукционы и диктуя высокие цены, нефтяные, сахарные и спичечные «короли» стали скупать картины старых мастеров, иллюстрированные рукописи, лучшие образцы декоративно-при-

кладного искусства — французскую и английскую мебель, итальянскую майолику, гобелены, серебро, фарфор, стекло. Для одних это занятие было способом выгодного вложения капитала, для других — данью моде и возможностью «облагородить» свой социальный статус, третьи же испытывали истинную любовь к искусству. Но независимо от мотивов, которыми руководствовались американские коллекционеры, в стране стали формироваться представительные художественные собрания, а вместе с ними и музеи.

Новую страницу в истории американского музейного строительства открыли 1870-е гг. В это десятилетие страна учредила музеи, впоследствии ставшие крупнейшими хранилищами ее культурного богатства — Метрополитен-музей в Нью-Йорке (1870), Музей изящных искусств в Бостоне (1870), Филадельфийский художественный музей (1876), Чикагский художественный институт (1879).

Наибольшую известность среди них приобрел Метрополитен-музей, по масштабу и многообразию своих коллекций ставший в один ряд с такими колоссами, как Лувр и Эрмитаж. Инициаторами создания этого музея выступили представители творческой интеллигенции и деловых кругов — члены весьма влиятельного в Нью-Йорке Клуба союзной лиги. На одном из своих заседаний художественный комитет Клуба избрал правление будущего музея — Совет попечителей, в который вошли известные бизнесмены, предприниматели, юристы, архитекторы, художники. Совет попечителей обратился в законодательное собрание штата Нью-Йорк с предложением открыть музей под названием «Метрополитен» («Столичный»), где будут представлены не только живописные и скульптурные коллекции, но и рисунки, гравюры, медали, фотографии, архитектурные модели, портреты исторических деятелей, образцы прикладного искусства и ремесел.

В апреле 1870 г. власти штата санкционировали создание музея, приняв об этом специальный акт. Владельцем земельного участка и будущего здания объявлялись городские власти, а хозяином коллекций — музей. Но в год своего основания Метрополитен не имел ни помещения, ни коллекций; их еще только предстояло создать. Необходимую на первое время сумму в 250 тыс. долларов Совет попечителей смог собрать по подписке, когда обратился за помощью к нью-йоркским предпринимателям и широкой публике.

В 1871 г. музей сделал свою первую и необычайно удачную покупку: приобрел 174 картины европейских мастеров XVII–





Метрополитен-музей в Нью-Йорке. Главный вход

XVIII вв. из французских и бельгийских собраний. Для показа этой коллекции он арендовал помещение танцевальной школы на Пятой авеню, где 17 февраля 1872 г. открылась для публики первая в его истории экспозиция. Одновременно велось строительство постоянного музейного здания, для которого власти штата выделили место в Центральном парке неподалеку от Пятой авеню. В марте 1880 г. состоялось торжественное открытие этого здания.

Не имея денежных дотаций от государства, Метрополитен сам изыскивал средства на развитие. Еще на заре своей деятельности он заложил основы своеобразного института финансовой помощи — Общества друзей музея, впоследствии получившего широкое распространение в американских и европейских музеях. Широкие возможности для пополнения собрания открылись в результате щедрых даров и завещаний музею крупных денежных сумм, художественных произведений и даже целых коллекций, что со временем стало своего рода традицией в среде богатых американцев.

В 1929 г. произошло событие, в корне изменившее статус Метрополитен-музея. Спустя 22 года после смерти «сахарного короля» Г. Хавемейера его вдова Луизина передала музею уникальную коллекцию, обогатившую почти все его отделы. Особую ценность пред-



ставлял раздел европейского искусства, принесший музейному собранию шедевры П. Рубенса, П. Веронезе, Л. Кранаха Старшего, Эль Греко, Ф. Гойи, а также выдающиеся творения французских художников — от Э. Делакруа до П. Сезанна. С этого времени Метрополитен не только превратился в крупнейшее американское собрание западноевропейской живописи, но и стал в один ряд с выдающимися европейскими художественными галереями.

В истории создания Метрополитен-музея, в юридических тонкостях его функционирования, экспозиционной структуре и формах деятельности, словно в зеркале, отражаются национальные культурные традиции и феномен американского музея. В отличие от европейских, большинство музеев США как бы изолированы от государства: ведь они возникли и существуют в качестве частных институтов, принадлежащих отдельным лицам или корпорациям. В числе немногих исключений — учреждения, входящие в структуру Смитсоновского института; основная часть их расходов покрывается за счет федерального бюджета.

Основанием для создания большей части музеев стали решения властей штатов или муниципалитетов. Порой в собственности местных органов власти может находиться земля, в редких случаях — даже музейное здание и коллекции, однако контроль над состоянием музейного бюджета и инвестициями, обновлением экспозиций и их сохранностью всегда остается прерогативой Совета попечителей. Его членами становятся щедрые дарители и вкладчики; как правило, это богатые бизнесмены, которые нередко и сами выступают в роли коллекционеров. Их пребывание в Совете продолжается неограниченный срок, благодаря чему появляется возможность выполнить долгосрочные финансовые обязательства и перспективные планы музея. Что же касается непосредственно музейной работы, то ею руководит директор, назначаемый Советом попечителей.

Принимая дары, музеи вынуждены идти навстречу пожеланиям богатых меценатов, и это часто отражается на экспозиционной работе. Коллекции, завещанные на условиях самостоятельного показа, нередко вклиниваются в экспозицию, нарушая хронологическую и выставочную логику. Работы одного и того же художника порой можно встретить в разных залах — в основной экспозиции и в помещениях, предназначенных для показа отдельных коллекций. Но все эти издержки вполне понятны и допустимы, ведь в подобных случаях речь идет о приобретении музеем весьма ценных произведений искусства.

Зародившись и существуя во многом благодаря частной финансовой поддержке, американские музеи, естественно, отражали вкусы и взгляды своих покровителей, но при этом всегда стремились не допустить того, чтобы в обществе сложилось представление о них как о замкнутых и элитарных учреждениях, существующих в интересах небольшой группы людей. С самого начала своей деятельности музеи в Америке в гораздо большей степени, чем в Европе, обращались к массовой аудитории. Уже в 1881 г. Национальный музей в Вашингтоне провозгласил принцип «не выставлять ни одного предмета, который не представляет особенной воспитательной ценности и который не может заинтересовать большинство публики и служить для нее поучительным объектом».

В начале XX в. видный американский библиотечный и музейный деятель Джон Коттон Дана сформулировал концепцию «полезного музея». Он полагал, что музеям в своей деятельности следует руководствоваться интересами того сообщества, в рамках которого они существуют. «Полезный», или «живой» музей должен организовывать досуг местного населения, принимать активное участие в его визуальном обучении и работать в тесной связи с другими образовательными учреждениями — библиотеками и школами.

В начале XX в., проанализировав деятельность естественно-научных учреждений, европейские специалисты пришли к выводу, что «американские музеи в полном смысле слова демократические музеи. <...> Они основаны действительно для народа и именно для воспитания и поучения народных масс, потому что в них находятся такие приспособления, о которых в Европе пока еще только мечтают. У них строго отделены выставленные коллекции для наглядного обучения масс от специальных научных коллекций для ученых. В отделах для детей собрано и выставлено большое количество живых предметов, уже знакомых детям и очень для них привлекательных. <...> Одна из главных заслуг этих музеев — передвижные выставки, которые они устраивают в маленьких, не имеющих собственных музеев городах, и раздача в таких же городах школам коллекций заимообразно»<sup>30</sup>.

Экскурсии, лекции, концерты и другие формы культурно-образовательной деятельности превратили американские музеи в своеобразные университеты для широкой публики, место творческого

<sup>30</sup> Воспитательные задачи американских естественно-научных музеев // Образовательные и воспитательные задачи современных музеев / Под ред. Л. Г. Оршанского. СПб, 1914. С. 42, 45.

досуга и отдыха. И если в европейской традиции музей предстает как храм науки, искусства и просвещения, то североамериканская концепция рассматривает его, прежде всего, как место обучения, отдыха и развлечения.

Музеи США были первенцами Нового Света, вслед за ними музейные учреждения стали появляться и на территории других европейских колоний, в частности тех, что образовали в 1867 г. доминион Канада. Они создавались главным образом при научных, литературных и исторических обществах, основанных английскими и французскими учеными. Самый первый музей был учрежден в 1822 г. на территории английской колонии Новая Шотландия и получил известность благодаря богатому зоологическому собранию. С именем города Квебека связано создание в 1836 г. первого канадского публичного музея, который погиб в огне пожара в 1854 г.

Вместе с тем ощутимый размах музейное строительство приобрело лишь в последней трети XIX в., когда североамериканские британские колонии составляли уже единое целое в рамках доминиона. В этот период статус Национального музея получило вспомогательное подразделение Геологического общества, коллекции которого стали формироваться с 1856 г. Из Монреаля в 1880 г. его перевезли в новую столицу — Оттаву; в том же году была учреждена и Канадская национальная галерея. В конце XIX в. возникли музеи в провинции Британская Колумбия, чуть позже в Торонто были основаны Художественный музей Онтарио (1900; ныне Художественная галерея Онтарио) и Королевский музей Онтарио (1912).

В настоящее время в Канаде насчитывается более 2400 музеев. Среди крупнейших — Канадский музей природы в Оттаве, коллекции которого включают более 10 млн образцов растений, животных, минералов, окаменелостей, собранных во всех регионах мира. Важнейшим хранилищем национального культурного наследия является Канадский музей истории в г. Гатино, расположенном на реке Оттава напротив столицы. Собранные в нем артефакты отражают культуру аборигенных народов, историю европейской колонизации Канады, а также современный период развития страны.

Один из первых музеев латиноамериканских стран — Музей естественной истории в Мехико — открылся в августе 1790 г., когда территория Мексики еще оставалась частью огромной колонии Новая Испания. В июне 1816 г. Жуан VI, король Объединённого королевства Португалии, Бразилии и Альгарвы, живший тогда в Рио-де-Жанейро, учредил Королевский музей, который сейчас называется Национальным музеем Бразилии. Это не только старей-

шее научное учреждение страны, но и крупнейший музей естественной истории и антропологии.

В 1823 г. в Буэнос-Айресе был основан Аргентинский музей естественной истории Бернардино Ривадавия, открывшийся для публики спустя три года. Он носит имя первого президента Аргентины, который говорил о необходимости создания музея еще в 1812 г. Однако война за независимость не позволила в то время реализовать этот план. На сегодняшний день музей насчитывает около 2 млн естественно-научных образцов и является важнейшим центром развития биологических и геологических наук.

В 1822 г. был основан Национальный музей в Лиме — столице республики Перу. Коллекции этого учреждения впоследствии вошли в состав Национального музея антропологии, археологии и истории Перу. В 1825 г. декретом первого президента мексиканской республики Гуадалупе Виктория был учрежден Национальный музей в Мехико. На основе его собрания в середине XX в. были созданы Национальный исторический музей и Национальный музей антропологии.

К концу XIX в. в латиноамериканском регионе стали открываться художественные музеи; к наиболее значительным относится Национальный музей изящных искусств, основанный в 1895 г. в Буэнос-Айресе.

## **Музеи Австралии**

В конце января 1788 г. в бухту Ботани-Бей, а затем в залив Порт-Джексон вошли 11 кораблей Первого флота; на берег высадили каторжников и солдат — первую партию английских колонистов. Основанное здесь поселение позже превратилось в город Сидней, который стал столицей Нового Южного Уэльса — первой английской колонии на австралийской земле. Суда, перевозившие ссыльных каторжан с Британских островов, прибывали в Австралию вплоть до 1868 г., и колонизация материка осуществлялась преимущественно путем создания английских военно-каторжных поселений. Лишь в середине XIX в., после того как в колонии Виктория было открыто золото и разразилась золотая лихорадка (1851–1861), началась массовая свободная иммиграция.

Процесс колонизации континента сопровождался истреблением или оттеснением в бесплодные районы коренного темнокожего населения; оно находилось на уровне охотничьего и собира-

тельского хозяйства, что надолго определило пренебрежительное отношение европейцев к аборигенам, их традициям и верованиям. На австралийскую землю колонисты переносили свою культуру — политическую, религиозную, художественную. Воспроизводились властные структуры, парламентское управление, финансовая и банковская системы, основывались научные общества, библиотеки, университеты, музеи.

С появлением европейских поселений от берегов Австралии стали отплывать корабли, в трюмах которых перевозили образцы экзотической флоры и фауны, пользовавшиеся большим спросом у заокеанских коллекционеров, ученых и музеев. На самом же континенте формирование первых естественно-научных коллекций было связано с деятельностью Философского общества Австралии, учрежденного в Сиднее в 1821 г. Общество планировало создать музей, однако просуществовало всего лишь год, а собранные им естественно-научные образцы нашли пристанище в здании колониальной администрации.

В январе 1826 г. в Сидней прибыл в качестве секретаря колонии Новый Южный Уэльс А. Маклей, известный английский энтомолог и член одного из крупнейших научных центров Великобритании — лондонского Линнеевского общества. Он привез свою знаменитую коллекцию насекомых, которая считалась одной из крупнейших в мире. С приездом А. Маклея идея учреждения музея в Сиднее получила новый импульс и поддержку единомышленников ученого. Его планы нашли отклик и в английском правительстве, которое в 1827 г. прислало губернатору Нового Южного Уэльса уведомление о том, что правительство будет ежегодно выделять 200 фунтов стерлингов для оплаты труда зоолога и формирования коллекций. Так был основан первый австралийский музей, который сначала называли Сиднейским или Колониальным музеем, а в 1836 г. он получил свое нынешнее имя — Австралийский музей.

Многие годы музей в Сиднее был единственным в Австралии. Тяжелые условия жизни в период освоения новых земель не благоприятствовали формированию духовных интересов, а уровень экономического развития колоний не позволял поддерживать художественное творчество и музейное строительство. Только во второй половине XIX в., когда золотая лихорадка привела к росту населения и экономики, культурная жизнь Австралии преобразилась. В столичных городах каждой колонии открываются первые университеты, театры, публичные библиотеки и музеи. В 1856 г. был учрежден Музей Южной Австралии в г. Аделаида, в 1862 г. —



Австралийский музей в Сиднее

Музей Квинсленда в г. Брисбен, в 1891 г. — Музей Перта (ныне Музей Западной Австралии) в г. Перте.

В середине XIX в. на австралийской земле закладываются традиции художественного коллекционирования. Пионером в этой области стала колония Виктория. В ее столице Мельбурне в 1856 г. на торжественном открытии Общества изящных искусств впервые прозвучала мысль о необходимости создания в Австралии художественной галереи. Идея получила правительственную поддержку, и парламент Виктории выделил 2 тыс. фунтов стерлингов на приобретение в Англии необходимых экспонатов. В 1861 г. в Мельбурне открылся Музей искусств, в котором экспонировалась небольшая коллекция картин, слепков, рельефов, монет и медалей. Переименованный в 1875 г. в Национальную галерею Виктории он спустя четверть века превратился в одно из богатейших художественных собраний Британского Содружества. К концу столетия существовало уже большинство из ныне действующих художественных галерей.

В 1901 г. шесть австралийских колоний образовали единое государство — федерацию Австралийский Союз, в который они вошли на правах штатов. Эти политические изменения способствовали ускорению начавшегося в середине XIX в. процесса формирования австралийской нации. Развернулось строительство





Вид на Национальный музей Австралии  
и искусственное озеро Берли-Гриффин

федеральной столицы Канберры, разрабатывались планы создания национальных музеев, принимались меры по сохранению исторического и культурного наследия страны. Однако мировые войны и Великая депрессия не способствовали развитию музейной сферы.

Во второй половине XX в. растет интерес австралийцев к истории своей страны, культура Австралии перестает рассматриваться как ответвление английской и воспринимается как самоценное явление. Это проявилось не только в трудах историков и искусствоведов, в литературных произведениях и театральных постановках, кинематографе и музыкальной жизни, но и в музейной сфере. В 1974–1975 гг. в стране работала специальная комиссия, изучавшая состояние музеев и национального наследия. На основе представленного ею доклада федеральное правительство приняло меры, направленные на подготовку музейных специалистов, создание новых национальных коллекций и расширение существующих, а также на разработку законов, ограничивающих вывоз культурных ценностей из страны. В 1982 г. в Канберре состоялось открытие Национальной галереи Австралии, в 1991 г. — Национального морского музея в Сиднее, а в 2001 г. — Национального музея Австралии в Канберре.

Во второй половине минувшего столетия изменилось отношение к культурному наследию коренных жителей Австралии, далекие предки которых заселили материк предположительно 40 тыс. или того раньше — 60 тыс. лет назад. От политики ассимиляции аборигенов правительство перешло к стратегии их интеграции в общество как носителей собственной культуры. Национальные музеи страны стали формировать коллекции традиционного



Вход в Национальный музей Австралии

искусства и культуры коренных австралийцев, при этом аборигенам нередко предоставляется право самим решать, как именно их наследие должно быть представлено в музейном пространстве.

К концу XX в. в Австралии насчитывалось уже свыше 1 тыс. музеев, ежегодно принимающих, по самым скромным подсчетам, более 10 млн посетителей. Согласно данным Международного совета музеев (ИКОМ), в Австралии в 1982 г. один музей приходился на 14 тыс. жителей, в то время как в Европе это соотношение составляло 1:43 тыс.

## **Музеи Азии**

### **Музеи Индии**

В иных условиях и обстоятельствах, нежели на американском и австралийском континентах, осуществлялась рецепция музея странами Азии, где европейские завоеватели столкнулись с миром древних цивилизаций с давними традициями государственности. Индия стала первой и по существу единственной страной столь крупного масштаба, которая была превращена в колонию. В XIV–XV вв. слово «Индия» ассоциировалось в сознании европейцев со сказочными богатствами, на поиски которых снаряжалось немало морских экспедиций; в результате одной из них была, как известно,

открыта Америка. Первыми достигли берегов Индии португальцы, на рубеже XV–XVI вв. начавшие создавать здесь поселения и порты и сосредоточившие в своих руках контроль над торговлей и торговыми путями. Вслед за ними появились голландцы, направившие усилия на эксплуатацию ресурсов богатых пряностями островов Индонезии. Затем наступил черед французов и англичан. Началась эпоха колонизации Индии и прилегающих к ней территорий.

С конца XVII в. главенствующие позиции здесь захватила Великобритания. Созданная в 1600 г. британская Ост-Индская компания, оттеснив конкурентов, сосредоточила в своих руках не только торговые, но и военные, дипломатические, политические и даже налоговые операции. С наступлением XVIII в. ее деятельность все в большей степени попадает под контроль правительства, а в 1858 г. и вовсе упраздняется парламентским законом. С этого времени Индия стала колонией Великобритании в полном смысле этого слова. Королева Виктория была провозглашена императрицей Индии, а управление страной перешло к английскому генерал-губернатору в статусе вице-короля.

Британское владычество привело к ломке традиционных структур индийского общества, сопровождалось усилением налогового гнета, разорением ремесленников и крестьян, горем и страданиями миллионов людей. В то же время многие из болезненно протекавших процессов способствовали развитию страны, включению ее в мировой рынок, знакомству с машинным производством, с достижениями науки и техники. Англичане строили промышленные предприятия и железные дороги, готовили кадры колониальной администрации из самих индийцев и активно внедряли в индийское общество элементы европейской (британской) политической культуры и европейского образования.

В Калькутте, Бомбее и Мадрасе появились университеты, созданные по европейскому образцу с преподаванием по английским программам и на английском языке. Многие из зажиточных индийцев отправились получать образование в лучших университетах метрополии — Кембридже и Оксфорде. Печатную продукцию в Индии (книги, газеты, журналы) начали издавать на английском языке. Он стал не только языком индийской элиты, но и неким интегрирующим началом, благодаря которому разноязычная страна превратилась в единое целое, что в свою очередь способствовало росту национального самосознания.

Планов музейного строительства в Индии английские колониальные власти не разрабатывали. Однако первые индийские музеи



У. Вуд. Здания Азиатского общества Бенгалии. 1833

появились на свет именно благодаря усилиям и энтузиазму англичан — представителей той плеяды европейских ученых, что подолгу жили и работали в этой стране, занимаясь изучением ее флоры, фауны, природных ископаемых, климата, культуры.

Пионером в области музейного строительства стала Бенгалия, захваченная ранее других регионов; по сути дела, отсюда и началось завоевание Индии. Позиции и влияние англичан здесь были издавна особенно сильны, а город Калькутта (совр. Колката) являлся главным центром английской колониальной администрации. Именно в Калькутте в 1784 г. появилось старейшее на Востоке научное учреждение — Азиатское общество, основанное английским востоковедом У. Джонсом. В начальный период своей деятельности оно ставило перед собой цель исследовать природу и культуру всей Азии, а со временем отказалось от непосильных задач и ограничилось более детальным изучением одной только Индии. Первоначально создание музея не входило в планы общества, но обилие материалов по естественной истории и культуре, накапливавшихся в процессе исследовательской работы, подвело ученых к мысли организовать появившиеся коллекции в виде музея.

Инициатором его создания стал датский врач и ботаник Н. Уоллих, который с 1814 г. стал исполнять на безвозмездной основе обязанности музейного хранителя, а затем директора. Так был учрежден Восточный музей Азиатского общества, позже пере-



Индийский музей в Колкате. Внутренний двор

именованный в Индийский музей Калькутты. В 1878 г. музей разместился в новом здании и стал публичным музеем. Индийский музей Калькутты изначально был комплексным, собирая и экспонируя наряду с зоологическими и геологическими коллекциями археологические находки, предметы этнографии, образцы техники. Эту особенность он сохраняет и в настоящее время. Будучи одним из крупнейших в стране, музей хранит свыше 1 млн памятников культуры, естественно-научных образцов и произведений искусства.

Второй индийский музей также появился на свет благодаря энергии и усилиям европейцев. В 1846 г. Литературное общество города Мадраса (ныне Ченнай) обратилось к руководству британской Ост-Индской компании с предложением об учреждении музея. В 1851 г. это начинание получило наконец поддержку, и Мадрасский музей (ныне Государственный музей в Ченнае) на безвозмездной основе возглавил председатель общества, военный хирург Э. Г. Бэлфор. Ядро музея составила принадлежавшая обществу небольшая геологическая коллекция, но вскоре музейные фонды пополнились 20 тыс. разнообразных предметов. Музей стал обладателем большой коллекции скульптуры из буддийского святилища в Амаравати (I–III вв.), по ценности уступающей лишь аналогичной коллекции в Британском музее.



Эта тяга к универсализму составляла характерную черту музеев и в других городах страны. Первые специализированные музеи появились на местах археологических раскопок для хранения и экспонирования найденных древностей. В 1874 г. был основан Археологический музей в Матхуре, собрание которого включало находки из древних руин города. В первые десятилетия XX в. во многом благодаря деятельности Дж. Маршалла, возглавившего Департамент археологических исследований Индии, один за другим стали возникать музеи на местах раскопок: в Сарнатхе (1904), Агре (1906), форте Дели (1909).

В начале XX в. группа влиятельных жителей Бомбея обратилась к властям с предложением основать музей в память о посещении города наследником английского престола. Эта идея нашла поддержку, и в 1909 г. был принят законодательный акт об учреждении Музея принца Уэльского. Благодаря дарам, жертвованиям и закупкам он составил богатое собрание, которое включает свыше 50 тыс. предметов: произведения живописи и художественных ремесел, оружие, ткани, археологические находки, естественно-научные образцы. Вслед за официальным переименованием города Бомбей в Мумбаи (1995) новое название получил и музей. Теперь он носит имя национального героя Чхатрапати Шиваджи.

После обретения Индией независимости (1947) музейная сфера страны развивалась не менее активно. В 1949 г. был основан Национальный музей в Дели, по ряду причин открывшийся лишь в 1960 г. Собрание этого самого большого художественного музея страны отличают многообразие коллекций и широта их временного диапазона.

Как и в Европе, одним из источников создания индийских музеев стали частные коллекции. Богатейшие коллекции произведений искусства составил в Хайдарабаде наваб (наместник) Мир Юсуф Али Хан, более известный под именем Салар Джанг III. Он умер в 1949 г., не оставив прямых наследников, и правительство создало комитет для управления его имуществом. Желая увековечить память об этом выдающемся человеке, меценате и страстном коллекционере, в фамильном дворце в 1951 г. открыли музей, названный его именем. Парламентским актом 1961 г. он был признан учреждением национального значения и в торжественной обстановке открыт для широкой публики.

В целом же можно констатировать, что во второй половине XX в. Индия превратилась в страну с развитой музейной культурой. К середине 1980-х гг. в ней насчитывалось свыше 300 одних только



художественных музеев. Самые крупные музеи страны находятся в ведении центрального правительства страны или правительства штатов. Кроме того, в музейную сеть входит немало муниципальных, университетских, а также частных музеев.

## **Музеи Турции**

С культурным влиянием западной цивилизации связано и появление музеев в Турции, для которой XIX — первая четверть XX в. стали временем постепенной европеизации, то замедлявшей свои темпы, то получавшей новые импульсы для дальнейшего развития.

В начале XIX в. достиг апогея острый внутривосточный и экономический кризис, первые признаки которого стали ощущаться Османской империей еще в конце XVII в. Особенно явственно он проявился в серии военных поражений, поставивших Порту, как называли в Европе султанское правительство и управляемую им империю, на грань военного и политического краха. Избежать катастрофы она смогла лишь благодаря вмешательству ведущих западноевропейских государств. Не желая заниматься решением болезненных проблем, связанных с судьбой контролируемых ею провинций и ее владений в Европе, они объявили летом 1839 г., что берут Порту под коллективную опеку. Кризис империи и давление извне с целью получения все новых льгот и уступок в экономической сфере, вынудили турецкие власти прибегнуть к радикальным преобразованиям, вошедшим в историю под названием «Танзимат» (1839 — начало 1870-х гг.).

Меры, направленные на развитие экономики, а также реформы в области административного управления, судопроизводства и образования вели к трансформации традиционной структуры турецкого общества и стали значительным шагом на пути европеизации страны. Появилась система светского образования, переданная в ведение специально созданного Министерства просвещения. Стала формироваться новая интеллигенция, представители которой ориентировались в первую очередь на европейские знания, культурные традиции и демократические права.

Очередной этап этого процесса наступил после распада Османской империи, свержения монархии и превращения территории с преобладанием турецкого этноса в национальное государство, осенью 1923 г. провозглашенное Турецкой Республикой. Серия

реформ была направлена на секуляризацию государства. Турция избавилась от идеологического диктата ислама; ярким проявлением этой свободы стало уравнивание в правах женщин, законодательно закрепленный и обязательный для всего населения переход на европейскую форму одежды, европейские календарь и летоисчисление, введение гражданской формы брака с ликвидацией многоженства. Для облегчения учебы в многочисленных школах и высших учебных заведениях, создававшихся по европейским стандартам, арабский алфавит заменили латинизированным. В контексте европеизации страны разрывалась и история ее музеев.

После взятия и разграбления Константинополя (1453 г.; ныне Стамбул) турки-османы начали перестраивать город. На месте византийского акрополя, на развалинах императорского дворца, была сооружена новая резиденция султанов — Топкапы-сарай. В составе этого дворцового комплекса оказалась церковь Святой Ирины, возведенная в IV в. В отличие от других христианских храмов, переделанных в мечети, в ней разместился арсенал. В 1846 г. по распоряжению мушира (фельдмаршала) Ахмета Фетхи-паши в бывшей церкви организовали выставку оружия, которая открыла эпоху музейного строительства в Турции. Позже сюда стали помещать древности и произведения искусства, а в 1869 г. это собрание было названо Имперским музеем. В 1874–1875 гг. историко-художественные коллекции Имперского музея разместили в другом здании на территории Топкапы-сарая — украшенном керамической плиткой павильоне Чинили Кешк (Изразцовый павильон), возведенном в 1472 г.

Много сил и энергии отдал становлению и развитию музеев Осман Хамди-бей — турецкий художник, получивший образование в Париже. В 1881 г. его назначили на должность директора Имперского музея, которую до него занимали исключительно европейские специалисты. Он сразу же приступил к пополнению коллекций и, кроме того, стал инициатором указа, запрещавшего вывоз из Османской империи древностей без специального разрешения (1883). Одновременно в ряде районов страны начались археологические раскопки, существенно пополнившие музейные фонды произведениями античного искусства.

Непрерывно растущие коллекции уже не умещались в павильоне Чинили Кешк, поэтому в конце XIX — начале XX в. Имперский музей был реорганизован. Древности легли в основу Археологического музея, который открылся в июне 1891 г. в здании, возведенном для него в неоклассическом стиле архитектором А. Валлори.

Последующие два десятилетия его коллекции постоянно пополнялись ценными предметами из раскопок на месте прославленных древнегреческих городов Дидимы, Милета, Приены, Эфеса. Ныне это один из крупнейших археологических музеев мира.

В 1914 г. в имарете (странноприимном доме) мечети Сулеймание после долгой подготовительной работы открылся Музей ислама, созданный Управлением мечетей. Основу его собрания составили коллекции, переданные из Чинили Кешк. После революции 1923 г. его преобразовали в Музей турецкого и исламского искусства и передали в ведение Министерства просвещения. Ныне он размещается в бывшем дворце визиря Ибрагим-паши, памятнике архитектуры XVI в., и хранит более 40 тыс. предметов. Ему принадлежит одно из лучших в мире собраний турецкого искусства, в котором особую ценность представляют ранние исламские рукописи, изделия из металла, глины, дерева и камня (XIII–XIX вв.), а также уникальная коллекция ковров.

С образованием Турецкой Республики началась реорганизация музейной сферы и расширение музейной сети. В 1924 г. в связи с ликвидацией султаната резиденция османских правителей вместе со всем внутренним убранством превратилась в Музей дворца Топкапы. Закон 1925 г., запретивший деятельность орденов дервишей, способствовал тому, что ценные предметы, находившиеся в их распоряжении, дополнили музейные собрания, а на основе некоторых дервишских общин были созданы музеи. Новую жизнь стали обретать и памятники христианского культового зодчества. В 1935 г. решением Совета министров был преобразован в музей храм Святой Софии (Айя-София) — шедевр византийской архитектурной мысли (532–537).

С началом республиканской эпохи музейное строительство перешагнуло границы Стамбула, охватив Бурсу, Манису, Измир,



Осман Хамди-бей в восточном одеянии на Всемирной выставке в Вене. 1873



Музей анатолийских цивилизаций в Анкаре

Анталью и другие города страны. По решению правительства в 1925 г. в новой столице Анкаре началось создание Этнографического музея, торжественное открытие которого состоялось в июле 1930 г.

В те же годы продолжалось формирование собрания Археологического музея, основанного в 1921 г. в Анкаре — в крепостной башне Аккале. Позже для реализации более грандиозных замыслов музею предоставили два исторических здания XV в.: Караван-сарай и Большой крытый рынок. Их освоение потребовало много средств, сил и времени. Только в 1968 г. были завершены ремонтно-восстановительные работы, создана принципиально новая экспозиция — и Музей анатолийских цивилизаций открыл свои двери широкой публике.

В 1997 г. по итогам конкурса, уже не одно десятилетие проводимого Европейским музейным форумом — транснациональной организацией, действующей под эгидой Совета Европы, Музей анатолийских цивилизаций был признан «Европейским музеем года». Победа в этом престижном конкурсе, участниками которого являются недавно созданные, реформированные или модернизированные музеи, — не только подтверждение соответствия одного из турецких музеев высоким стандартам мировой музейной практики, но и определенный итог рецепции европейского музея турецкой культурой.

## Музеи Японии

Японию европейцы открыли для себя в 1540-х гг., но уже в конце XVI в. ее правители, обеспокоенные успехами христианских миссионеров и усилением позиций католической церкви, решили оградить страну от западного влияния, запретив въезд в нее иностранцам. Конец этой добровольной самоизоляции положили в 1854 г. западные державы: отправив к берегам Японии военную эскадру, они силой вынудили ее открыть порты для иностранных кораблей.

Надо сказать, что самоизоляция Японии не носила абсолютно характера и не сопровождалась высокомерным отрицанием всего иноземного. В период формального закрытия от западного мира сохранялись деловые связи с голландскими купцами. Благодаря этим контактам японцы имели возможность знакомиться с европейской культурой, техникой и наукой. Специальное объединение переводчиков, читая иностранные книги, составляло обзоры по различным отраслям знаний. Таким образом, японцы никогда не считали для себя унижительным и постыдным заимствовать у других народов то полезное, что можно использовать во благо собственной стране, эта склонность к перениманию чужого позитивного опыта воспитывалась в них веками.

Особенно мощный поток заимствований хлынул в Японию в последней трети XIX в., когда в результате революционного переворота 1867–1868 гг. («Реставрации Мэйдзи») она вступила в эпоху радикальных преобразований, способствовавших ее переходу на капиталистический путь развития. Первой среди азиатских стран она стала в широких масштабах усваивать достижения европейской цивилизации, сознательно ориентируясь на западные модели. Перенимался индустриально-технический опыт, перестраивалась правовая система, заимствовались европейские формы организации государства и общества. Сознательная ориентация на западные стандарты проводилась и в сфере науки, образования, просвещения. В 1870-е гг. в ряде городов появились университеты европейского образца, для чтения лекций в которых приглашались европейские специалисты; немало японской молодежи отправилось на учебу за границу. Государство активно стимулировало научную деятельность.

В русле этих радикальных преобразований лежат и причины, обусловившие появление первых японских музеев. В 1872 г. было принято решение о создании Токийского национального музея; он

рассматривался в ту пору прежде всего как учреждение, призванное способствовать развитию отечественной промышленности. Его основу составили материалы, собранные для предстоявшего показа на Всемирной выставке в Вене (1873). В последующее десятилетие он находился в ведении различных административных структур, ответственных за подготовку и проведение международных и национальных выставок, на которых демонстрировались достижения страны в области промышленности, науки, культуры. Этим определялись комплектование фондов, цели, задачи и направления деятельности музея.

Кардинальные изменения произошли в 1886 г., с его переходом в ведение Министерства Императорского двора и переименованием в Токийский Императорский музей. Со временем он отказался от отделов промышленности, науки и образования и сосредоточил усилия исключительно на коллекционировании японского национального искусства и родственного ему искусства народов Азии. Эту концептуальную установку Токийский национальный музей сохраняет и в наши дни, став самым крупным в мире хранилищем традиционного искусства Японии.

В 1871 г. был основан Музей Министерства образования; наряду с естественно-научными коллекциями, приборами и образцами техники в его экспозиции были представлены наглядные пособия. В последующие десятилетия музей не раз менял название и ведомственную принадлежность, в 2001 г. он стал Национальным музеем природы и науки. Являясь крупнейшим исследовательским учреждением, он входит в число выдающихся музеев мира; его собрание включает более 3,7 млн образцов флоры и фауны, материалов по истории науки и техники.

В 1870-е гг. стала утверждаться мысль о необходимости создания художественных музеев в древнейших японских столицах и религиозных центрах — Киото и Наре. Дело в том, что некоторые из радикальных преобразований правительства Мэйдзи, в частности отделение от государства буддийских организаций и бездумная вестернизация, ставили под угрозу сохранность многих выдающихся творений религиозного искусства. Стремясь не допустить распыления художественных сокровищ, префектура Киото в 1875 г. организовала в императорском дворце выставку произведений буддийского искусства из окрестных храмов и святилищ. Спустя несколько лет Временный комитет по изучению национального культурного наследия составил список ценных произведений искусства, находящихся в святилищах и храмах. По результатам этого исследования





Национальный музей в Токио. Главное здание (Хонкан)

в 1889 г. правительство приняло решение о создании Императорских музеев в Киото и Наре.

После принятия новой конституции оба музея в 1952 г. получили статус национальных и перешли в ведение Министерства просвещения. Изначально они создавались для хранения и показа храмовых сокровищ, но с годами смогли составить и свои собственные обширные коллекции буддийской скульптуры, произведений живописи и каллиграфии, изделий из металла и керамики, тканей, лаков.

Значительное место в японской музейной сфере заняли храмовые территории и сокровищницы. В 1940 г. широкая публика впервые получила возможность любоваться шедеврами знаменитого храмового ансамбля Хорюдзи, возведенного в начале VII в. Стала доступна для осмотра пользующаяся всемирной славой сокровищница Сёсоин в храмовом ансамбле Тодайдзи, возникшая в начале VIII в.

Огромный массив культурного достояния, не подвергшегося распылению, как это случилось с некоторыми дальневосточными странами (например, с Китаем), дал Японии возможность создать немало художественных музеев с богатыми коллекциями традиционного и современного национального искусства. В этом отношении просматривается определенное сходство с Европой.

Музейную сеть страны отличает еще одна особенность. В отличие от коллекционеров других государств Азии, японцы живо интересовались западным искусством и коллекционировали его.



Храмовый комплекс Хорюдзи.  
Кондо (Золотой зал). VII в. Нара

В 1952 г. в токийском офисе корпорации «Бриджстоун» открылся художественный музей, созданный основателем корпорации, коллекционером и меценатом Ш. Ишибаши. В его залах экспонируются средиземноморские древности и работы авангардистов XX в., но предмет особой гордости — одна из лучших в стране коллекций импрессионистов и постимпрессионистов. В 1959 г. в Токио открылся Национальный музей западного искусства, созданный на основе частной коллекции Кодзио Мацукаты. В дальнейшем его собрание пополнилось дарами и закупками, и музей стал крупнейшим в стране хранилищем произведений европейских мастеров от эпохи Возрождения до начала XX в.

Японский музейный мир развивался под сильным европейским влиянием, но в нем явно ощущается присутствие и американских традиций. Первые публичные музеи в стране были созданы государством в просветительных целях, а также во имя сохранения и прославления национального культурного наследия. В этом отношении японская практика соответствует европейским представлениям, согласно которым учреждение музеев — одна из социальных функций государства. В то же время в истории японского музея прослеживается американский опыт создания огромных коллекций частным капиталом и их последующее превращение в общедоступные учреждения. Благодаря успешному экономическому развитию

страны после Второй мировой войны японские магнаты смогли пополнить ряды крупнейших коллекционеров мира и составить богатые и утонченные собрания, многие из которых стали впоследствии публичными музеями.

## **Музеи Китая**

Китай всегда относился к иноземным заимствованиям насто­роженно и негативно. Европейская колониальная экспансия XVII–XVIII вв. почти не затронула его; вплоть до середины XIX в. он оставался территориально растущим независимым государством и нередко использовал в отношениях с внешним миром высокомерные и пренебрежительные интонации. Уже в начале XVIII в. китайские правители положили конец попыткам христианских миссионеров и европейских купцов осваивать территорию страны: миссионеров выслали, церкви закрыли; в середине столетия прекратилась и торговля с европейцами, за исключением порта в Кантоне (Гуанчжоу).

В середине XIX в. поражение в «опиумных войнах» вынудило Китай заключить серию неравноправных договоров, предоставивших западному капиталу торговые, таможенные и иные экономические, политические и правовые льготы и привилегии. В ряде крупных китайских городов возникли кварталы для проживания иностранцев — сэттльменты, наделенные правом экстерриториальности. С носителями европейской культуры связано появление в Китае учреждений музейного характера; их создавали миссионеры, рассчитаны они были на западную публику и посещались главным образом иностранцами. В 1872 г. стало экспонировать свои коллекции Северокитайское отделение Британского Королевского восточного общества.

Первый в Китае музей основал в 1905 г. в Наньтуне (провинция Цзянсу) на свои собственные средства предприниматель, политик и государственный деятель Чжан Цзян. Музейное собрание формировалось путем закупок, даров частных лиц и буддийских храмов. Спустя девять лет в нем насчитывалось около 3 тыс. естественно-научных образцов, памятников культуры и археологических находок. В наши дни Наньтунский музей сохраняет универсальный характер. Его коллекции (свыше 40 тыс. предметов) включают образцы флоры и фауны, минералы, произведения живописи и каллиграфии, декоративные изделия, рукописи, документы.



Музей в Наньтуне. Центральное здание

В сентябре 1909 г. появилась правительственная директива, обязывавшая глав провинций принимать меры по выявлению и охране древностей, а также организовывать музеи для размещения редких и ценных предметов. Принятая по докладу Министерства внутренних дел, она отражала обеспокоенность китайских властей состоянием дел в области культурного наследия. Китайское искусство издавна пользовалось огромным спросом на художественном рынке Запада. В эпоху Возрождения особый восторг вызывал фарфор, ценившийся на вес золота, в XVII в. в моду вошла лаковая и резная мебель, позже в китайском стиле стали оформлять загородные дворцы и парковые павильоны. Изделия из шелка, фарфор, лаки, произведения декоративно-прикладного искусства импортировались в значительных количествах; многие предметы специально производились Китаем на экспорт. В конце XIX — начале XX в. вывоз из страны произведений искусства и древностей начал принимать хищнический характер. В это время ряд крупнейших памятников китайской культуры стали исследовать английские, французские, германские и американские экспедиции. Некоторые их участники, пользуясь положением иностранных подданных и продажностью местных чиновников, вывозили из страны не только рукописи, археологические находки, статуи, но даже выломанные из стен фрески.

Справедливости ради нужно сказать, что многие представители европейской диаспоры в Китае занимали иную позицию. Однако все их попытки остановить разграбление культурных ценностей особого успеха не имели. Ажиотажный спрос международных антикварных рынков на китайские древности и произведения искусства стимулировал активность дельцов и иностранных коллекционеров. Препградой на пути расхищения культурного достояния страны в определенной степени могли стать художественные музеи, но первые попытки создать их были предприняты только после революции 1911–1912 гг., которая свергла маньчжурскую династию и провозгласила Китай республикой.

В октябре 1914 г. в одном из помещений южной части Запретного города — императорской резиденции, воздвигнутой еще в первой половине XV в., — открылась Выставка древностей, где экспонировались национализированные художественные сокровища. Спустя четыре года часть дворцовых помещений занял Исторический музей, основанный Министерством просвещения в 1912 г. Остальная же часть резиденции продолжала находиться в собственности императорской семьи вплоть до издания в 1924 г. декрета, обязавшего последних ее представителей покинуть дворцовые покои Запретного города. В 1925 г. по решению правительства в бывшей императорской резиденции открылся Дворцовый музей «Гугун» («Древний дворец»), в состав которого со временем вошла Выставка древностей и вся территория Запретного города.

В первые десятилетия республиканского правления музейная сеть Китая развивалась достаточно динамично. В 1929 г. в стране насчитывалось 34 музея, в 1936 г. — уже 77. Однако развитие музейной сферы нарушила война с Японией, и к моменту провозглашения Китайской Народной Республики (КНР; 1949) музейная сеть страны сократилась до 21 музея.

Новое коммунистическое правительство приняло ряд постановлений о запрете вывоза из страны культурных ценностей и о порядке их охраны. Правда, экономическое положение Китая не позволяло выделить такой объем финансирования, который позволил бы решать эту проблему на должном научном и техническом уровне. Сохранять культурное достояние страны призваны были музеи; их число непрерывно росло, а коллекции формировались за счет активно проводившихся археологических раскопок, случайных находок во время строительных работ, экспедиций по сбору у населения редких и старинных предметов, частных пожертвований. К 1957 г. в Китае существовало уже 73 музея.





Музей терракотовой армии Цинь Шихуанди.  
Фрагмент погребального комплекса

Но в последующие два десятилетия развитие музейной сферы страны проходило в русле деструктивных социальных и экономических экспериментов Мао Цзэдуна. По аналогии с «большим скачком» в экономике был взят курс на резкое увеличение музейной сети, и к 1959 г. в Китае уже насчитывалось 600 музеев. Качественный уровень большинства из них оставлял желать лучшего: в основном это были краеведческие музеи, созданные на общественных началах местными жителями. В их экспозициях преобладали копии и материалы идеологического характера. Переняв советский опыт, китайские специалисты утвердили для краеведческих музеев структуру из трех отделов: природоведения, истории и социалистического строительства. Серьезный урон музейная сфера понесла и в годы нового грандиозного эксперимента — «культурной революции». В русле позитивного развития музеев, как и страна в целом, стали возвращаться только после Пленума Центрального комитета Коммунистической партии Китая в декабре 1978 г.: его решения положили начало новому этапу реформирования страны.

К концу XX в. в КНР насчитывалось около 2000 музеев. Все они являются государственными учреждениями и находятся в ведении Министерства культуры. Их главная функция — образовательно-воспитательная, поэтому экспозиции носят в значительной степени дидактический характер. Большую роль в развитии музейной



сферы сыграли археологические раскопки, проводившиеся в КНР достаточно активно. В одной только провинции Хэнань во второй половине 1960-х гг. при раскопках погребенных в земле городов было обнаружено более 1 млн предметов. Порой археологические открытия не только пополняли коллекции, но и становились основой для организации музеев. Всемирной известностью пользуется, например, Музей терракотовой армии императора Цинь Шихуанди, расположенный в уезде Линьтун провинции Шэнси.

На развитии сети художественных музеев крайне негативно сказалось не прекращавшееся на протяжении всей первой половины XX в. распыление сокровищ китайского искусства. Некоторые из его наиболее утонченных и выдающихся образцов ныне украшают собрания Европы и США. Что же касается китайских коллекционеров, то они веками воспитывались в пренебрежении к чужеземным формам художественного творчества и интересовались лишь памятниками национальной культуры. Признание ими ценности европейского искусства произошло достаточно поздно, когда лучшие его образцы находились уже в музеях. Поэтому в Китае, в отличие от Японии, не сформировалось сколько-нибудь значимых собраний западного искусства.

## **Музеи Африки**

Появление первых музеев на африканском континенте было связано с европейской колониальной экспансией. В апреле 1652 г. экспедиция голландской Ост-Индской компании во главе с Я. ван Рибекком высадилась на юге Африки у мыса Доброй Надежды и основала стоянку-факторию Кейптаун, которая на первых порах использовалась как пересадочный пункт для отдыха во время долгого и утомительного пути в Индию. Со временем здесь стали оседать служащие компании и голландские переселенцы, которые постепенно продвигались вглубь континента, оттесняя или истребляя местное население. Так возникла Капская колония. В начале XIX в. она перешла в руки англичан, а в 1910 г. была включена в британский доминион Южно-Африканский Союз на правах провинции.

В Кейптауне, административном центре Капской колонии, в 1825 г. появился первый на континенте музей — Южно-Африканский; его учредил губернатор колонии лорд Ч. Сомерсет. Директором он назначил военного врача и коллекционера Э. Смита. Музеем отвели несколько комнат в здании колониальной администрации,

а для создания экспозиции Э. Смит и другие коллекционеры передали во временное пользование свои собрания минералов, моллюсков, рыб, рептилий, птиц, млекопитающих. Источником формирования музейных коллекций стали полевые исследования; их приводили Смит и его помощник — солдат Дж. Минтон, сведущий в таксидермии.

В 1837 г. Смит вернулся на родину в связи с женитьбой и получением нового поста в области военной медицины. После его отъезда музей почти два десятка лет пребывал в запустении, пока в 1854 г. в Кейптаун не прибыл в качестве секретаря колониальной администрации британский орнитолог Э. Лэйярд. По поручению губернатора он стал в свободное от основной работы время исполнять обязанности куратора музея. В 1855 г. был сформирован первый Совет попечителей, который обратил внимание правительства на необходимость придания музею правового статуса, чтобы его существование не зависело от прихоти отдельных должностных лиц. В 1860 г. завершилось возведение специального музейного здания.

С середины XIX в. в Кейптауне стали регулярно проводиться художественные выставки. Их организовывали энтузиасты, а со страниц прессы постоянно раздавались упреки в адрес правительства по поводу того, что оно не уделяет должного внимания развитию искусства.

В 1871 г. два выдающихся представителя общественной и художественной элиты Капской колонии — Т. Б. Бейли и А. де Смиidt — основали Южно-Африканскую ассоциацию изящных искусств. В следующем году 45 картин, завещанных Бейли будущей Южно-Африканской художественной галерее, разместили в приобретенном для них помещении. В последующие десятилетия эту коллекцию пополняли дары жителей Кейптауна. К 1895 г., когда был издан правительственный акт об официальном учреждении Южно-Африканской художественной галереи, коллекция включала уже свыше 100 полотен. Однако постоянного здания для ее экспонирования пришлось ждать несколько десятилетий: его возведение завершилось только в 1930 г. Вскоре галерея получила статус национального учреждения, которое финансируется правительством и управляется Советом попечителей. Ее собрание пополнялось в значительной степени благодаря дарам и пожертвованиям состоятельных горожан.

XX в. открыл эпоху музейного строительства в большинстве регионов колониальной Африки. Одними из первых появились музеи в британской колонии Южная Родезия (с 1980 г. Республика



Южно-Африканская национальная галерея

Зимбабве). В 1901 г. в ее административном центре Булавайо был основан Родезийский музей; с 1936 г. он стал называться Национальным музеем, а с 1981 г. — Музеем естественной истории Зимбабве. Являясь самым крупным в стране, он стремится дать полное представление о ее природе и культуре.

В Солсбери (современный г. Харара) музей был учрежден в 1903 г.; в знак уважения к британской монархии он получил название Музей королевы Виктории. В сферу его интересов входило прежде всего изучение птиц, млекопитающих, рыб и ископаемых; определенное внимание уделялось археологическим находкам, а также наскальному искусству Африки. После обретения колонией независимости музей получил новое название — Музей гуманитарных наук.

Небольшую сумму для приобретения этнографических и исторических коллекций в 1930 г. выделили власти британской колонии Северная Родезия (с 1964 г. Республика Замбия) — и в живописном месте, в 10 км от знаменитого водопада Виктория, в городке Ливингстон появился музей, впоследствии получивший название Национальный музей Замбии.

В восточноафриканских владениях Британии одним из первых появился музей в Найроби. Его основало в 1910 г. Общество естественной истории Восточной Африки и Уганды, члены которого нуждались в учреждении для размещения и хранения коллекций. С обретением Кенией независимости (1963), музей стал называться Национальным музеем Кении. Музеи создавались и в различных административных центрах западноафриканских

владений Великобритании – в Нигерии, Золотом Береге (Гана), Сьерра-Леоне, Гамбии.

Французской лептой в музейное строительство на континенте стала прежде всего деятельность основанного в 1936 г. в Дакаре, столице Сенегала, Французского института Черной Африки (с 1964 г. Фундаментальный институт Черной Африки, ИФАН). Это учреждение занималось культурными и естественно-научными исследованиями в регионе Французской Западной Африки, как официально именовалось объединение колониальных владений Франции. В структуре института были и музеи; крупнейший и наиболее известный из них – Музей африканского искусства, учрежденный в 1938 г. Он хранит поражающие воображение посетителей коллекции масок, произведений скульптуры, музыкальных инструментов и сельскохозяйственного инвентаря, которые собирались на всей территории Западной Африки.

К 1970 г. в Африке насчитывалось 506 музеев. Больше всего их было в Южно-Африканской республике (141), Уганде (18), Танзании (15), Кении (14), Нигерии (12), Сенегале (11), Камеруне (10), Мозамбике (10), Конго-Киншасе (9).

Многие из них появились на свет как побочный результат экономического освоения европейцами захваченных земель и эксплуатации природных ресурсов. Музей в Солсбери, например, был образован для хранения коллекции минералов, а созданная англичанами в Нигерии оловодобывающая промышленность стала одним из факторов, способствовавших появлению Службы древностей, одним из подразделений которой стал музей в Джосе. Другие музеи возникали благодаря стремлению европейских исследователей запечатлеть мир «примитивных» культур, прежде чем он окончательно исчезнет. Третьи музеи были детищами колониальных властей, желавших приблизить качество жизни в колонии к культурным стандартам метрополии. Все эти учреждения предназначались главным образом для посетителей-европейцев. Они размещались во дворцах, возведенных в колониальном стиле, и резко контрастировали с окружающими постройками аборигенов; местные жители называли их «домами вождей».

В ходе начавшегося с 1960-х гг. процесса крушения колониальных империй музеи, наряду с другими структурами и учреждениями, переходили в ведение властей новых независимых государств. Но в водовороте бурных событий, смут и беспорядков, сопровождавших смену политического строя, многие памятники культуры и коллекции гибли, расхищались или оказывались за пределами континента.

Незаконный вывоз культурных ценностей порой даже превышал масштабы их вывоза в метрополии в колониальный период.

В этих условиях перед правительствами молодых государств возникли неотложные задачи по укреплению музейной сети, созданию национальных кадров и законодательной базы для предотвращения вывоза за границу древностей и произведений искусства, приобщению к музеям значительной части своих соотечественников. Дело в том, что после обретения независимости большинство населения бывших колоний продолжало воспринимать музеи как чуждые и инородные образования. Эта болезненная тема не раз обсуждалась специалистами.

Обстоятельства появления музеев на большей части африканского континента в корне отличались от тех, что были характерны, например, для Северной Америки и Австралии, где музей превратился в неотъемлемую и органичную часть культуры. Там колонисты оседали на пустующих или слабозаселенных территориях, оттесняя на окраины или истребляя малочисленных аборигенов. На освоенных землях они в итоге составили большинство населения и впоследствии построили государства по европейскому образцу, перенеся на новую, но ставшую для них родной землю характерные для метрополии культурные институты.

В Африке отсутствие государственности или ее слабость позволяли европейцам относительно легко укрепляться на чужой земле, создавая форпосты, а затем и колонии. Но преобладало по-прежнему аборигенное население, переселенцы же составляли лишь малочисленные вкрапления. Культура в автономных анклавах воспроизводила в своих основных чертах ту, что была в далекой метрополии; достоянием всего местного сообщества она не стала. Разумеется, эксплуатируя природные и людские ресурсы, колониализм в определенной степени содействовал не только экономическому, но и культурному развитию, ведь промышленные предприятия и инфраструктура нуждались в грамотных и образованных кадрах. Поэтому местных жителей приобщали к европейским языкам и ценностям; некоторые из них проходили курс обучения в западных университетах. Однако эта культурно-просветительная система затронула лишь меньшинство населения, главным образом его городские слои.

Если рассматривать музей как специфический инструмент сохранения ценностей, важных для трансляции культурной традиции, то его аналогом у аборигенов Америки, Австралии, Океании и Африки выступают иные формы: общинные и мужские дома,

святилища, помещения для членов различных союзов (например, молодых людей или женщин) и для хранения семейных реликвий. Нет ничего удивительного в том, что музеи не вызвали интереса у коренного населения Африки. Ведь музейные коллекции, в частности этнографические, собирались и экспонировались в соответствии с европейской шкалой ценностей, с европейским видением мира. Многие из предметов были похищены или отняты у исконных владельцев, и многие африканцы стали воспринимать музей как своего рода символ насилия над их культурой.

Что нужно сделать для того, чтобы существующие музеи были востребованы не только городской интеллигенцией, туристами и проживающими на континенте иностранцами? Эта проблема неоднократно обсуждалась на страницах печати африканской общественностью и музейными специалистами. «Деколонизация» и «африканизация» музея — такими терминами выражали многие из них суть тех мер, благодаря которым музеи Африки смогут обрести новый облик и наполниться новым содержанием, чтобы все члены общества воспринимали их как часть национальной культуры.

Надо сказать, что эта проблема не стоит в государствах северной части континента, завоеванной арабами в период раннего Средневековья и в культурном отношении весьма отличавшейся от первобытного и полупервобытного мира негритянской Африки. На религиозно-мировоззренческом фундаменте ислама здесь сформировалась высокая культура, а в XVI в. большая часть этого региона вошла в состав Османской империи. Музеи появились здесь при иных обстоятельствах и в типологически иной культурной среде. Так, в Египте в 1835 г. власти учредили Службу древностей, чтобы положить конец грабёжам и хищениям на местах археологических раскопок. В 1858 г. в Каире появился первый музей, который по поручению хедива (правителя) основал французский археолог О. Мариет.

В то время как египетские музеи давно стали органичной частью национальной культуры, для большинства молодых африканских государств проблема рецепции музея продолжала оставаться актуальной и на исходе XX в. По мнению специалистов, в процессе реорганизации музея следует опираться на местные традиции сохранения семейных и общинных реликвий. Определяющим фактором при решении вопроса о том, что включать в музейное собрание, должно стать мнение местного населения, а не критерии, использовавшиеся в свое время европейцами. Кроме того, следует



подумать об изменении внешнего облика музеев, чтобы они напоминали традиционные африканские жилища и тем самым стали ближе и роднее местным жителям.

Огромное, если не приоритетное значение для африканских музеев приобрела просветительная функция, ведь большинство жителей развивающихся стран — люди, которые не получили никакого образования или с трудом умеют читать и писать. Поэтому одна из главных задач, которую поставили перед собой музейные специалисты, — сделать экспозицию как можно более доступной и притягательной для малообразованного посетителя.

В последние десятилетия XX в. международное музейное сообщество стало активно содействовать странам Африки в решении ряда проблем музейной сферы. Учитывая их острую потребность в квалифицированных кадрах, ЮНЕСКО и ИКОМ создали ряд региональных центров подготовки специалистов в области сохранения и освоения культурного и природного наследия, консервации и экспозиционной работы.

Перед многими африканскими музеями по-прежнему стоят серьезные проблемы и в деле подготовки кадров, и в области формирования постоянной музейной аудитории, и в сфере создания познавательных и притягательных экспозиций, и в поиске источников финансирования. Однако динамика их развития за минувшие десятилетия дает основания полагать, что они справятся с этими трудностями.

---

## Глава 7

### МУЗЕИ МИРА В XX ВЕКЕ

#### Музейное строительство в послеоктябрьской России

После Октябрьской революции проблема сохранения культурного наследия приобрела в России особую остроту. В первые революционные дни отдельные дворцы Петрограда и его пригородов частично были разграблены; музеи этой участи избежали. 25 октября (7 ноября) 1917 г. Петроградский военно-революционный комитет назначил комиссарами по защите музеев и художественных коллекций Б. Д. Мандельбаума и Г. С. Ятманова, которые установили возле Русского музея охрану из солдат Павловского полка. Неприкосновенными остались и коллекции Эрмитажа, хотя Зимний дворец лишился некоторых художественно-исторических ценностей, в частности коллекции оружия и монет Александра III.

Огромную роль в сохранении культурных ценностей сыграли художественно-исторические комиссии, созданные Временным правительством — художественно-историческая комиссия Зимнего дворца, Царскосельская, Гатчинская, Петергофская. Они занимались регистрацией имущества дворцов и выявлением особо ценных предметов для передачи в музеи. В Москве аналогичной работой занималась художественная комиссия, учрежденная Московской городской думой.

В мае 1918 г. в составе Народного комиссариата просвещения (Наркомпроса) был создан Отдел по делам музеев и охране памятников искусства и старины. Входившие в его штат эмиссары на местах выявляли художественные и исторические ценности, определяли их значимость, регистрировали, помещали в музеи или отправляли в специальные хранилища. За годы гражданской войны они вывезли ценности из 250 усадеб, в том числе 135 крупных коллекций картин, гравюр, фарфора, бронзы, старинных монет, медалей.

В 1918 г. в структуре органов управления появилось особое подразделение — Государственный музейный фонд. Он занимался хранением, инвентаризацией и распределением коллекций и отдельных предметов, которые вывозились из дворцов, усадеб, частных квартир и учреждений дореволюционной поры. Они пополняли фонды действующих музеев, становились основой для учреждения новых музеев или же передавались в антикварную торговлю.

К 1923 г. в хранилищах Государственного музейного фонда находились огромные ценности: около 144 тыс. предметов в Петербурге и 110 тыс. в Москве.

В первые годы советской власти был принят ряд декретов и постановлений, на основе которых в ведение государства в результате национализации, конфискации и секуляризации перешли колоссальные культурно-исторические и художественные ценности. Музейная сеть страны подверглась серьезной реорганизации.

Музеями ансамблевого типа стали дворцы, особняки, усадьбы и монастыри, представлявшие историко-архитектурную и мемориальную значимость: Зимний дворец и императорские дворцы в пригородах Петрограда; особняки Шереметевых, Строгановых, Юсуповых; усадьбы Кусково, Останкино, Архангельское; Симонов и Донской монастыри в Москве, Троице-Сергиева лавра и Ново-Иерусалимский монастырь в Подмосковье; дом Л. Н. Толстого в Москве и дом Н. Г. Чернышевского в Саратове.

В публичные музеи преобразовали частные коллекции, по своей полноте и ценности равнозначные музейным собраниям. Так появились в Москве 1-й Музей новой западной живописи (собрание С. И. Щукина), 2-й Музей новой западной живописи (собрание И. А. Морозова), Музей фарфора (собрание А. В. Морозова), Музей иконописи и живописи (собрание И. С. Остроухова), а в Смоленске — Историко-этнографический музей (собрание М. В. Тенишевой). На основе предметов из хранилищ Государственного музейного фонда создали небольшие специализированные музеи: Музей мебели, Музей игрушки, Музей старой Москвы, Музей классического Востока.

Музеи возникали и в связи с деятельностью научных и краеведческих обществ. При этом их собрания нередко пополнялись за счет конфискованных и национализированных ценностей. Принципиально новым направлением в музейном строительстве стало учреждение музеев, призванных содействовать решению задач идеологического характера. В 1919 г. в Петрограде был основан первый историко-революционный музей — Музей революции, а в 1924 г. в Москве открылся Музей революции СССР. В те же годы появились первые музеи Красной армии в Москве (1919) и в Петрограде (1920).

Параллельно с созданием новых музеев шел процесс ликвидации музейных учреждений, идейная направленность которых не соответствовала требованиям времени. Прекратили свое существование полковые музеи дореволюционной России, создававшиеся

к юбилеям воинских частей и содержавшиеся на средства офицеров. Их фонды передали в крупные музеи военного профиля, но небольшую часть музейных реликвий соединения белой армии смогли вывезти за границу и создать на их основе несколько военно-исторических музеев. Так появился, например, Музей лейб-гвардии Казачьего полка в Париже.

Исчезли и церковно-археологические музеи при духовных академиях, церковно-археологических комитетах и обществах, при православных братствах. Их коллекции вошли в состав церковных отделов исторических, художественных и краеведческих музеев.

К 1921 г. музейная сеть России включала 457 музеев: 67 музеев находились в Петрограде и его пригородах, 83 — в Москве и Подмоскowie, остальные — в других регионах. Неравномерность территориального размещения музеев усилилась. Новые музеи возникали главным образом там, где были сосредоточены дворцы, особняки, усадьбы, монастыри. Поэтому значительно возросло число музеев в Москве, Петрограде и европейской части России. Почти не изменилась музейная сеть Северного Кавказа, Урала, Сибири, Дальнего Востока.

В 1920-е гг. работа по формированию государственной музейной сети велась в направлении централизации и профилирования: уточнялся профиль каждого музея, к крупным музеям в качестве филиалов присоединялись небольшие музеи того же профиля. В ходе этой реорганизации прекратил существование один из первых публичных музеев России — Румянцевский музей. Поскольку его отделы по значимости соответствовали самостоятельным музеям, возможность их равномерного развития в рамках единого учреждения в 1921 г. была поставлена под сомнение. Выделившаяся из его собрания библиотека превратилась во 2-ю Всероссийскую публичную библиотеку (ныне Российская государственная библиотека). В 1924 г. из отделений русской и зарубежной этнографии образовали Центральный музей народоведения; коллекции русской живописи передали в Третьяковскую галерею, западноевропейской — в Музей изящных искусств, собрание отдела древностей — в Государственный исторический музей.

Третьяковская галерея приобрела профиль центрального музея русского искусства. Поэтому коллекцию западноевропейской живописи передали в Музей изящных искусств, а в галерею поступили профильные коллекции из Румянцевского музея.

Кардинальной реорганизации подвергся Музей изящных искусств. В его здании разместили Центральный музей старой

западной живописи, основу которого составили коллекции Румянцевского музея. В дальнейшем его фонды пополнились произведениями искусства из Эрмитажа, Государственного музейного фонда и частных коллекций. В 1932 г. его переименовали в Музей изобразительных искусств, а в 1937 г. присвоили имя А. С. Пушкина.

## **Музей в парадигме тоталитарной культуры**

XX в. породил феномен тоталитаризма как типа общества, где вся полнота государственной власти узурпирована политической партией, которая насилием и военно-полицейским террором уничтожила демократические свободы и возможность возникновения политической оппозиции. Милитаризация всех сторон общественной жизни, их безудержная политизация и идеологизация, манипулирование сознанием людей и репрессии против инакомыслия становятся неотъемлемыми чертами этой системы власти, стремящейся подчинить тотальному контролю не только экономику и политику, но и всю духовную сферу общества.

В 1920–1930-е гг. тоталитарные режимы сложились в Италии, Германии и Советском Союзе. Несмотря на глубокие географические, политические и национальные различия этих режимов — фашистского при Муссолини, нацистского при Гитлере и коммунистического при Сталине — созданная ими официальная, или тоталитарная культура обладает несомненным типологическим сходством. В любом из своих вариантов она играет роль «служанки» режима в достижении им политических, экономических, военных или воспитательных целей. Всеми средствами она стремится выполнять поставленную перед ней задачу сплочения и консолидации нации, народа вокруг вождей и властных структур государства, отсекая или уничтожая те компоненты культуры и тех ее деятелей, которые признаны режимом «ненужными», «вредными» или «опасными». Традиционные институты и учреждения культуры, в том числе музеи, выполняют при этом несвойственные им прежде пропагандистские функции.

### **Музеи и пропаганда**

С приходом к власти фашистов основной для итальянских музеев стала задача внедрять в сознание широких масс главную идею: политическая миссия страны состоит в том, чтобы в соответст-

вии со своим историческим предназначением вновь превратиться в мировую империю. Особые надежды возлагались на Музей Римской империи (1926) и Музей Муссолини (1938).

В каталоге Музея Римской империи декларировалось, что своим появлением музей обязан тому восторженному отношению к Древнему Риму и римской культуре, которое пробудил в итальянской нации дух фашизма. Во всех провинциях страны проводился широкомасштабный сбор материалов для экспозиции — произведений искусства, предметов археологии, документов; они должны были дать наглядное представление о римских обычаях и нравах, о военном снаряжении римских легионеров, о кораблях, на которых они одерживали победы. Предметы классической археологии составляли основную часть собрания и Музея Муссолини. В обоих музеях экспозиции строились из расчета на эмоциональный уровень восприятия, когда идея величия Рима и итальянской нации овладевала умами не путем логических выводов и заключений, а на основе поражающего воображение зрителя обилия материалов, объединенных понятием «Рим».

В инструмент националистической пропаганды превращались и музеи в Германии. Роль основных проводников нацистской идеологии была возложена на музеи родного края и музеи армии; их деятельность строилась на материалах, сфальсифицированных нацистскими идеологами для доказательства превосходства арийской расы.

В основу музеев родного края легла форма местных музеев, получивших довольно широкое распространение с конца XIX в., однако их концепция претерпела кардинальные изменения. Теперь они рассматривались как важнейшее средство формирования новой ценностной ориентации людей, особенно молодежи. В экспозиционном показе акцент делался не на международные события и факты новейшей истории, а на доисторическое прошлое и период ранней германской истории. Знакомясь с этими эпохами, посетители, особенно подрастающее поколение, должны были испытывать восторг относительно «германской расы», проникаться верой в общность судьбы и исторического предназначения немцев, а также стремлением помочь всеми силами сохранению единства нации и страны.

В августе 1933 г., собравшись на конференцию в Майнце, музейные работники страны постановили, что их главная задача — быть истинными служителями своей эпохи, диктующей, чтобы «музеи также объединились во имя великой задачи и всей своей мощью содействовали формированию нации из аморфных масс населения».



На рубеже 1920–1930-х гг. кардинально изменилось представление о социокультурной роли музея в жизни советского общества. На Первой Всероссийской конференции по делам музеев (1919) народный комиссар просвещения А. В. Луначарский называл музей «грандиозной памятной книгой человечества», хранилищем художественных ценностей и опорой науки. Спустя десятилетие из уст одного из руководителей музейного строительства А. А. Вольтера можно было услышать, что музей — это «плацдарм для организации коллективного мышления масс», а на страницах журнала «Советский музей» декларировалось: «Для нас музей не кунсткамера, не коллекция раритетов, не кладбище с монументами, не эстетская галерея, наконец, не закрытое собрание для немногих. Для нас музей есть политико-просветительный комбинат»<sup>31</sup>.

В мае 1930 г. Главполитпросвет РСФСР принял постановление «О музеях и политпросветработе». В нем подчеркивалось, что определяющим видом музейной деятельности является политико-просветительная работа, и хотя делалась оговорка, что она должна базироваться на научно-исследовательской работе, соподчиненность этих видов деятельности нарушалась, что имело далеко идущие негативные последствия.

Просветительной и популяризаторской деятельностью многие российские музеи занимались уже в конце XIX — начале XX в.; в первые годы советской власти экскурсионная, массово-просветительная работа музеев приобрела небывалый размах. Однако на рубеже 1920–1930-х гг. речь шла не о научно-просветительной, не о массово-просветительной и популяризаторской деятельности, а о *политико-просветительной, пропагандистской работе*.

В первых числах декабря 1930 г. в Москве прошел I Всероссийский музейный съезд, который в своих документах окончательно закрепил представление о музее как о политико-просветительном учреждении. В докладах, выступлениях и принятых резолюциях говорилось о необходимости коренной перестройки экспозиций на марксистской основе, причем так, чтобы они не только показывали явления, но и подводили к их оценке. Музейная экспозиция должна была быть партийной, доступной и понятной широким массам, стимулировать их участие в строительстве социализма. Главной опасностью делегаты съезда признали «вещизм» — безыдейный показ музейных предметов.

<sup>31</sup> Советский музей. 1931. № 1. С. 5.

Съезд определил задачи музеев всех профилей. Исторические музеи, в том числе музеи-дворцы и музеи-усадьбы, должны были воссоздавать историю общественно-экономических формаций, основное внимание уделять классовой борьбе и обязательно завершать экспозиционный показ современным периодом. Художественные экспозиции тоже должны были освещать классовую борьбу, при этом идеология того или иного класса прямолинейно отождествлялась с определенным стилем в искусстве. Процесс и сущность классовой борьбы следовало показывать наглядно, то есть раскрывать не этикетажом и текстовым пояснением, а расстановкой экспонатов.

Первые опыты построения подобных экспозиций появились в конце 1920-х гг. и вызвали острые дискуссии среди музейных специалистов. В марте 1929 г. при Третьяковской галерее под председательством А. А. Фёдорова-Давыдова была организована «Комиссия по опытной марксистской экспозиции». Она поставила целью создание такой экспозиции, которая выявит социально-экономическую основу искусства и разрушит миф о его «бесклассовости». Авторам казалось, что этого можно достичь, если параллельно показать «искусство господствующих классов» (живопись, скульптуру, архитектуру, графику) и «искусство угнетавшихся социальных групп» (лубок, шитье, прикладное искусство, роспись домашней утвари, мебель, орудия труда). На выдвинжных щитах разместили вспомогательные материалы, призванные наглядно продемонстрировать «классовую идеологию», — схемы, диаграммы, выдержки из архивных документов, публицистических произведений, правительственных указов, мемуаров, художественной литературы.

Поставив перед музеями задачу создания экспозиций на основе диалектического материализма, съезд не дал конкретных рекомендаций о том, как ее решать на практике. Делегаты так и не смогли сформулировать принцип, используя который можно показать предметами явления, отношения и понятия. Предлагалось проверить выдвинутые съездом положения экспериментальным путем в новых экспозициях, а затем собраться для подведения итогов и распространения передового опыта.

Первоначально на практике все свелось к тому, что вместо построения экспозиции на основе марксистской диалектики стали пытаться музейными средствами раскрыть ее законы, то есть абстрактные философские понятия. Стремясь наглядно и предметно отобразить классовую борьбу, исторические музеи стали включать в экспозиции так называемые обстановочные сцены: манекены



Обстановочная сцена  
«Допрос беглого крестьянина в съезжей избе. XVII в.»  
Государственный исторический музей, 1930-е гг.

в подлинных одеждах и театральных позах воссоздавали «восстание крестьян против помещика», «допрос беглого крестьянина», «тюремную камеру», «рабочую казарму», «ставку белогвардейцев».

Уместные в этнографических музеях, где их использовали для показа антропологических типов, национальных черт или производственных процессов, обстановочные сцены в исторических музеях не достигали поставленной цели. Они были лишены убедительности. Внимание посетителей сосредотачивалось на художественных и технических деталях исполнения манекенов. Театральная бутафория, использовавшаяся наравне с музейным предметом, стирала грань между ними, ставила под вопрос необходимость экспонирования подлинников и тем самым подрывала основы специфики музейной экспозиции.

Нередко подлинные предметы использовались для иллюстрации различных социологических схем и концепций, для создания диаграмм и сатирических плакатов. В форме социальной сатиры Ленинградский музей революции пытался, например, раскрыть положение «Абсолютная монархия — железный порядок, закрепляющий власть барина над мужиком». На высокую задрапированную подставку установили тронное кресло из Зимнего дворца, по сторонам которого поставили манекены митрополита и гвардейского офицера, облаченные в подлинные одежды

с подлинными орденами и медалями. Над креслом повесили огромного двуглавого орла с плетью вместо скипетра и кандалами вокруг державы.

Многие музеи стремились донести до зрителя основные идеи экспозиции с помощью художественно оформленных текстов; некоторые из них писались на толстых досках, пирамидах и многогранниках и становились главным экспонатом, вокруг которого размещались подлинные музейные предметы.

В результате долгих и напряженных поисков появился принципиально новый подход к демонстрации музейных предметов — тематическая экспозиция. Ее методы изначально разрабатывались историко-революционными музеями применительно к своей проблематике — классовой борьбе, политической и экономической истории. Экспозиция при этом делилась на разделы согласно ленинской периодизации основных этапов революционного движения; каждый раздел включал несколько тем в соответствии с историческим содержанием этапа. Экспонаты, взаимосвязанные по содержанию, объединялись под определенным углом зрения в так называемый тематико-экспозиционный комплекс — основную структурную единицу экспозиции.

Эти комплексы состояли из различных предметов — документов, орудий труда, фотографий, художественных произведений, одежды, военного снаряжения. При этом их объединяли не реальные взаимосвязи, а исключительно способность проиллюстрировать определенное теоретическое положение и идеологическую установку.

Поскольку хранившиеся в музеях подлинники могли лишь фрагментарно осветить заданную тему, стали активно использовать воспроизведения музейных предметов из других хранилищ. Но одной лишь расстановкой предметов невозможно было раскрыть абстрактные философские категории и законы исторического материализма. Поэтому при создании тематической экспозиции стали активно привлекаться вспомогательные материалы, объясняющие содержание темы — карты, диаграммы, схемы, иллюстрации и картины, написанные по заказу музея и дававшие определенную интерпретацию историческим событиям. Правильному пониманию экспозиции должны были способствовать пояснительные тексты — цитаты из трудов классиков марксизма-ленинизма, из постановлений партийных съездов и конференций, а также подробные объяснения каждого экспоната — этикетаж. С 1930-х гг. тематический метод экспонирования стал ведущим для всех советских музеев,



Музей Великой Октябрьской социалистической революции в Ленинграде. Фрагмент экспозиции

поскольку он как нельзя лучше позволял решать задачи политико-просветительной работы, пропаганды марксистско-ленинского понимания явлений и фактов.

Утверждение политико-просветительной работы в качестве основополагающей вело к деформации всех направлений музейной деятельности. Создание экспозиций, с помощью которых велась пропаганда и агитация, стало главным видом музейной работы. Это приводило к свертыванию научных исследований в области профильных дисциплин и сужению тематики комплектования фондов. Важнейший вид музейной деятельности из работы по формированию базы вещественных источников для науки превращался в соби- рание экспонатов для экспозиций.

Так, в начале 1920-х гг. этнографические музеи показывали этнические особенности различных культур. Согласно новым установкам, они должны были раскрывать колониальную политику капиталистических государств, тяжелые условия труда и быта народов в царской России, но главное — огромные достижения советской власти во всех областях жизни страны. Поэтому практически единственным направлением комплектования музейных фондов стало приобретение материалов, характеризующих современность. Под современностью понималось только то, что пришло в жизнь народов вместе с советской властью — избы-читальни, детские

сады, курсы по ликвидации неграмотности, тракторы на полях. Традиционная культура малых народов, в то время еще существовавшая в качестве целостной системы, трактовалась как пережиток прошлого и исключалась из поля зрения музеев, что имело негативные последствия для музейных фондов и этнографической науки в целом.

Пропаганда монополизированной партийной идеологии, ставшая для советских музеев главным видом деятельности, неизбежно вела не только к сужению тематики комплектования фондов, но и к изъятию из музейного обихода материалов, противоречивших политическим догмам и идеализированным образам «вождей». Время от времени музейные собрания подвергались ревизии с целью выявления материалов «врагов народа». Одни крамольные материалы поступали в спецхраны, то есть переставали быть доступными даже для исследователей, другие — уничтожались. Например, целый грузовик вывезенных из ленинградского Музея революции листовок 1905–1907 гг. сожгли по той причине, что их авторами были эсеры и меньшевики.

### **Тоталитаризм и искусство**

В условиях тоталитаризма из музейных собраний изымались не только материалы, противоречившие политическим догмам, но и произведения искусства, созданные художниками, которых власти отнесли к категории «декадентов» и «формалистов». Особенно масштабный характер подобные акции приняли в нацистской Германии.

Весной 1933 г., спустя девять недель после прихода А. Гитлера к власти, директор нацистской Лиги борьбы за германскую культуру изложил перед городской элитой Штутгарта идеи нового режима в области культуры: «Было бы ошибкой считать нашу национальную революцию лишь политической и экономической. Прежде всего это революция в области культуры. Мы находимся на ее первой, бурной стадии. Но уже здесь <...> открылись пути к тому новому сознанию, носителями которого до сих пор выступали, полубессознательно, батальоны коричневорубашечников. Это — осознание того, что все жизненные явления ведут свое начало от определенной крови <...>, то есть определенной расы!.. Искусство — не интернационально <...> Кто-то может спросить: а что же остается от свободы? На это ему ответят: для тех, кто ослабляет и разрушает



германское искусство, свободы не существует, <...> никакие угрозы совести и сантименты не уместны там, где речь идет об искоренении того, что разрушало основы нашей жизни».

Вскоре последовал «крестовый поход» против «дегенеративного», «вырождающегося» искусства, как презрительно обозначили нацистские вожди творчество многих мастеров конца XIX — начала XX вв. В категорию «вырожденцев» и «дегенератов» попали П. Гоген и А. Матисс, В. Ван Гог и П. Пикассо, М. Шагал и В. Кандинский, а также многие другие выдающиеся представители современного искусства. 18 июля 1937 г., выступая на открытии первого построенного им общественного здания — Дома немецкого искусства в Мюнхене, Гитлер, по воспоминаниям очевидцев, «запретил художникам использовать в своей живописи какие-либо иные формы, кроме наблюдаемых в природе. Если же, несмотря ни на что, художники окажутся настолько глупы — или ненормальны, — чтобы продолжать все по-прежнему, то тогда медицина и уголовные суды должны будут положить конец обману и коррупции»<sup>32</sup>.

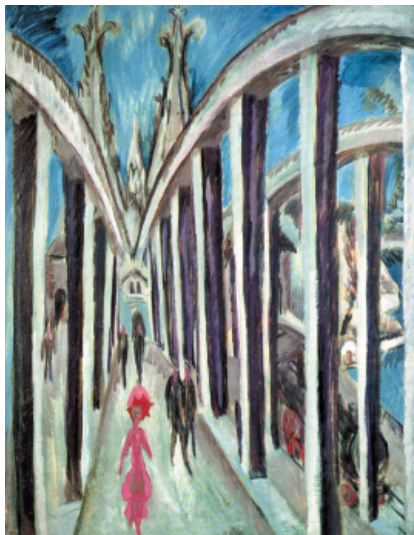
В июле 1937 г. в Мюнхене в обветшавшем здании, прежде использовавшемся для хранения гипсовых слепков, открылась выставка «Дегенеративное искусство». На ней экспонировались сотни работ 113 художников, изъятых из музеев по распоряжению Й. Геббельса. Картины Л. Кирхнера являли собой пример «варварских методов отображения действительности», антивоенные произведения О. Дикса и Г. Гросса подавались как «инструмент марксистской пропаганды, направленной против военной службы», абстрактные картины были названы «полнейшим сумасшествием», а скульптура экспрессионистов обвинялась в том, что своим изображением чернокожих она «способствовала систематическому искоренению следов расового сознания».

Стены экспозиционных помещений были испещрены издательскими надписями, а каталог выставки украшали наиболее злобные цитаты из речей Гитлера об искусстве. За три с половиной месяца работы выставки ее посетили более 2 млн человек, причем порой, не справляясь с потоком, служители были вынуждены временно закрывать ее. Дети на выставку не допускались из соображений их «защиты».

Вскоре после открытия выставки последовало «тотальное очищение» от произведений «упадочного искусства» государственных

---

<sup>32</sup> Цит по: *Николас, Линн*. Похищение Европы. Судьба европейских культурных ценностей в годы нацизма. М., 2001. С. 26, 45–46.



Э. Л. Кирхнер.  
Мост через Рейн в Кельне. 1914.  
Государственные музеи, Берлин



Выставка  
«Дегенеративное искусство».  
Обложка путеводителя. 1937

музеев Германии: в течение лета 1937 г. конфискационные комиссии изъяли из фондов около 16 тыс. работ: картины, скульптуры, акварели, рисунки, литографии. Чтобы придать правовой характер этой акции, имперское правительство задним числом, 31 мая 1938 г., приняло «Закон об изъятии вырождающегося искусства». Он гласил, что произведения искусства из публичных музеев или собраний, признанные соответствующими инстанциями произведениями вырождающегося искусства, могут быть конфискованы безвозмездно.

Нацистские власти прекрасно осознавали, что произведения-изгои могут принести огромную пользу с точки зрения пополнения валютных запасов, в которых так нуждался третий рейх. Поэтому была создана Комиссия по использованию дегенеративного искусства, которая руководила сбытом конфискованных ценностей за иностранную валюту. Сделки осуществляли специальные дилеры, причем право покупки предоставлялось и немцам, если они платили долларами, фунтами стерлингов, швейцарскими франками.

Желая увеличить финансовые поступления, Комиссия организовала в июне 1939 г. в швейцарском курортном городе Люцерне открытый аукцион, где выставила на продажу 126 работ крупней-

ших мастеров современного искусства. Среди них были «Любительница абсента» П. Пикассо, «Автопортрет» В. Ван Гога, «Купальщицы с черепахой» А. Матисса, «Таити» П. Гогена, «Голубой дом» М. Шагала. И хотя присутствующие понимали, что все доходы от аукциона пойдут на финансирование нацистской партии, желание спасти и сберечь для будущего эти произведения брало верх, поэтому непроданными остались лишь 28 лотов.

Между тем склад на Коперникусштрассе, где хранилось конфискованное «дегенеративное искусство», по-прежнему был наполнен до предела. И нацистские власти приняли решение сжечь эти произведения на костре в целях символической пропагандистской акции. 20 марта 1939 г. все, что накануне не успели вывезти дилеры (1004 картины и скульптуры, а также 3825 рисунков, акварелей и графических работ), нацисты торжественно сожгли во дворе штаб-квартиры берлинской пожарной охраны.

В СССР жертвой борьбы с проявлениями «формализма» и «космополитизма» стал Государственный музей нового западного искусства. Его создали на основе национализированных коллекций С. И. Щукина и И. А. Морозова, первоначально преобразованных в самостоятельные музеи, а в 1922 г. объединенных в единый музей. Собранные в нем произведения живописи, скульптуры, графики и декоративного искусства с исчерпывающей полнотой представляли развитие западноевропейского искусства конца XIX — начала XX вв. По отзывам специалистов, равного по представительности собрания не было в то время ни в одном из зарубежных музеев. Советское правительство в марте 1948 г. приняло решение о ликвидации музея. Первоначально часть полотен планировалось уничтожить, а остальные — распределить по провинциальным музеям. Но такого варианта удалось избежать. Коллекции распределили между Государственным Эрмитажем и Государственным музеем изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

Крайне негативные последствия для российской культуры в целом и музейной сферы в частности имели проводившиеся в конце 1920-х — начале 1930-х гг. распродажи произведений искусства из музейных собраний. Классовый подход к искусству, деление его творцов на «своих» и «чужих», утверждение о существовании «идеологически вредного» искусства и необходимости выборочного показа художественных произведений — все это свидетельствовало о глубокой деформации шкалы эстетических ценностей и духовных приоритетов. В соответствии с новыми критериями и ориентирами представлялось не только допустимым, но вполне

разумным и целесообразным включить в торговый оборот творения минувших эпох, мало пригодные для марксистско-ленинского воспитания трудящихся, чтобы использовать вырученные средства на нужды строительства социализма.

Медленный, но неуклонный рост вывоза из страны предметов старины и искусства начался в 1921 г. и достиг своего пика в 1930 г. Это были национализированные церковные ценности, имущество и обстановка из помещичьих усадеб, дворцов императорской семьи и российской аристократии. Немалую долю в экспорте антиквариата составили художественные ценности из Государственного музейного фонда, решение о ликвидации которого правительство приняло в 1927 г. Предметы из московских и ленинградских хранилищ в 1928–1929 гг. распределялись по музеям страны, а также передавались Народному комиссариату внешней торговли для реализации через систему магазинов «Антиквариата».

Свою лепту в пополнение валютных поступлений внесли ликвидированные в этот период публичные музеи — историко-бытовые и историко-художественные ансамблевого типа. В первые послереволюционные годы в ряде секуляризованных церквей и монастырей, национализированных дворцов и усадеб открылись для публики музеи, посвященные культуре и быту ушедшей эпохи. В конце 1920-х — начале 1930-х гг. большинство из них обвинили в буржуазном объективизме и признали противоречащими идеям коммунистического воспитания. Сеть музеев-ансамблей сократилась с 43 учреждений (1925) до 15 (1934).

Из путеводителей по Ленинграду исчезли музеи во дворцах Строгановых, Шуваловых, Шереметевых, Юсуповых и в доме А. Д. Меншикова на Васильевском острове; закрылись «исторические комнаты» с неприкосновенно сохраненной обстановкой в Зимнем, Аничковом, Елагинском дворцах. В 1926–1929 гг. уничтожили музеи в подмосковных усадьбах Покровское-Стрешнево, Ольгово, Дубровицы. Некоторые из ансамблевых музеев перепрофилировали в краеведческие, в других создали тематические экспозиции, не связанные с историко-архитектурным памятником. Дворец-музей в Останкине стал использоваться для устройства сельскохозяйственных выставок, Дворец-музей в Петергофе превратился в Музей истории самодержавия, Новодевичий монастырь — в Музей раскрепощения женщины. Согласно официальным сведениям, фонды ликвидированных музеев распределялись между другими музейными учреждениями, но факты свидетельствуют о том, что часть предметов передавалась в Наркомвнешторг.

Распродаже музейных фондов предшествовало принятое 23 января 1928 г. под грифом «секретно» Постановление СНК СССР «О мерах к усилению экспорта и реализации за границей предметов старины и искусства». В нем в частности указывалось на необходимость расширения экспорта, в том числе за счет ценностей музейного значения. Несмотря на то что в постановлении оговаривалась неприкосновенность «основных музейных коллекций», планы по их включению во внешнеторговый оборот уже разрабатывались. В условиях строжайшей тайны в августе – сентябре 1928 г. крупнейшие музеи страны получили разнарядку на выделение произведений искусства для экспортной реализации.

В обращениях специалистов в правительственные органы аргументированно обосновывалась экономическая неэффективность торговли музейными ценностями. Ограниченная емкость антикварного рынка, объясняли они, не позволит реализовать за короткий срок и за крупную сумму намеченные произведения. Их придется продавать за бесценок. Сам факт массовой распродажи первоклассных произведений искусства создаст впечатление, что страна стоит на грани катастрофы. Однако все доводы специалистов об экономической бессмысленности и политической нецелесообразности продажи музейных ценностей должного воздействия на правительство не возымели. Сократились лишь предполагавшиеся объемы продаж, но от самих продаж не отказались.

На протяжении 1928–1932 гг. за рубежом состоялось шесть аукционов, на которых распродавались художественные ценности из советских музеев; ни один из них не дал желаемых результатов. Мир погрузился в глобальный экономический кризис, когда почти никто ничего не покупал, а лишь стремился продать, пусть даже и за бесценок. Средний класс, приобретающий «средний» товар, разорился, магнаты и «короли», сохранившие, а порой преумножившие свое состояние, нуждались только в шедеврах. И Страна Советов в дополнение к аукционным распродажам перешла к обслуживанию «индивидуальных заявок» зарубежных коллекционеров.

В эти годы Картинная галерея Эрмитажа лишилась свыше пятидесяти своих живописных шедевров. Ряд полотен перешли к американскому нефтяному королю Г. Гюльбекяну, в том числе, «Благовещение» Дирка Боутса, «Портрет Елены Фоурмен» П. Рубенса, «Портрет Титуса», «Афина Паллада» и «Портрет старика» Рембрандта, «Урок музыки» Г. Терборха, «Меццетен» А. Ванто. Американский миллиардер и министр финансов Эндрю Меллон



Рафаэль. Мадонна Альба. Ок. 1510.  
Национальная галерея искусства, Вашингтон

стал обладателем 21 живописного шедевра, истратив при этом всего лишь 6 млн 654 тыс. 53 доллара. За портрет папы Иннокентия X работы Веласкеса Советский Союз получил только 223.562 доллара, а за портрет Изабеллы Брандт кисти Рубенса — на один доллар больше. Два мировых шедевра — «Мадонна Альба» Рафаэля и «Венера перед зеркалом» Тициана — были проданы за 1 млн 710 тыс. Купленные Меллоном эрмитажные полотна ныне экспонируются в залах Национальной галереи искусства в Вашингтоне.

По оценке специалистов, из собрания Эрмитажа было продано примерно 1450 полотен. Кроме того, музей лишился 488 рисунков и гравюр, свыше 15 тыс. предметов прикладного искусства, среди которых преобладали фарфоровые изделия — мелкая пластика, севрские, мейсенские, китайские и российские сервизы, античное золото и западноевропейское серебро, золотые табакерки, художественное оружие, изделия из фаянса, майолики и бронзы, образцы уникальной мебели, греко-римские и скифские древности. Тысячами исчисляется количество проданных монет, медалей и орденов, при этом особенно сильно пострадало античное собрание Эрмитажа.



Принудительные изъятия предметов из фондохранилищ и экспозиций проводились во многих крупных музеях страны как столичных, так и провинциальных. По оценкам специалистов, распродажи музейных ценностей за период с 1929 г. по 1932 г. пополнили бюджет страны 20–22 млн рублей, то есть среднегодовой доход от них равнялся примерно 5 млн. рублей, что составляло менее одного процента от ежегодного объема экспорта. Таким образом, полагают исследователи, музейные распродажи принесли стране незначительную прибыль; ее вполне можно было получить расширением экспорта иной группы товаров.

### Селекция кадров

В условиях тоталитарных режимов кардинальные изменения претерпевает кадровая политика в отношении музейных специалистов. Среди них отбираются политически благонадежные лица, выявляются «враги» и «идейно незрелые», «невольно заблуждающиеся» и требующие насильственного «перевоспитания» и «исправления». Нормой становятся идеологические и политические кампании против инакомыслия, акции «устрашения» и «возмездия», призванные стать одним из инструментов «перековки» человека из «старого» в «нового».

7 апреля 1933 г. в Германии был принят закон о «восстановлении профессиональной гражданской службы», согласно которому мог быть уволен любой, не устраивавший национал-социалистов государственный служащий, в том числе сотрудники музеев. Чиновники Министерства культуры отстранили, например, от должности директора берлинской Национальной галереи известного немецкого ученого Л. Юсти, занимавшего этот пост с 1919 г. Один за другим объектами нападок становились директора музеев, покровительствовавшие современному искусству. В связи с преследованием евреев были вынуждены эмигрировать такие крупные специалисты, как М. Фридендер и О. Вульф.

В СССР на рубеже 1920–1930-х гг. создание «новых кадров» во всех сферах общественного производства определялось в качестве наиважнейшей задачи, поскольку именно им отводилась основная роль по претворению в жизнь намеченных руководством страны преобразований в области экономики, политики, идеологии. Не стала исключением и музейная сфера. Суть кадровой

политики того времени выражена в трех неологизмах — «коммунизация», «орабочивание» и «освежение» коллективов.

В конце декабря 1921 г. IX Всероссийский съезд Советов поставил перед Наркомпросом задачу подготовить из рабочих и крестьян кадры специалистов для всех областей народного хозяйства. Выполнить ее в кратчайшие сроки, естественно, не удалось, и проблему создания рабоче-крестьянской интеллигенции стали решать простым перемещением людей из одной социальной категории в другую. В конце 1920-х — начале 1930-х гг. во многих музеях страны беспартийных высококвалифицированных профессионалов стали заменять малообразованными коммунистами-выдвиженцами, выходцами из среды рабочих и крестьян. Это и составляло содержание политики «коммунизации» и «орабочивания» кадрового состава музеев.

Классическим образцом последовательных изменений в составе музейного руководства этого периода стала смена директоров Оружейной палаты. С 1922 г. ее возглавлял Д. Д. Иванов — юрист, музеевед, историк искусства, автор более 20 научных работ, владевший французским, английским, немецким, итальянским, латинским и греческим языками. В 1930 г. директором назначили коммуниста С. И. Монахтина, монтера сельскохозяйственных машин с завода буровой техники. В декабре 1935 г. его сменил коммунист К. Г. Маслов — бывший сотрудник НКВД с незаконченным средним образованием. Как впоследствии вспоминали сотрудники музея, персидскую ткань XVII в. он предложил выбросить, «как ненужную тряпку», средневековое серебро — натереть до блеска мазью для чистки посуды. В целях наведения «порядка» он считал необходимым поставить в экспозиции подряд «все троны», затем «все кресты» и т. д. Ради «порядка» Маслов накрепко прибивал гвоздями к стене старинные ткани и гобелены, а на замечания сотрудников о ценности коллекций отвечал оскорблениями.

С 1929 г. началось плановое обновление кадрового состава работников музейной сферы, или, говоря языком документов эпохи, «освежение» научных коллективов. Оно проводилось под флагом очищения музеев «от саботажников, вредителей и лентяев», но на деле было направлено против высококвалифицированных специалистов, не желавших заниматься вульгарной политизацией экспозиционной и просветительной работы. Кроме того, чистки призваны были способствовать «освобождению» научных коллективов от «социально-чуждого элемента» и «выдвижению новых работников из числа рабочих, батраков и бедняков».

Своего апогея кампания массовых чисток достигла в 1937–1938 гг. Показательные процессы получали истерические отклики на страницах печати, в том числе музейной периодики. Ложь и демагогия пронизывали все поры общества, в стране непрерывно нагнеталась атмосфера раболепия, страха и тотальной подозрительности. Расправа с «социально чуждыми элементами» — потомками дворян, духовенства, купцов и других непролетарских слоев населения — стала делом будничным и обычным. «Соккрытие» социального происхождения сурово каралось, а коллективы систематически проверялись на «удовлетворительность» социального состава. Во всех музеях страны шли поиски вредителей и диверсантов, контрреволюционеров и предателей. Их искали и, разумеется, «находили».

«Зиновьевские гнезда обнаружены во многих музеях, — сообщил заведующий музейным отделом Наркомпроса Ф. Я. Кон. — В них прятались контрреволюционеры всех мастей, от белогвардейцев, эсеров, меньшевиков до троцкистов-зиновьевцев включительно, в надежде вести в музеях спокойно и незаметно свою контрреволюционную работу. В Куйбышеве, Нижнем Тагиле, в Красноярске, Казани, в Ленинграде были обнаружены такие гнезда...»<sup>33</sup>.

Чаще всего музейных работников обвиняли в пропаганде «контрреволюционных идей и установок», использовании музеев как явочных мест диверсантов, сборе в шпионских целях сведений об экономике страны, а также в помощи «церковникам». Нередки были и случаи обвинения в «замаскированном» вредительстве, о котором писала Н. К. Крупская. «Борясь с контрреволюционными вылазками врагов, — учила она, — надо всегда помнить, что существуют замаскированные методы вредительства: выдвигать на первый план неважное, второстепенное, отжившее, затемнять основное, важное разными мелочами, давать такое сочетание экспонатов, которое направляет мысль на ложный путь»<sup>34</sup>.

Именно в такой форме вредительства органы НКВД обвинили в 1938 г. сотрудников Сталинградского областного музея. Их «преступление» заключалось в популяризации народничества, размещении историко-революционного отдела на небольшой и плохо освещенной площади, показе важнейших документов в маленьких форматах. Но основная вина состояла в том, что в экспозиции

<sup>33</sup> Кон Ф. Удесятерьить бдительность // Советский музей. 1936. № 4. С. II.

<sup>34</sup> Крупская Н. Поднять музейное дело на социалистическую высоту // Советский музей. 1937. № 9–10. С. 1–2.

не нашла отражения «роль товарища Сталина как величайшего революционного деятеля и создателя большевистской партии». В «замаскированном вредительстве» в те годы можно было обвинить создателей практически любой экспозиции. Ведь история переписывалась заново, и работники музеев, особенно провинциальных, просто не успевали претворять в жизнь новые идеологические установки и своевременно реагировать в экспозиционном показе на перевод многих деятелей революции и Гражданской войны в разряд «шпионов», «вредителей» и «диверсантов».

На протяжении 1930-х гг. в результате «коммунизации», «орабочивания», освобождения от «балласта» и «социально-чуждого элемента», изгнания «врагов народа», «шпионов и диверсантов», а также текучести кадров вследствие низкой заработной платы научные коллективы музеев существенно обновились, в некоторых случаях даже полностью. Произошли в них и качественные изменения.

За период с 1925 г. по 1936 г. более чем в три раза увеличилось количество сотрудников рабоче-крестьянского происхождения (с 16 % до 52 %), а удельный вес коммунистических кадров в столичных музеях вырос более чем в десять раз (с 1 % до 13 %). Успехи в «коммунизации» и «орабочивании» научных коллективов сопровождались резким снижением их образовательного и профессионального уровня. К 1940 г. более чем в два раза по сравнению с 1925 г. (с 60 % до 28 %) сократилось количество музейных специалистов с высшим образованием. В музеях появились и научные работники с низшим образованием, то есть закончившие 1–2 класса начальной школы. По данным на 1936 г., они составляли 8 % работников местных музеев. Изменился и преобладающий тип музейного работника: если в первое десятилетие советской власти это был эрудит, знаток и исследователь памятников истории и культуры, то к концу 1930-х гг. это был музейщик-иллюстратор, опирающийся в своей деятельности на пропагандистские схемы.

Таким образом, в условиях тоталитарной культуры музейные работники становились объектом селекции. Высококвалифицированные профессионалы, не стремившиеся засвидетельствовать свою преданность или лояльность правящему режиму, объявлялись в лучшем случае «балластом» или «социально чуждым элементом», в худшем — «вредителями» и пособниками иностранных спецслужб. Им на смену приходили политически благонадежные, «идеологически выдержанные» и наспех подготовленные «новые» кадры. Именно на них правящий режим возлагал миссию пере-

стройки музеев на новой идейной основе. Негативные последствия этих «экспериментов» долгим эхом отзывались в жизни общества и после крушения тоталитарной системы власти.

## **Музей и общество: проблемы интеграции**

Вне тоталитарных обществ вектор эволюции музея был направлен в сторону его обновления и демократизации. Дискуссии о социальной роли музея, начавшись еще в период между двумя мировыми войнами, практически не сходили со страниц музееведческой периодики. Могут ли музеи сохранять качества научного учреждения и при этом обращаться к массовой аудитории? Можно ли сбалансировать научность и развлекательность? Является ли это вообще проблемой? Какое влияние может оказать музей на развитие общества и на окружающую среду? Эти и подобные им вопросы не переставали будоражить умы музейных специалистов. В поисках путей освобождения от черт элитарности, характерных для классической концепции музея XIX в., рождались новые, более доступные для восприятия способы подачи материала, разрабатывались нетрадиционные программы культурно-образовательной деятельности, создавались специальные структуры и персонал. Стало уделяться внимание особым категориям посетителей, работа с которыми требует дифференцированного подхода и профессиональных навыков — детям и инвалидам. Одновременно осуществлялась и конкретная деятельность, направленная на более глубокую интеграцию музея в современный социум.

## **Детские музеи**

В XX в. получил распространение новый тип специализированного музея, который предназначался исключительно для детской аудитории и создавался с учетом своеобразия процесса приобретения знаний ребенком. Его появление было связано с осознанием того, что поведение детей отнюдь не является неорганизованным и стихийным; напротив, они руководствуются четкими, но отличными от взрослых людей правилами. Мысль ребенка следует своей логической схеме, следовательно, для детей нужно выстраивать музейное пространство, в корне отличное от того, что создается для взрослой аудитории.

Родина детских музеев — США, где в 1899 г. в нью-йоркском районе Бруклин был учрежден первый Детский музей. Автором идеи стал профессор У. Г. Гудьер — хранитель отдела изящных искусств Бруклинского института искусств и наук (ныне Бруклинский музей). В 1897 г. большая часть музейных коллекций института переехала в новое здание. В старом же помещении — особняке Адамс-хаус, где располагались научные коллекции и библиотека, — У. Гудьер предложил создать музей для детей. Его основу составили минералы, раковины, чучела птиц и другие предметы, которые Бруклинский институт искусств и наук выделил для работы с детьми.

Особенно активно Детский музей Бруклина стал развиваться после 1904 г., когда его куратором была назначена Анна Галлуп (Гэллоп), впоследствии занявшая пост директора музея. Она считала, что музей должен стать тем местом, где дети могут не только рассматривать экспонаты, но и познавать мир путем опытов и экспериментов. Здесь появились мастерские и образовательные клубы, а со временем — библиотека, анатомическая и ботаническая лаборатории, кинотеатр, художественные, исторические, технические коллекции.

По примеру Бруклина в первые десятилетия XX в. были основаны детские музеи в Бостоне (1913), Детройте (1917), Хартфорде (1927), а позже и в других регионах страны. Их появление было в значительной степени связано с влиянием так называемого движения за прогрессивное образование, возникшего на рубеже XIX–XX в. Всплеск интереса к подобным учреждениям в последующие десятилетия всегда совпадал с периодами обновления традиционной системы образования. Педагоги-реформаторы видели в детских музеях альтернативные образовательные учреждения, помогающие заполнить пробелы в традиционных школьных программах.

В последней четверти XX в. в США было создано около 170 детских музеев. Они открывались по инициативе общественности — частных лиц, родителей, педагогов школ, детских садов или университетов, работников библиотек, городских образовательных отделов или творческих агентств. Своей практической работой энтузиасты доказывали нужность музея данному городу или региону, формировали общественное мнение, находили спонсоров и партнеров. К концу XX в. в мире насчитывалось около 400 детских музеев, большая часть которых (примерно 300) находилась в США. Детские музеи появились в Канаде и Японии, Австралии и Новой Зеландии.

В европейских странах самостоятельные детские музеи или специальные детские отделы в составе крупных музеев стали созда-



ваться с 1970-х гг.; к середине 1990-х гг. в Европе насчитывалось более 30 детских музеев. Наибольшую известность приобрели Детский отдел Музея тропиков в Амстердаме, Образовательный центр для детей «Музеон» в Гааге, «Музей в траве» в Париже, Детский музей ZOOM в музейном квартале Вены, Музей детства в Эдинбурге, Инвенториум в парижском центре Ла Виллет, Детская студия при Национальном центре искусства и культуры им. Ж. Помпиду в Париже.

В 1990-е гг. самостоятельные детские музеи и детские центры при традиционных музеях появились в российских городах. Это Детский музей в г. Ноябрьске (Тюменская обл.), детский музей «В мире сказок» (Смоленский музей-заповедник), Детский исторический музей (Музей политической истории России, Санкт-Петербург), Детский центр Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства (Москва) и другие.

Если поводом к созданию традиционного музея служит, как правило, собрание предметов, то причина появления детских музеев — педагогическая: помочь детям познавать окружающий мир. Это сказывается и на политике комплектования фондов, которая подчинена экспозиционным и образовательным задачам. Наряду с уникальными экспонатами в детских музеях много обычных предметов, с которыми ребенок сталкивается в повседневной жизни. Особое внимание уделяется экспонатам, которые можно брать в руки, приводить в движение, использовать в играх и творческой деятельности.

В экспозициях детских музеев можно увидеть копии египетской гробницы с погребальными предметами и настоящей мумией, подлинный скелет мастодонта и реконструкции тираннозавра, африканские ритуальные маски и современную скульптуру, вигвам американских индейцев с утварью и предметами быта, модель увеличенной в 8 млрд раз молекулы алмаза, «по которой можно карабкаться», модель космического корабля «Аполлон-11» в натуральную величину.

Вся экспозиционная и образовательная работа в детских музеях строится с учетом возрастных особенностей ребенка и использует разработанные музейной педагогикой методики, чтобы дети учились и постигали мир в процессе игры, творчества и общения. Они могут изучать строение скелета животного с помощью головоломки из костей, решать на компьютере логические задачи, определять по каталогу образцы полезных ископаемых, собирать детали на простых конвейерах.

Детская мастерская в Национальном центре искусства и культуры Жоржа Помпиду свою главную задачу видит в том, чтобы научить детей смотреть, слушать и воспринимать. Она стремится стимулировать их индивидуальную фантазию и дать им представление о том, что такое творческие поиски художника, то есть воспитать в первую очередь чувства детей, а не их интеллект и память.

В крупном музейном центре «Город науки и индустрии», открывшемся в 1986 г. в парижском парке Ла Виллет, создан Детский городок. Его пространство разделено на две зоны, одна из которых адресована маленьким посетителям в возрасте от 2 до 7 лет, а вторая — детям от 5 до 12 лет. Тематическая организация пространства, методы экспозиционного показа, а также интерактивные технологии позволяют в игровой форме стимулировать и развивать у детской аудитории дух научных исследований и изобретений.

Дом сказок «Жили-были» в Москве — негосударственный детский музей, учрежденный Благотворительным фондом «Русская семья» (1995). Основная форма работы музея — театрализованные экскурсии, во время которых дети через сказки знакомятся с культурой разных народов, обычаями и традициями, творчеством писателей и художников. В экскурсию-диалог обязательно вводится активный элемент: дети перевоплощаются в сказочных героев и вместе с экскурсоводами — тоже сказочными персонажами, путешествуют по сказкам. В музее экспонируются картины на сказочные сюжеты, сборники сказок, предметы народного быта, куклы; большинство экспонатов доступно для тактильного восприятия.

При участии консультантов Института коррекционной педагогики Российской академии образования музей разработал комплекс тематических экскурсий для незрячих детей «Прикосновение к сказке», выездную программу «Сказки из бабушкиного сундука» для детских садов и интернатов для слабовидящих детей. С самого начала работы музея действует благотворительная программа «Сказка в больнице» — выезд творческого коллектива в детские больницы и интернаты. Совместно с психологами музей разработал арт-терапевтические программы для детских психиатрических больниц и детей с особыми потребностями.

В последней трети XX в. музейное сообщество стало уделять больше внимания людям с ограниченными возможностями, стремясь обеспечить всем категориям посетителей равные права в отношении приобщения к культуре. В музеях появился специальный персонал, обученный помогать людям с различными недугами,

стали проводиться экскурсии на языке знаков и жестов для глухих и слабослышащих, а также экскурсии для слепых с предметами, предназначенными для осязания. По возможности даже здания старой постройки оснастили лифтами, а залы сделали доступными для инвалидов колясок.

Появились и первые опыты создания специализированных музеев для инвалидов. В 1984 г. в Афинах открылся Тактильный музей (Tactual Museum). Его концепция разрабатывалась специалистами совместно с людьми, лишившимися зрения. Значительная часть экспозиции посвящена античному искусству, главным образом древнегреческому. В ней представлены предметы, которые легко поддаются «прочтению» на ощупь — статуи, вазы, барельефы и другие произведения искусства. Поскольку тактильный осмотр чреват опасностью для хрупких экспонатов, они в большинстве своем являются гипсовыми копиями с оригиналов, хранящихся в различных музеях Греции и некоторых европейских стран. Но посетители имеют возможность познакомиться и с образцами материала, из которого сделаны подлинники, чтобы почувствовать его особенности.

В экспозиции представлены также архитектурные макеты, которые позволяют, например, «посетить» Парфенон, ощупывая его руками. Коллекция византийского искусства включает модели храмов и культовые предметы, иконы и резьбу по дереву. В музее демонстрируются произведения искусства, созданные незрячими и слабовидящими художниками. В дополнение к постоянной экспозиции организуются временные выставки, пользующиеся большим успехом у посетителей.

### Экомузеи

В начале XX в. явственно обозначилась и с каждым десятилетием набирала все большую силу тенденция к сохранению *in situ* исторического окружения: архитектурных памятников, ансамблей, фрагментов культурно-исторической среды. В сочетании с идеями регионального развития и поисками путей к обновлению и демократизации традиционного музея она привела к появлению нового типа музейного учреждения, получившего название «экомузей».

Родина экомузея — Франция, где в 1967 г. благодаря объединению усилий сельских общин, получивших финансовые средства

для своего экономического и культурного развития, были созданы региональные природные парки: Мон д' Арре, Уэсан, Гранд-Ланд, Камарг, Нижняя Сена. Стараниями музеолога Ж. А. Ривьера они стали своеобразным воплощением на французской земле принципов скандинавских музеев под открытым небом — с той лишь разницей, что, в отличие от скансенов, постройки не перемещали на заранее подготовленную территорию, а восстанавливали на своем исконном месте в соответствующем окружении.

Новые учреждения отличала и более широкая просветительная деятельность, направленная не только на распространение знаний о памятниках истории и культуры, но и на совершенствование отношений между человеком и его окружением. Термин «экомузей», придуманный музеологом Ю. де Варином в 1971 г., не принято расшифровывать как «экологический музей», поскольку это музей не только природы или окружающей среды. Его замысел гораздо шире и связан с комплексным пониманием среды обитания человека. Вместе с тем происхождение названия (от *греч.* *eikos* — «дом», «жилище», «место обитания»), несомненно, связано с термином «экология», точнее — с его расширенной трактовкой, когда он используется не только для обозначения раздела биологии, изучающего отношения между животными и растительными организмами и окружающей средой, но и для анализа культурных явлений.

Экомузеи быстро завоевали признание во Франции, поскольку соответствовали весьма популярным в 1960–1970-е гг. идеям региональной этнографии, регионального развития и охраны окружающей среды. Опыт французских экомузеев получил развитие и в других странах. В 1980 г. в отдаленном сельскохозяйственном районе канадской провинции Квебек состоялось торжественное открытие Музея и регионального центра интерпретации От-Бос, спустя три года получившего название Экомузей От-Бос. Его создал канадский музеолог П. Мейран при активном участии местных жителей, не пожелавших передавать в музей традиционного типа этнографическую коллекцию, которая составляла важную часть наследия их общины.

В начале 1980-х гг. появились первые экомузеи в Португалии; большинство из них являются муниципальными и носят название местности, в которой расположены. Наибольшую известность приобрел Муниципальный музей Сейшала; Ю. де Варин охарактеризовал его как «экомузей в полном смысле этого слова». Отдельные принципы экомузеев в той или иной степени стали использовать в своей деятельности некоторые парки-музеи и региональные исто-

рические музеи в Швеции. Во второй половине 1980-х гг. идеи экомuzeологии получили распространение в России, в частности в Сибири, где стали разрабатываться проекты создания национальных экомuzeев — ханты-ненецкого в поселке Варьеган, шорского «Тазгол», телеутского «Чолкой», татарского «Калмаки», русских сибиряков «Село Ишим».

Концепция экомuzeя разрабатывалась Ж. А. Ривьером на протяжении почти что десятилетия, и ее главные моменты нашли отражение в последнем варианте «Эволюционного определения экомuzeя», написанном в 1980 г. «Экомuzeй планируется, создается и используется совместно населением и местными органами власти. Последние участвуют в этой деятельности, предоставляя специалистов и все необходимое, в том числе финансовые средства. Участие индивида зависит от его запросов, уровня знаний и отношения к данной деятельности», — считает Ж. А. Ривьер. В его представлении «экомuzeй — это лаборатория, поскольку он способствует изучению прошлого и настоящего местного населения и среды и помогает готовить специалистов в данных областях в сотрудничестве с другими исследовательскими центрами. Экомuzeй — это заповедник, так как он способствует сохранению и оценке местного природного и культурного наследия. Экомuzeй — это и школа, ибо он вовлекает местных жителей в свою деятельность по изучению и охране наследия и способствует более ясному осознанию ими своего будущего».

Таким образом, экомuzeй не замыкается в себе, а активно взаимодействует с окружающим миром. Ж. А. Ривьер сравнивает экомuzeй с зеркалом, «в котором люди могут увидеть и узнать себя, а также приобрести знания о местности, в которой они проживают, и о тех, кто жил здесь раньше, независимо от того, существовала преемственность поколений или нет. Приезжие также получают возможность взглянуть в это зеркало, лучше познакомиться с трудом, традициями местного населения и проникнуться к нему уважением».

Концепция экомuzeя Ж. А. Ривьера получила дальнейшее развитие в работах Ю. де Варина, Ч. Энгстрёма, Ф. Юбера, М. Кервена. Дискуссии о природе экомuzeев, оценке их возможностей, принципах организации и деятельности, а также воплощенные в жизнь проекты показывают, что организационная структура этих учреждений в каждом отдельном случае различна. Это может быть и парк-музей, и этнографический музей-заповедник под открытым небом, и центр промышленного наследия. Вместе с тем всем им присущи некоторые общие характеристики.

Экомузей посвящен человеку, его природному и культурному окружению. Его важная особенность заключается в том, что он создается, поддерживается и используется совместно жителями района и местными органами власти. Формы такого участия могут быть различными. Местные жители передают музею представляющие интерес и ценность предметы, сообщают сотрудникам информацию о них, участвуют в их реставрации и создании экспозиции, помогают вести исследовательскую и популяризаторскую работу.

Региональный характер является еще одной отличительной чертой экомузея. Его деятельность охватывает не отдельную административную единицу, а регион, представляющий собой единое целое в силу общности традиций, природной среды и производственной деятельности. Это может быть сельскохозяйственный район или промышленная зона, угольный бассейн или речная долина.

Экомузей — это не только конкретное здание в определенном месте. Его объекты могут быть разбросаны по всей территории и представлять собой самостоятельные разделы, соответствующие отдельным темам музея. Это дает возможность не только рассредоточить экспонаты и виды музейной деятельности, но и привлечь население к сохранению и использованию зданий и достопримечательностей, составляющих культурное наследие данной местности.

В составе экомузея могут находиться коллекции традиционного типа, то есть государственные фонды, подлежащие обычному контролю и хранению. Однако основное достояние экомузея — это орудия труда и предметы обихода, вещи повседневные и серийные. Некоторые из них после изучения и инвентаризации вновь возвращаются владельцам и попадают в свое обычное окружение. Ведь деятельность экомузея состоит не только в музеефикации объектов, но и в сохранении умений, навыков, технического мастерства.

Формы деятельности экомузея могут быть самыми различными. Являясь центром исследований и обмена знаниями, он проводит семинары и коллоквиумы, открывает временные и постоянные выставки, проводит экскурсии, создает филиалы для жителей близлежащих кварталов или селений, публикует монографии и работы краеведов. Как правило, экомузей выходит за рамки чисто познавательной деятельности. Результаты его исследований в виде информации и рекомендаций нередко предоставляются общественным организациям, профсоюзам, государственным органам, не исключено и участие в социальной борьбе. В итоге работа экомузея не только развивает интерес жителей к своему району и культуре, но и обеспечивает их участие в планировании своего будущего.



### Интегрированный музей и «новая музеология»

В 1960-е гг., когда специалисты всего мира искали пути обновления традиционного музея с целью сделать его важным инструментом совершенствования общества, в Латинской Америке получила развитие концепция интегрированного музея. Ее основные положения были разработаны во время круглого стола, организованного ЮНЕСКО в Сантьяго (Чили) в 1972 г. В документах этой встречи отмечалось, что «музей представляет собой учреждение на службе общества, составной частью которого он является, и в силу своей природы <...> участвует в формировании сознания обслуживаемых им общин»<sup>35</sup>.

Определение «интегрированный» по отношению к музею подразумевает, что он должен играть одну из ведущих ролей в познании человеком природной и социальной среды своего существования во всех ее проявлениях. Как подчеркивали участники встречи, странам Латинской Америки недостаточно иметь музеи, посвященные только культурному наследию; необходимы также музеи, параллельно занимающиеся и проблемами развития.

Идеи интегрированного музея и экомuzeя достаточно успешно реализуются в Музее Баркисименто — третьем по величине городе Венесуэлы. Они активно претворяются в жизнь в двух районах Рио-де-Жанейро (Бразилия) — Санта Тереза и Сао-Кристовоа. Здесь осуществляется программа, авторы которой поставили перед собой цель «содействовать развитию общественного самосознания путем вовлечения населения в непосредственный контакт с естественной и культурной средой, выявления корней, поощрения творчества и воспитания бережного отношения к традициям; способствовать сохранению этой среды в целом»<sup>36</sup>.

В основу программы положено укрепление связей музея с общиной, побуждение ее к активной деятельности и взаимодействию с элементами культурного наследия. К реализации намеченных планов привлечены все государственные и частные музеи района, Национальная обсерватория, местные культурные и просветительские центры.

На основе опыта, накопленного экомuzeями, музеями общин и другими новыми типами учреждений, в работе которых широко

<sup>35</sup> Цит. по: Юбер Ф. Экомuzeи во Франции: противоречия и несоответствия... С. 10.

<sup>36</sup> Камарго-и-Альмейда-Моро Ф. Экомuzeи Сао-Кристовоа // Museum. 1985. № 148. С. 57.

участвовало население, возникло и стало развиваться направление, получившее название «новая музеология». Сторонники и участники определяют его как нечто большее, нежели просто движение, призванное содействовать постоянным поискам нового в музейном деле. Оно выступает за радикальный пересмотр целей музеологии и ее социализацию, изменение психологии и взглядов музейных работников.

Организационное оформление направления началось в 1983 г. в Лондоне на Генеральной конференции ИКОМ. Затем объединившиеся в группу специалисты собрались в 1984 г. в Квебеке на Первый международный семинар «Экомузеи и новая музеология», где была выработана единая позиция по общим вопросам и принята декларация о целях и основных принципах нового движения.

Авторы Квебекской декларации, выступая за поворот музеологии к социальным и политическим проблемам, считают, что «в современном мире, который стремится использовать для своего развития все средства, музеи должны выйти за пределы традиционных задач и функций: идентификации, консервации и просвещения — и перейти к осуществлению более широких программ, которые позволят им активнее участвовать в жизни общества и полнее интегрироваться в окружающую среду».

Декларация подтвердила первостепенное (по отношению к традиционным функциям) значение социальной миссии музея, а содержащиеся в ней идеи во многом восходят к «эволюционному определению экомузея», предложенному Ж. А. Ривьером. В ноябре 1985 г. участники Второго международного семинара в Лиссабоне основали Международное движение за новую музеологию. Предприняты и конкретные шаги — учреждены курсы «новой музеологии» и «общедоступной музеологии», созданы объединения «Новая музеология и социальный эксперимент» во Франции и Ассоциация экомузеев Квебека.

Новые музеологические концепции стали ярким свидетельством изменения психологии и взглядов музейных профессионалов. К ним пришло понимание того, что они не только хранители прошлого, но и активные участники современных событий, что музейными средствами можно и нужно влиять на происходящие в мире процессы. Для этого необходимо инициировать и развивать такие формы деятельности, которые повышают социальную значимость музея.

## ЧАСТЬ II

# ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ И ПРИКЛАДНОЕ МУЗЕЕВЕДЕНИЕ

---

### Глава 1

## КЛЮЧЕВЫЕ ПОНЯТИЯ МУЗЕЕВЕДЕНИЯ

### Музей

Понятие «музей» имеет сложную языковую историю; в разные эпохи в него вкладывалось не тождественное содержание. Введенное в культурный обиход человечества древними греками, оно вплоть до конца XV в. никогда не употреблялось по отношению к собранию предметов. В античном мире музеями изначально называли святилища муз (*греч.* *museum* – место, посвященное музам), а в ходе исторического развития слово «музей» («мусейон») подверглось семантической модификации и стало ассоциироваться не только с сакральным, но также с научным и образовательным пространством.

В период Средневековья, когда исчезли многие институты античного мира, понятие «мусейон» вышло из употребления вместе с относящимся к нему культурным контекстом, но в эпоху Ренессанса было востребовано вновь, причем в качестве коннотации. Вызывая ассоциации с прославленным научным центром древности — Александрийским мусейоном, оно как нельзя лучше подходило для того, чтобы подчеркнуть связь «ученого досуга» и научной деятельности ренессансных коллекционеров с античными традициями, воскресить которые стремилась культура Возрождения.

Появлению нового аспекта в своей трактовке музей обязан эпохе Просвещения. Из закрытого собрания, доступного лишь немногим, он вырастает в публичное учреждение, и его определяющими признаками становятся уже не только наличие коллекции, ее хранение и изучение, но и показ. Если в начале XX в. под музеем понимали «систематизированное собрание предметов, экспонируемое в соответствии с научными методами и представляющее интерес прежде всего для ученых» (Д. Мюррей), дальнейшая демократизация музея привела к тому, что в его дефиниции стала подчеркиваться ориентированность на широкую публику.

В настоящее время в большинстве стран определение музея разработано на законодательном уровне или в рамках профессиональных музейных ассоциаций. В России, согласно Федеральному закону «О Музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации», «музей — некоммерческое учреждение культуры, созданное собственником для хранения, изучения и публичного представления музейных предметов и музейных коллекций, включенных в состав Музейного фонда Российской Федерации, а также для достижения иных целей, определенных настоящим Федеральным законом».

Среди определений музея, принятых профессиональными объединениями, наиболее широкое признание получила дефиниция Международного совета музеев (ИКОМ). Согласно Уставу ИКОМ, «музей это действующая на постоянной основе некоммерческая организация, которая служит обществу, заботится об общественном развитии, является открытой для публики и с целью познания, обучения и развлечения собирает, хранит, изучает, демонстрирует и популяризирует материальное и нематериальное наследие человечества и среды его обитания».

Эта определение музея было принято в 2007 г.; его отличием от предыдущего (1974) стало включение в орбиту музейной деятельности нематериального наследия. Надо сказать, что за годы существования ИКОМ содержательное наполнение дефиниции менялось неоднократно, каждый раз отражая новации в понимании миссии музея. Так, с 1974 г. ИКОМ стал рассматривать музей как учреждение «на службе общества и его развития». Такой подход к задачам музея был в значительной степени инициирован декларацией, принятой в Сантьяго (Чили) в 1972 г. по результатам организованного ЮНЕСКО круглого стола. В ней, в частности, говорилось, что «музей представляет собой учреждение на службе общества, составной частью которого он является»<sup>37</sup>. Как подчеркивали участники встречи, странам Латинской Америки недостаточно музеев, деятельность которых ориентирована только на сохранение культурного наследия; они нуждаются в музеях, нацеленных прежде всего на решение актуальных проблем местного сообщества.

В 2017 г. ИКОМ приступил к разработке нового определения музея, поскольку то, что используется в настоящее время, создава-

---

<sup>37</sup> Цит. по: Юбер, Франсуа. Экомусеи во Франции: противоречия и несоответствия... С. 10.

лось в начале 1970-х гг. и потому не вполне отвечает реалиям музейной практики и музейной политики. На XXV Генеральной конференции Международного совета музеев, проходившей в Киото в сентябре 2019 г., Постоянный комитет по разработке определения «музей», в который входят специалисты из разных регионов мира, представил свое видение решения проблемы и обозначил социокультурный контекст, влияющий на формирование новой миссии и задач музея. В дискуссиях и обсуждениях речь шла о том, что музей — это пространство для критического диалога о прошлом и будущем, это пространство, построенное на принципах демократии, инклюзии, социальной справедливости и равноправия людей в отношении доступа к наследию. Работа над новой дефиницией музея, которая призвана отразить уникальность музея и музейной профессии, продолжается с учетом сделанных замечаний, комментариев и предложений.

Подход к музею как к учреждению или организации закономерен и удобен в социально-организационной сфере культуры. Он помогает устанавливать критерии членства в профессиональных музейных ассоциациях, органам управления позволяет решать определенные административные задачи, а музейному миру четче обозначать свою собственную идентичность. Но в теоретическом музееведении такой подход оказывается недостаточно плодотворным для проведения аналитических или прогностических исследований, поскольку он не позволяет выявить природу изучаемого объекта и его детерминированность средой, в которой он возник, существует и развивается. Следовательно, подобный подход не позволяет составить целостное представление о музее как о культурном феномене; в немалой степени он уже не вполне соответствует и современным реалиям музейной практики.

В отечественной науке правомерность и перспективы использования культурологического подхода применительно к музею впервые обосновал в своих трудах философ М. С. Каган<sup>38</sup>. Он сформулировал четыре принципа, или тезиса, выражающие специфические особенности музея как культурного феномена.

Первый тезис: музей — это «способ преодоления закона человеческой жизнедеятельности “здесь и теперь”». Ведь мир, в котором существует и действует человек, представляет собой пространственно-временной континуум. Информация о том, что совершается

---

<sup>38</sup> Каган М. С. Музей в системе культуры // Вопросы искусствознания. 1994. № 4. С. 445–460.

в пространстве, складывается из сведений, непосредственно воспринимаемых человеком, и из тех, что он может только представить себе. Реальный жизненный опыт человечества и каждого индивида аккумулируется в реальном существовании «здесь и сейчас», а пространственно-временные рамки бытия отдельного человека естественным образом ограничивают его. Музей же разрушает границы пространственной и временной узости человеческого опыта.

Второй тезис: «музей — это встреча с подлинностью бытия». В основе музейной деятельности, которая на организационном уровне складывается из нескольких сфер — фондовой, экспозиционной, культурно-образовательной работы — лежат музейные предметы, подлинные элементы невидимого мира, лежащего за границами того конкретного опыта, который аккумулирован в реальном существовании.

Третий тезис: «лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать».

В отличие от систем образования, архивов и библиотек, способствующих преодолению узости границ конкретного человеческого опыта путем предоставления вербальной информации, музейный показ апеллирует, прежде всего, к зрительному восприятию, которое непосредственно погружает человека в ситуацию общения с подлинностью бытия. По мнению исследователей, визуальные образы гораздо продуктивнее для проникновения в природу вещей, нежели символы, которые всегда содержат в себе долю условности.

Четвертый тезис: музей — это предстающие перед нашим взором «вещи — свойства — отношения». С помощью этой триады современная философия описывает все сущее, и потому можно считать, что музей моделирует всю полноту реального бытия.

Надо сказать, что в научной литературе, применительно к музею часто употребляются термины «культурный институт», «институт культуры», «социальный институт», «социокультурный институт». Как убедительно показал в своем философском осмыслении культуры М. С. Каган, «подобно тому, как вещи принадлежат одновременно и природе, и культуре, так социальные организации — скажем, школа и университет, <...> — принадлежат и обществу и культуре. <...> Общественные отношения, — пишет он, — являются *содержательным наполнением* всех социальных институтов, культура же — *оформлением* этого содержания в процессе созидательной и целенаправленной деятельности людей». Поэтому, считает М. С. Каган, «применительно ко всем организациям, институционализирующим совместную деятельность людей, неправомерна альтернативная постановка вопроса — являются ли



они формами общества или культуры, ибо тут общество и культура объединяют свои усилия, образуя *культурные способы опредмечивания общественных отношений*. Поэтому социолог рассматривает разнообразные организации и учреждения как воплощение общественных отношений, а культуролог как придаваемые этому содержанию культурные формы <...>. Отсюда становится понятным получившее в последние годы широкое распространение понятие «социокультурное», обозначающее связь и различие этих двух сторон человеческого бытия»<sup>39</sup>.

Идеи М. С. Кагана и введенная им в научный оборот категория «культурная форма» получили дальнейшее развитие в трудах исследовательницы Т. П. Калугиной<sup>40</sup>. Она считает, что понятие «культурная форма» (или «культурный институт»), будучи абстрактным конструктом, в реальном культурном пространстве проецируется на некий комплекс, который включает в себя:

- определенный модус отношения человека к миру;
- способы и механизмы культурной деятельности;
- продукты этой деятельности;
- связанные с ними разного рода отношения;
- учреждения, организации, то есть определенные культурные «институции».

Культурная форма понимается как модель целостности культуры, воспроизведенная на отдельном участке функционального спектра культуры, а ее структурные компоненты изоморфны структуре самой культуры как особой формы бытия. Таким образом, культурная форма не идентична социально-культурному учреждению: оно есть лишь способ ее институционализации.

В последние годы понятие культурной формы стало активно использоваться в российском музееведении. В частности в «Словаре актуальных музейных терминов» (2009), под музеем понимается «культурная форма, исторически выработанная человечеством для сохранения, актуализации и трансляции последующим поколениям наиболее ценной части культурного и природного наследия. В процессе генезиса и исторической эволюции музей реализовался как открытое для публики некоммерческое учреждение, осуществляющее свои социальные функции на благо общества. Являясь институтом социальной памяти, музей отбирает, хранит, исследует,

<sup>39</sup> Каган М. С. *Философия культуры*. СПб.: Петрополис, 1996. С. 95–96.

<sup>40</sup> Калугина Т. П. *Художественный музей как феномен культуры*. СПб.: Петрополис, 2008.

экспонирует и интерпретирует первоисточники знаний о развитии общества и природы — музейные предметы, их коллекции и другие виды движимого и недвижимого, материального и нематериального культурного наследия».

## Музейный предмет

На первый, поверхностный взгляд может показаться, что словосочетание «музейный предмет» понятно без дополнительных разъяснений и обозначает находящиеся в музее вещи, объекты природы, письменные и изобразительные материалы. Но только ли принадлежность к музею объединяет хранящиеся в нем предметы?

Термин «музейный предмет» еще в начале 1930-х гг. ввел в отечественный научный оборот историк и музеевед Н. М. Дружинин (1886–1996). Однако теоретическая разработка этого понятия началась спустя несколько десятилетий. В трудах А. М. Разгона, В. Ю. Дукельского, В. В. Кондратьева, Н. А. Никишина, Н. Г. Самариной музейный предмет стал изучаться и как источник особого вида познания, и как основной элемент системы музейной коммуникации.

Попытаемся в общих чертах схематично представить себе, как протекает процесс включения предмета в музейное собрание, какие качества и свойства он при этом утрачивает, а какие приобретает. В природе и обществе существует немало объектов и предметов, которые обладают научной, исторической, художественной или мемориальной ценностью и в силу этого имеют значимость для использования в музее. Их принято называть **предметами музейного значения**. Для того чтобы приобрести статус музейного предмета они должны пройти ряд последовательных операций, в ходе которых их подготавливают к длительному хранению и многоплановому использованию.

Сначала предмет музейного значения выявляют в так называемой среде бытования, то есть в той части природной или социальной среды, где он находится, используется или хранится, взаимодействуя с другими предметами или с человеком. Изъятый из среды бытования предмет музейного значения поступает в музей, принимается на учет и хранение, проходит полную или первичную научную обработку (объект природы проходит и специальную обработку, обеспечивающую его длительную сохранность), и только после этого он приобретает статус **музейного предмета**.

После включения предмета в музейное собрание его связи и отношения со средой бытования разрываются, и он лишается того функционального значения, которое имел прежде, будучи, например, орудием труда или предметом быта. В музее главным становится не функциональное значение предмета, а его общественное значение как памятника истории и культуры. В музейном собрании он превращается в документальное свидетельство, знак, символ конкретного факта, события, явления или процесса. В ходе изучения музейного предмета специалисты реконструируют его отношения со средой бытования, выявляют присущие ему признаки и характеристики; в фондовых коллекциях и экспозиции он приобретает новые связи с другими предметами, подобными ему или отличными от него. Тем самым он включается в определенный исторический контекст.

Например, помещенное в музейное собрание Евангелие утрачивает функциональное значение богослужебной книги, которое оно имело в среде бытования — в храме. В музейном собрании Евангелие приобретает новое, общественное значение и воспринимается уже как произведение книжного искусства и свидетельство важнейших черт культуры своего времени. Найденные во время археологических раскопок домашняя утварь или орудия труда давно утратили свое утилитарное назначение, но они представляют музейную ценность, поскольку в этих предметах присутствуют определенные черты и характеристики породившей их действительности.

Музейный предмет, чтобы стать таковым, должен обладать определенными свойствами и признаками, благодаря которым он изымается из среды бытования и помещается в музей. Согласно современным представлениям, музейный предмет следует рассматривать в единстве присущих ему общих свойств и конкретных признаков. Наиболее широкое распространение и признание получили три свойства музейного предмета, характеризующие его различные стороны, — информативность, аттрактивность, экспрессивность.

**Информативность** характеризует содержательную сторону музейного предмета, его способность выступать в качестве источника сведений об исторических событиях, культурных, общественных и природных явлениях и процессах. Совокупность информации, заключенной в музейном предмете, составляет его информационный потенциал. Выявленные и зафиксированные в документах научного описания сведения о предмете, принято называть информационным полем. Исследователь В. В. Кондратьев предложил разделить эти сведения на две условные группы — внутреннее информационное поле и внешнее информационное поле.

Внутреннее информационное поле содержит информацию, отраженную непосредственно предметом или закодированную в нем самом. Это, как правило, те сведения о предмете, которые принято называть атрибутивными — название предмета, его назначение, размер, форма, материал, техника изготовления, надписи, подписи, клейма и т. п.

Внешнее информационное поле включает сведения об истории предмета, месте его происхождения и бытования, о событиях и лицах, связанных с ним, то есть информацию «вокруг предмета», косвенно связанную с ним, почерпнутую из других источников. Внутреннее и внешнее информационные поля тесно связаны друг с другом и находятся во взаимодействии.

**Аттрактивность** характеризует внешнюю сторону предмета, его способность привлекать внимание посетителей своими внешними признаками, в частности формой, размером, цветом.

**Экспрессивность** связана с ценностным восприятием предмета, с его способностью воздействовать на эмоциональную сферу человека, вызывать у него ощущение сопричастности к определенным событиям, явлениям и фактам. Подобные чувства могут возникать благодаря сведениям об истории создания предмета или среде бытования, о связи его с известными событиями и людьми. Эти сведения передаются в экспозиции через этикетаж или рассказ экскурсовода. Перо и чернильница А. С. Пушкина, жилет, в котором поэт стрелялся на дуэли с Дантесом, гитара В. С. Высоцкого, паек блокадника, дневник погибшей от голода ленинградской школьницы Тани Савичевой — все эти экспонаты могут служить яркими примерами экспрессивных свойств музейных предметов.

Некоторые исследователи в дополнение к вышеперечисленным свойствам музейного предмета выделяют и другие, в частности, репрезентативность и ассоциативность.

**Репрезентативность**, то есть представительность в ряду однотипных предметов, тесно связана с таким свойством предмета как информативность. В данном случае речь идет о том, что среди похожих предметов есть такие, которые в сравнении с остальными наиболее полно и ярко отражают то или иное явление действительности. Их информационные возможности превосходят информационный потенциал аналогичных предметов, например, вследствие уникальной истории бытования или мемориального значения.

**Ассоциативность** — это способность музейного предмета вызывать у посетителя ассоциации с отдельными событиями, фактами, предметами или явлениями, которые закреплены в его

сознании или памяти. Это свойство музейного предмета во многом зависит не только от присущих ему качеств, но и от жизненного опыта, социальных и интеллектуальных характеристик личности посетителя.

Музейные предметы существуют не сами по себе, не изолированно, а в постоянном взаимодействии, дополняя друг друга в музейных коллекциях и в экспозиционном пространстве. Следовательно, они наделены определенными функциями. Существуют разные подходы к функциональной характеристике музейных предметов; обычно выделяют функцию моделирования действительности, коммуникативную функцию и научно-информационную функцию.

**Функция моделирования действительности** обусловлена способностью музейного предмета выступать в качестве документального свидетельства, знака или символа какого-то конкретного факта, события, явления или процесса. Она реализуется в процессе создания коллекций и экспозиций, где музейный предмет приобретает новые связи с другими предметами, подобными ему или отличными от него и тем самым включается в определенный культурный контекст, воссоздавая те или иные стороны действительности.

**Коммуникативная функция** обусловлена способностью музейных предметов передавать идеи, чувства, суждения и представления не только людей, которые с ними соприкасались, но и авторов экспозиционного показа. Она реализуется как в экспозиционном пространстве, так и при иных формах контакта с посетителями музея.

**Научно-информационная функция** музейного предмета обусловлена его способностью содержать («кодировать»), отражать и хранить информацию. Поскольку музейные предметы — носители разноплановой информации, музейное собрание в целом являет собой своего рода справочно-информационный фонд, представляющий интерес не только для музея, но и различных отраслей науки и культуры. Научно-информационная функция приобретает особое значение в современных условиях, когда создаются информационные системы, позволяющие вводить в научный и культурный оборот огромные комплексы данных, содержащихся в музейных собраниях.

Таким образом, понятие «музейный предмет» традиционно служит «для обозначения предметных результатов человеческой деятельности или движимых памятников естественной истории, ставших объектами познавательного и ценностного отношения

и включенных в состав собрания музейного»<sup>41</sup>. Но в последнее время в музееведении обозначилась тенденция к пересмотру определения музейного предмета. С одной стороны, это связано с активным включением в сферу музейной деятельности недвижимых историко-культурных объектов и фрагментов среды. В частности, в «Словаре актуальных музейных терминов» (2009) под музейным предметом понимается уже не только «движимый объект культурного и природного наследия», изъятый из среды бытования, но и объект, «музеефицированный вместе с фрагментом среды и включенный в собрание музейное».

С другой стороны, тенденция к пересмотру дефиниции музейного предмета вызвана усложнением понятия «культурное наследие», распространением его на те области, по отношению к которым оно раньше не употреблялось. Статус музейных объектов стали обретать нематериальные формы культуры — ритуалы, обычаи, ремесла, музыка, танец и пр. Осознание того, что музей может изымать из среды бытования, хранить и использовать в своей деятельности не только движимые историко-культурные объекты, но и нематериальные объекты наследия, ставит на повестку дня необходимость расширения понятия музейного предмета.

---

<sup>41</sup> Российская музейная энциклопедия. Т. 1. М., 2001. С. 405.



---

## Глава 2

# ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ МУЗЕЙНОЙ ПРАКТИКИ

В основе теоретических представлений российского музееведения о сути основных направлений музейной деятельности лежит концепция чешского исследователя Э. Странского. Предмет музейной науки он видел в познании специфического отношения человека к действительности, которое проявляется в стремлении к собиранию, сохранению и использованию объектов наследия как «истинных ценностей», формирующих «гуманистический и культурный облик человека». Для этой стороны действительности, определяемой указанным отношением, он ввел понятие «музейность».

Процесс познания музейности представляют три теоретические системы: теория документирования, теория тезаврирования и теория музейной коммуникации. Их обозначил Э. Странский и начал развивать А. М. Разгон, однако развернутого обоснования ни одна из теорий пока не получила; лучше остальных разработана теория музейной коммуникации.

«В своеобразном “рейтинге” исследовательского интереса теоретическим работам отдается, пожалуй, последнее место, — вполне обоснованно считает О. С. Сапанжа. — Довольно странно: теоретико-прикладные исследования есть, но полноценной теоретической базы нет. Действительно, по прикладным проблемам музейного документирования написан ряд работ, а вот отдельной работы по теории музейного документирования нет. Выявление ценности, “тезауруса” предмета, попавшего в музейное собрание, — ежедневная музейная работа, а вот теория тезаврирования еще ждет своих исследований. Теорию музейной коммуникации стоит признать наиболее разработанной, однако и здесь еще есть вопросы, прежде всего на уровне системного анализа музейных коммуникационных процессов»<sup>42</sup>.

### Теория документирования

Теорию документирования называют первой ступенью познания музейности. Она связана с изучением различных сторон действительности, в процессе которого выявляются носители

---

<sup>42</sup> Сапанжа О. С. Методология теоретического музееведения. СПб., 2008. С. 7.

музейности — предметы музейного значения, которые обладают способностью выступать в качестве знака, символа, «аутентичного» свидетельства объективной реальности, то есть своеобразного документа. Эти носители музейности не только выявляются, но и отбираются, изымаются из среды бытования. Проблематика, относящаяся к отбору, и составляет суть теории документирования.

Отбор музейного предмета из множества ему подобных, его научная обработка и включение в музейное собрание имеют отчетливо выраженную аксиологическую составляющую. Ведь эти действия предполагают оценку и интерпретацию предмета и, несомненно, детерминированы характером духовных потребностей общества и ценностными парадигмами отдельной культурной эпохи или конкретной культуры, частью которой является музей на данном этапе его истории. Вместе с тем ценностное отношение к действительности не лишает музееведческий отбор исторической обусловленности и объективности.

Отбор предметов музейного значения основывается на музееведческих и профильно-научных исследованиях с использованием интегрирующего подхода, поскольку заключенный в предмете информационный потенциал не сводится к кругу интересов одной лишь профильной дисциплины.

Таким образом, теория документирования призвана дать научное обоснование критериям отбора носителей музейности и методике музееведческого исследования действительности. Она является теоретической основой комплектования музейных фондов.

## Теория тезаврирования

Предложенный З. Странским термин «тезаврирование» образован от греческого слова *thesauros* — сокровище, сокровищница, хранилище. Теория тезаврирования — это теория научно-фондовой работы; ее считают второй ступенью познания музейности. Она ориентирована на исследование процесса познания ценности музейных предметов и содержащейся в них информации.

Музейный предмет всегда существует не сам по себе, а в ансамбле вещей, которые связаны между собой многими признаками: принадлежностью к одному и тому же историческому периоду, событию, лицу, автору, типу источников. Их может объединять общая тема, сюжет, время создания, среда бытования, материал и техника изготовления. Эти связи очень важно учитывать, ведь информация,

которую содержит группа взаимосвязанных предметов, полнее и ценнее той, что хранит отдельный предмет.

В сравнении с единичными предметами музейные коллекции, составляющие музейное собрание, представляют собой уже новое качество; теория тезаврирования рассматривает фонд музейных предметов как документальную систему, своеобразную модель реального мира. В процессе научно-фондовой работы — в ходе атрибуции предметов, их классификации и систематизации, а затем интерпретации — углубляется понимание их документально-информационного значения. Тезаврирование включает также исследования, связанные с проблемами охраны музейных предметов как национального культурного достояния.

## **Теория музейной коммуникации**

Коммуникация — это процесс передачи информации между одним или несколькими источниками и одним или несколькими получателями через канал. Термин «коммуникация», обозначающий средство связи любых объектов, появился в научной литературе в начале XX в. Вскоре, наряду с общенаучным значением, он приобрел и социокультурный смысл, связанный со спецификой обмена информацией в социуме. Социокультурная коммуникация обязательно протекает посредством какого-либо носителя; в его качестве могут выступать материальные объекты, логические конструкции, речь, знаковые системы, ментальные формы. Понимание как сущность коммуникации предполагает единство языка коммуницирующих, единство ментальностей, единство или сходство уровней социального развития. Но возможна и коммуникация далеких во времени и пространстве культур; в таком случае понимание культур возможно как реконструкция или конструкция по тем законам обработки информации, которые приняты в воспринимающей культуре.

Первые обстоятельные исследования коммуникационных процессов начали проводиться в 1920–1930-х гг., а в середине XX в. появились философские концепции, рассматривавшие социокультурную коммуникацию как источник и основу общественного развития. Особый вклад в разработку общенаучных коммуникационных представлений внесли труды американского ученого и инженера Клода Шеннона и канадского культуролога Маршалла Маклюэна.

К. Шеннон создал в 1948–1949 гг. математическую теорию связи; ее абстрактная схема включала источник информации, передатчик, линию связи, приемник, адресат и источник помех. Эта теория стала применяться не только в информатике, но и в гуманитарной сфере, поскольку ее можно использовать в любой ситуации передачи информации по каналам связи при наличии помех, приводящих к искажениям. В 1960-х гг. М. Маклюэн выдвинул коммуникационную версию философии истории, полагая, что именно господство тех или иных средств связи (устная речь, алфавит, книгопечатание, средства электронной коммуникации) определяет способ кодификации реальности и задает облик культуры. Синтез структурных представлений К. Шеннона и широкого гуманитарного подхода М. Маклюэна к эволюции коммуникационной реальности способствовал распространению понятия «коммуникация» в различных областях знания, в том числе и в музейной сфере.

Надо сказать, что вторая половина XX в. была временем бурных дискуссий о роли и месте музея в обществе, о его социальных функциях. Стала настоятельно ощущаться потребность в теории, позволяющей проанализировать процесс взаимодействия музеев с аудиторией и направить его в нужное русло. Заполнить этот вакуум в музееведении помогли коммуникационные представления, позволившие пересмотреть характер взаимоотношений музея и посетителей.

В 1963 г. Харли Паркер, канадский художник и дизайнер, руководитель экспозиционного отдела Королевского музея Онтарио в Торонто, опубликовал на страницах американского журнала «Куратор» статью «Музей как коммуникационная система». В ней он рассмотрел проблемы музейного дизайна в русле актуальных задач функционирования музея как одной из коммуникационных систем культуры. И хотя конкретных решений Х. Паркер не предложил, его подход к проблемам музея с позиций общей теории коммуникации, безусловно, был новаторским.

Основателем теории музейной коммуникации принято считать канадского музейного деятеля Дункана Фергюсона Камерона (1930–2006). В 1968 г. он опубликовал в журнале «Куратор» статью «Точка зрения: Музей как коммуникационная система и ее применение к музейному образованию». В ней он предложил рассматривать музей как особую коммуникационную систему, которая имеет каналы визуальной информации, получаемой непосредственно через экспонаты, и вербальной информации, получаемой от музейных специалистов. Таким образом, специфику музейной комму-

никации Д. Камерон видел, прежде всего, в ее визуальном и пространственном характере.

Согласно трактовке Д. Камерона, музейная коммуникация — это процесс общения посетителей с музейными экспонатами, представляющими собой «подлинные вещи». В основе этого общения лежит, с одной стороны, умение создателей экспозиции выстраивать с помощью предметов невербальные пространственные «высказывания», а с другой стороны, способность посетителей понимать «язык вещей». Таким образом, в модели коммуникации, предложенной Д. Камероном, адресантом сообщения (источником сообщения) является экспозиционер, средством передачи (посредником) — музейные предметы, адресатом (получателем) — посетитель. (См. рис. 1)

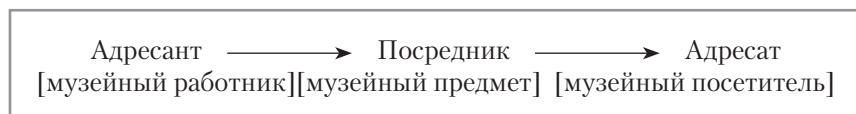


Рис. 1

Такой подход позволил Д. Камерону сформулировать ряд принципов, на которых должна строиться музейная коммуникация.

Во-первых, наряду с музейными специалистами полноценное участие в создании экспозиции должны принимать художники (дизайнеры), которые профессионально владеют языком визуально-пространственной коммуникации.

Во-вторых, музейным педагогам (экскурсоводам) следует отказаться от попыток перевести визуальные «высказывания» в вербальную форму, а обучать «языку вещей» тех посетителей, которые этим языком не владеют.

В-третьих, в музей должны прийти новые специалисты — психологи и социологи, которые будут обеспечивать «обратную связь» в целях повышения эффективности музейной коммуникации путем коррекции как процессов создания экспозиции, так и процессов ее восприятия.

Идеи Д. Камерона, вызвав большой интерес в музейном сообществе, получили не только признание, но и критические отклики. В том же журнале «Куратор» сотрудники Национального музея естественной истории Смитсоновского института Юджин Кнез (Ниц) и Гилберт Райт опубликовали в 1970 г. статью «Музей как коммуникационная система: оценивая точку зрения Камерона».

В ней они поделились проблемами, возникающими в процессе применения модели Д. Камерона к естественно-научным, историческим и научно-техническим музеям, поскольку для этих профильных групп важны не только визуальные, но и вербальные формы передачи информации. Свое «послание», то есть необходимую для посетителей совокупность сведений о предмете, раскрывающую его информационный потенциал, музейные работники передают устно (в экскурсиях) и письменно (этикетаж, текстовые материалы), используя также фото, диаграммы и прочие научно-вспомогательные материалы.

В 1980-е гг. немецкий музеолог Юрген Ромедер предложил модель коммуникации, которую часто называют знаковой моделью. Согласно его концепции, музейный предмет не должен рассматриваться в качестве самоценного, потому что он является лишь знаком некоторого «общественно-исторического содержания». Музейная экспозиция в этой модели предстает как знаковая система, отображающая различные историко-культурные явления и процессы через экспонаты как знаковые компоненты. Причем отображается не сама действительность, а ее понимание авторами экспозиции, которое представлено в виде определенной логики (концепции) и художественного образа (дизайна). К позиции Ю. Ромедера близка концепция его коллеги Х. Хелленкемпера, рассматривающего музей как пространство, где происходит сугубо индивидуальное «общение» посетителя с теми, кто создал, владел или пользовался выставленными предметами.

В 1990-е гг. принципиально новый подход к пониманию механизма музейной коммуникации предложила английский музеолог Эйлин Хупер-Гринхилл. В отличие от моделей, в которых процесс коммуникации сводился только к передаче заранее заданной информации, ее модель предполагает возможность конструировать новые смыслы самими посетителями.

Согласно концепции Э. Хупер-Гринхилл, передача информации осуществляется с помощью существующих в культуре кодов. Любой предмет несет в себе некую информацию о мире, а в музейном пространстве он получает дополнительную смысловую нагрузку, которую генерирует экспозиционер-адресант. Музейный посетитель-адресат как субъект, включенный в культуру, обладает определенным набором культурных кодов, который он способен использовать для «прочтения» смыслов, заложенных в музейном пространстве. Однако посетитель не только вычленяет смыслы, но и привносит в этот процесс собственную интерпретацию в соответ-



вии со своими знаниями, интеллектуальными возможностями, личным опытом, системой ценностей и даже настроением, становясь тем самым активным создателем новых смыслов. Таким образом, процесс порождения смысла в музейной экспозиции носит поливекторный характер. Чем шире область средних значений, то есть область совпадения смыслов, заложенных экспозиционерами-адресантами, и смыслов, сконструированных посетителем-адресатом, тем успешнее протекает коммуникационный процесс. (См. рис. 2)



Рис. 2

Основной содержательной единицей любой модели музейной коммуникации является общение двух субъектов — индивидуальных или коллективных — по поводу музейного собрания. Восприятие экспозиции в значительной степени зависит от индивидуальных особенностей посетителя, поскольку идеи и образы, выраженные предметами, всегда воспринимаются сквозь призму внутреннего мира личности. В случае если культурные установки субъектов коммуникации различны, ценностные значения, которыми наделил вещи один из них, вторым субъектом могут «не прочитываться». Для устранения коммуникационных нарушений и в целях выработки «общего взгляда на вещи» необходим диалог между субъектами коммуникации, который может включать элементы вербального комментирования смысла собрания предметов. Нужны также социологические и психологические исследования в рамках «музей и посетитель», которые позволяют музеям устанавливать «обратную связь» со своей аудиторией.

В российском музееведении коммуникационная терминология используется с середины 1970-х гг., а целенаправленная разработка коммуникационной проблематики началась со второй половины 1980-х гг. в трудах М. Б. Гнедовского, В. Ю. Дукельского, Н. А. Никишина, С. В. Пшеничной, О. С. Сапанжи, Б. А. Стоярова, М. Ю. Юхневич и др.

Коммуникационные представления оказали влияние на весь объем музееведческого знания, позволили по-новому поставить и решить ряд проблем, связанных с различными направлениями музейной деятельности и музеем как социокультурным феноменом. Однако, несмотря на внушительный массив работ, созданных в зарубежной и отечественной науке, структурные представления о музейной коммуникации, по оценке М. Б. Гнедовского, не имеют единых типологических оснований. Некоторые из предлагаемых исследователями моделей коммуникации являются взаимодополняющими, а другие — взаимоисключающими. Пока не вполне понятно, что же представляет собой «язык вещей» в плане содержания, и какие «сообщения» можно передавать с его помощью, а какие нельзя.

Таким образом, представление о музейной коммуникации еще не сформировалось в качестве теории, и в настоящее время можно говорить только о коммуникационном подходе, оказывающем системное воздействие на всю музейную сферу. Наиболее полная характеристика его основных принципов содержится в трудах М. Б. Гнедовского. Он определяет этот подход следующим образом.

- Это гуманитарный, антропоцентрический подход, поскольку ставит во главу угла не предмет, а человека.
- Это культурологический подход, ведь используемые в процессе коммуникации знаки и символы существуют в определенном поле культурных значений, субъекты коммуникации выступают как представители культурных позиций, а предметно-пространственные «послания» — как культурные тексты.
- Это диалогический подход, потому что в коммуникации участвуют минимум два субъекта, представляющие разные культурные позиции или отделенные друг от друга культурно-исторической дистанцией.
- Это аксиологический подход, так как он исходит из представления, что межкультурное общение является в своей основе ценностным. Поэтому ценностный аспект коммуникации рассматривается в качестве ведущего, а другие аспекты (передача информации, знаний и пр.), — в качестве подчиненных.

Потенциал коммуникационного подхода не ограничивается областью теоретического музееведения. Его применение в историко-культурологических исследованиях позволяет анализировать закономерности развития музея как социокультурного института и особенности реализации им социальных функций. В прикладных музееведческих исследованиях с помощью коммуникационного подхода решаются проблемы развития отдельных музеев и музейного дела в целом. В музейном проектировании коммуникационный подход направлен на разработку более совершенных систем музейной коммуникации.

---

## Глава 3

# МУЗЕЙ КАК УЧРЕЖДЕНИЕ КУЛЬТУРЫ

### Социальные функции музея

Вопрос об общественном предназначении музеев имеет давнюю историю. Однако теоретическая разработка проблемы социальных функций музея стала возможной лишь на определенном этапе развития музееведения. В России эту проблему впервые поставил в ряде своих работ в конце 1960-х – начале 1970-х гг. А. М. Разгон, а в последующие десятилетия она стала предметом исследования Д. А. Равикович, Ю. П. Пищулина, А. Б. Закс.

В отечественном и зарубежном музееведении в качестве основополагающих традиционно выделяют две исторически сложившиеся функции, определяющие специфику музейной деятельности, место и роль музея в обществе и культуре — функцию документирования и функцию образования и воспитания.

**Функция документирования** предполагает целенаправленное отражение в музейном собрании с помощью музейных предметов различных фактов, событий, процессов и явлений, происходивших в обществе и природе. Суть музейного документирования заключается в том, что музей выявляет и отбирает объекты природы и созданные человеком предметы, которые могут выступать подлинными (аутентичными) свидетельствами объективной реальности. После включения их в музейное собрание они становятся знаком и символом конкретного события и явления. Это присущее музейному предмету свойство отражать действительность в еще большей степени раскрывается в процессе изучения и научного описания предмета. Функция документирования отвечает научным и культурным потребностям общества и реализуется главным образом в процессе комплектования музейных фондов, их хранения и изучения.

**Функция образования и воспитания** основывается на информативных и экспрессивных свойствах музейного предмета. Она обусловлена познавательными и культурными запросами общества и осуществляется в различных формах экспозиционной и культурно-образовательной работы музеев.

По мнению многих исследователей, для музея характерна еще и **функция организации свободного времени, или досуговая функция**, которая обусловлена общественными потребностями в куль-

турных формах досуга и эмоциональной разрядке. Она является производной от функции образования и воспитания, поскольку посещение музея в свободное время связано в основном с мотивами познавательно-культурного характера. Эта функция в скрытом виде исторически присуща музейным учреждениям хотя бы по той причине, что посещение музеев связано, как правило, с использованием досуга. Досуговая функция обозначена в дефиниции музея, разработанной ИКОМ. В ней, в частности, говорится, что музей хранит, изучает, демонстрирует и популяризирует материальное и нематериальное наследие «с целью познания, обучения и развлечения».

Некоторые теоретики и практики музейного дела считают возможным выделить в качестве самостоятельных социальных функций научно-исследовательскую, хранительскую, или охранную, а также коммуникативную функции. Аргументы их оппонентов сводятся в основном к следующему. Научные исследования в музее начинаются в процессе отбора предметов в музейное собрание и продолжаются на стадии изучения предмета, определения его информационного потенциала, превращения его в документальное свидетельство определенного факта, явления, процесса. Поэтому научно-исследовательская работа — это не самостоятельная функция, а неотъемлемая часть базовой функции документирования. Охранная деятельность музея является одной из задач функции документирования и в том случае, когда речь идет о выявлении и сохранении предметов музейного значения, музеефикации памятников и природных объектов, и в случае необходимости физического сохранения музейных ценностей для современных пользователей и будущих поколений. Что же касается музейной коммуникации, суть которой составляет передача информации, то признание ее в качестве специфической социальной функции музея приведет к поглощению ею и функции документирования, и функции образования и воспитания, потому что вся деятельность музея ориентирована на передачу информации.

Итак, несмотря на то, что проблема социальных функций музея обсуждается отечественными и зарубежными музееведами уже не одно десятилетие, ее нельзя считать окончательно решенной. Одни исследователи высказывают неудовлетворенность традиционными представлениями о том, что музей характеризуется только двумя социальными функциями, другие полагают, что само понятие «социальная функция» по отношению к музею требует кардинального пересмотра. При всем разбросе имеющихся сужде-

ний и мнений большинство исследователей подтверждают значимость функционального анализа для понимания роли и места музея в обществе и определения путей его дальнейшего развития.

Социальные функции музея тесно связаны между собой и находятся в непрерывном взаимодействии. Процесс документирования продолжается в русле экспозиционной и культурно-образовательной деятельности музея. Ведь экспозиция представляет собой специфическую форму публикации той научной работы, которая ведется в процессе комплектования музейных предметов, их изучения и описания. На основе преимущественно экспозиций осуществляется и функция образования и воспитания. Экскурсии, лекции и другие формы просветительной деятельности музея служат комментарием к экспозиции и представленным в ней музейным предметам.

## Классификация музеев

Каждый из музеев уникален и неповторим. И вместе с тем в составе музейных собраний, масштабе деятельности музеев, формах и содержании работы, юридическом положении и других характеристиках есть сходные черты, позволяющие проводить классификацию, то есть распределять все многообразие музейного мира на сопоставимые группы. Классификационные схемы являются важным инструментом музееведческого анализа, средством для решения различных теоретических и прикладных задач, поскольку необходимым этапом любого научного исследования является структурирование и систематизация информации.

Одной из важнейших является **классификация музеев по принадлежности**, отражающая их юридическое и организационное положение; основания этой классификации заложены Конституцией и законодательством Российской Федерации. В 1993 г. ст. 8 Конституции РФ закрепила многообразие форм собственности — частную, государственную, муниципальную и иные формы собственности. Согласно ст. 5 ФЗ «О Музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации», Музейный фонд РФ состоит из государственной и негосударственной части. Включенные в его состав музейные предметы и музейные коллекции «могут находиться в государственной, муниципальной, частной или иных формах собственности». Таким образом, в зависимости от формы собственности на музейные предметы и музейные кол-



лекции, российские музеи делятся на **государственные музеи и негосударственные музеи**.

Государственные музеи являются собственностью государства; они создаются, реорганизируются и ликвидируются государством на основе соответствующих постановлений Правительства РФ или высших исполнительных органов государственной власти субъектов РФ. Эти музеи финансируются из государственного бюджета, государство создает условия, необходимые для хранения и использования музейных предметов и музейных коллекций.

Большая часть государственных музеев находится в ведении Министерства культуры РФ. Вместе с тем существует значительная группа государственных музеев, которые подчиняются не органам управления культурой, а различным министерствам и ведомствам, решая поставленные ими задачи. Это так называемые **ведомственные музеи**. Их примерами могут служить Зоологический музей МГУ им. М. В. Ломоносова, находящийся в ведении Министерства науки и высшего образования РФ, Центральный музей железнодорожного транспорта РФ Министерства путей сообщения РФ, Военно-медицинский музей Министерства обороны РФ. Немалая часть ведомственных музеев функционирует в системе Российской академии наук (РАН): 55 музеев по данным на 2019 г. Среди них есть музеи, пользующиеся мировой известностью, — Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера), Палеонтологический музей им. Ю. А. Орлова, Минералогический музей им. А. Е. Ферсмана, Литературный музей при Институте русской литературы (Пушкинский дом). За исключением «Кунсткамеры», Минералогического и Государственного геологического им. В. И. Вернадского, музеи находятся в ведении институтов РАН и существуют на правах их подразделений. Координацию деятельности академических музеев осуществляет Музейный совет при Президиуме РАН.

Группу негосударственных составляют музеи, по отношению к которым государство не является собственником коллекций и музейных предметов. Согласно ст. 30 ФЗ «О Музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации», их учредителями могут быть органы местного самоуправления, физические и юридические лица. К этой группе относят муниципальные, корпоративные, общественные, церковные и частные музеи.

Появление **муниципальных музеев** связано с законодательным закреплением новой для страны собственности — муниципальной. Их учредителями могут выступать органы местной власти.

Примеры муниципальных музеев — Муниципальное учреждение культуры «Егорьевский историко-художественный музей», Муниципальное бюджетное учреждение «Музей-заповедник “Дмитровский кремль”», Муниципальное бюджетное учреждение культуры «Коломенский краеведческий музей».

Муниципальные музеи находятся в ведении органов местного самоуправления и финансируются из муниципального бюджета; они тесно связаны с местным сообществом, которое активно участвует в комплектовании их фондов и просветительной деятельности. Вместе с тем эта группа музеев по отдельным нормам правового статуса отличается от других негосударственных музеев. В частности, муниципальные музеи сдают отчеты по установленным Минкультуры формам, их фонды находятся под контролем органов государственной власти субъектов РФ; в случае ликвидации муниципальных музеев решение органа местного самоуправления в отношении музейных предметов и музейных коллекций подлежит согласованию с федеральным органом исполнительной власти в сфере культуры. Эти отличительные особенности функционирования дают исследователям основание считать, что «более правильным было бы говорить о негосударственных музеях, исключая из их числа муниципальные музеи»<sup>43</sup>.

**Корпоративные музеи** являются негосударственными ведомственными музеями, структурными подразделениями негосударственных учреждений и предприятий (корпораций) — банков, страховых обществ, акционерных обществ, добывающих компаний, предприятий, заводов и др. Их финансирование, оснащенность, формы и направления работы находятся в ведении соответствующих корпораций, а сами они ориентированы прежде всего на решение корпоративных задач.

Ряд корпоративных музеев посвящены истории какого-либо производства или деятельности компании; например, музеи крупных нефтяных компаний ПАО «Лукойл» и ПАО «Татнефть» (Альметьевск), Музей истории ООО «Газпром трансгаз Сургут» (Сургут). Многие из музеев ориентированы прежде всего на выполнение репрезентативных функций, а не на решение просветительных задач; они демонстрируют возможности компании, подчеркивают масштаб ее деятельности и стабильность положения. Посещение этих музеев доступно широкой публике только по предваритель-

<sup>43</sup> Поправко Е. А. Формирование негосударственной сети музеев в Приморском крае: источники, основные этапы, современное состояние // Вопросы музееологии. 2012. № 1 (5). С. 66.

ной договоренности. Вместе с тем есть корпоративные музеи, которые систематически и целенаправленно работают с посетителями, поскольку те являются постоянными потребителями их товаров и услуг. Например, Музей Истории Шоколада и Какао «МИШКА», открытый в 2009 г. холдингом ООО «Объединенные кондитеры» на базе двух старейших кондитерских фабрик Москвы — «Красный Октябрь» и «Кондитерский концерн Бабаевский».

**Общественные музеи** — группа негосударственных музеев, созданных по инициативе общественности. Их финансируют те структуры, при которых они существуют — органы культуры, организации, учреждения, предприятия, школы и др.

Традиция создания общественных музеев стала складываться в России на рубеже XIX – XX вв.; большой размах музейное строительство получило в 1920-е гг. в связи с подъемом краеведческого движения и работой по созданию «летописей» фабрик и заводов. Сеть общественных музеев активно формировалась со второй половины 1950-х гг., и по состоянию на 1 января 1990 г., в ней насчитывалось 4373 музея, действующих на территории 26 республик, краев и областей России. Затем изменения в общественно-политической и экономической жизни страны привели к значительному сокращению сети общественных музеев: закрылись музеи революционной, комсомольской, пионерской, боевой и трудовой славы, а также музеи, посвященные деятелям Коммунистической партии и государства. Но одновременно стали возникать музеи, создание которых ранее было невозможно по идеологическим причинам — музеи А. А. Ахматовой, М. И. Цветаевой, В. С. Высоцкого. В 1994 г. органы культуры курировали деятельность около 1000 общественных музеев.

В настоящее время среди известных музеев, концептуально определивших свой общественный статус, — Музей Сахаровского центра в Москве (в 1996–2012 гг. — Музей и общественный центр «Мир, прогресс, права человека» им. Андрея Сахарова). Он создан Региональной общественной организацией «Фонд Андрея Сахарова — Общественная комиссия по сохранению наследия академика Сахарова». Ее целью является не только популяризация наследия А. Д. Сахарова и увековечение памяти о нем, но и сохранение исторической памяти о жертвах политических репрессий, о преступлениях мировых тоталитарных режимов, а также содействие миру, прогрессу, защите прав человека. Сахаровский центр осуществляет свою деятельность за счет добровольных взносов и пожертвований, а также других, не запрещенных законом финансовых поступлений.

**Церковные музеи** — группа негосударственных музеев, существующих при церквях, монастырях, епархиях, религиозных объединениях, которые являются их учредителями и собственниками. В действующем музейном законодательстве РФ понятие «церковный музей» отсутствует.

Первые церковные музеи появились в России в последней трети XIX в.; они назывались церковно-археологическими музеями, основывались при духовных академиях, православных братствах, церковно-археологических комитетах и находились в ведении Святейшего синода. Музеи создавались не только в целях сохранения памятников старины, но и для придания наглядности образовательному процессу в духовных академиях, поскольку церковная археология стала обязательной для изучения дисциплиной. После Октябрьской революции церковно-археологические музеи были повсеместно ликвидированы, а их коллекции влились в состав государственных музеев в качестве так называемых церковных отделов.

Первый в Советской России музей Русской православной церкви был создан (точнее, возрожден) в 1950 г. — Церковно-археологический кабинет при Московской духовной академии (Сергиев Посад), который со временем превратился в крупный историко-художественный музей. В настоящее время его экспозиция, насчитывающая более 5 тыс. предметов, расположена в 12 залах и включает иконы, церковную утварь, облачения, книги, живопись и реликвии, связанные с жизнью выдающихся церковных деятелей и подвижников.

Организация церковных музеев активизировалась после принятия в 1995 г. Постановления Правительства РФ «О порядке передачи религиозным объединениям относящегося к федеральной собственности имущества религиозного назначения». Церковные музеи стали открываться при действующих монастырях (Музей святителя Тихона в Донском монастыре в Москве), епархиях (Музей истории Православия на Алтае; Барнаульская епархия), приходских храмах по всей России. Одни исследователи выделяют их в самостоятельную группу негосударственных музеев, другие же полагают, что, по сути, церковные, или церковно-археологические музеи являются подгруппой общественных музеев, ведь в отношении права собственности на объекты культурного наследия религиозные организации ничем не отличаются от иных негосударственных некоммерческих организаций.

**Частные музеи** — группа негосударственных музеев, которые создаются в форме учреждения частными лицами в соответствии

с законодательством РФ; их собрания доступны для изучения и осмотра. В действующем музейном законодательстве РФ понятие «частный музей» отсутствует.

Частные музеи являются старейшим и наиболее распространенным до 1917 г. типом музея. После Октябрьской революции частные музеи были национализированы или же упразднены, а коллекции включены в состав Государственного музейного фонда. Условия для возрождения частных музеев стали складываться в России в последние десятилетия XX в. В 1990-е гг. они появились не только в Москве и Санкт-Петербурге, но и в провинциальных городах; в основном это музеи, созданные владельцами на основе личных коллекций. Среди наиболее известных — музей «Музыка и время» в Ярославле, музей «Невьянская икона» в Екатеринбурге, Музей русской иконы в Москве и др.

Одной из важных категорий классификации является **профиль музея**, то есть его специализация. Основанием этой классификации выступает связь музея с конкретной наукой, видом искусства, техникой, производством и его отраслями. Эта связь прослеживается в составе фондов музея, в тематике и содержании его научной, экспозиционной и культурно-образовательной деятельности. Например, исторические музеи связаны с системой исторических наук, хранящиеся в их фондах предметы позволяют воссоздавать историю и образ жизни ушедших эпох или недавнего прошлого.

Музеи одной специализации, то есть одного профиля, образуют **профильные группы**. В зависимости от структуры профильной дисциплины или отрасли знаний основные профильные группы делятся на более узкие группы.

Например, **исторические музеи** документируют историю развития общества и с этой целью собирают, хранят, экспонируют и популяризуют памятники истории. Эта профильная группа включает:

- общеисторические музеи (широкого профиля); например, Государственный исторический музей в Москве;
- археологические музеи; например, Археологический музей-заповедник «Танаис»;
- этнографические музеи; например, Российский этнографический музей в Санкт-Петербурге;
- военно-исторические музеи; например, Центральный музей Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. (Музей Победы) в Москве;

- музеи социально-политической истории; например, Государственный музей политической истории России в Санкт-Петербурге;
- музеи истории религии; например, Государственный музей истории религии в Санкт-Петербурге;
- историко-бытовые музеи, воссоздающие или сохраняющие картину быта различных слоев населения. В отличие от этнографических музеев они документируют не этнические, а социально-психологические особенности быта, которые наиболее ярко проявляются в интерьерах жилищ; например, Музей тверского быта;
- монографические музеи, посвященные конкретному лицу, событию, учреждению; например, Государственный музей Г. К. Жукова в г. Жуково Калужской обл., Музей обороны Ленинграда в Санкт-Петербурге;
- прочие исторические музеи.

**Естественно-научные музеи** документируют процессы, происходящие в природе, а также развитие естественных наук, техники и технологии природопользования. Эта профильная группа включает палеонтологические музеи, биологические музеи (широкого профиля), зоологические музеи, минералогические музеи, геологические музеи и пр.

**Художественные музеи** документируют развитие искусства и с этой целью собирают, хранят, изучают, экспонируют и популяризируют произведения искусства. Эта профильная группа включает музеи изобразительного искусства (национального и зарубежного), музеи декоративно-прикладного искусства, музеи народного искусства и художественных промыслов, монографические музеи, посвященные одному художнику или одной теме.

**Театральные музеи** документируют историю театра и театрального искусства; в их собраниях представлены произведения театрально-декорационной живописи, театральные костюмы, музыкальные инструменты, фоно- и видеозаписи спектаклей, афиши, фотографии и пр. Эта профильная группа включает музеи истории театрального искусства; монографические музеи, посвященные отдельному театру, отдельной теме или отдельному театральному деятелю.

**Музыкальные музеи** собирают, хранят, изучают и популяризируют памятники музыкальной культуры; в их собраниях представлены музыкальные инструменты, аудиоматериалы, музыкальная иконография (произведения живописи, графики, скульптуры,



фотоматериалы) и др. Эта профильная группа включает музеи музыкального искусства широкого профиля, монографические музеи, посвященные отдельной теме или отдельным композиторам, дирижерам, музыкантам, исполнителям.

**Архитектурные музеи** собирают, хранят, изучают, экспонируют и популяризируют материалы, связанные с историей и практикой архитектуры, своеобразие которой обусловлено ее положением на стыке искусства, науки и техники, — проектную документацию (эскизы, чертежи, макеты), графические и живописные работы, фотографии, кино- и видеофильмы.

**Литературные музеи** документируют историю литературы и с этой целью собирают, хранят, изучают и популяризируют литературные памятники — рукописи, книги, документы и др. Эта профильная группа включает литературные музеи широкого профиля, монографические музеи, посвященные жизни и творчеству одного писателя.

**Музеи науки и техники** документируют процесс развития и современное состояние науки и техники. Эта профильная группа включает музеи широкого профиля, собирающие и хранящие материальные свидетельства развития науки и техники в целом, монографические музеи, посвященные выдающимся ученым, инженерам, конструкторам. Многие исследователи относят к этой группе и отраслевые музеи — авиации, космонавтики, связи, транспорта и пр.

Существуют музеи, собрания и деятельность которых связаны с несколькими научными дисциплинами или отраслями знаний. Их называют музеями комплексного профиля, или **комплексными музеями**. Самые распространенные среди них — краеведческие музеи; они сочетают как минимум историческую и естественно-научную специализацию, ведь их собрания документируют не только историю, но и природу края. В них нередко создаются художественные и литературные отделы, что еще более усложняет их профиль.

Комплексным профилем обладают и музеи-ансамбли, созданные на основе недвижимых памятников истории, культуры, архитектуры, их интерьеров, окружающей территории и различных сооружений. В зависимости от характера ансамбля они могут быть историко-художественными, историко-архитектурными, историко-культурными музеями и др. Комплексный профиль имеют, например, Государственный историко-архитектурный, художественный и ландшафтный музей-заповедник «Царицыно» в Москве, Природный, архитектурно-археологический музей-заповедник



Природный, архитектурно-археологический  
музей-заповедник «Дивногорье»

«Дивногорье» в Воронежской области, Государственный историко-культурный и природный музей-заповедник А. С. Грибоедова «Хмелита» в с. Хмелита Вяземского р-на Смоленской области.

Профильная классификация динамична: развитие науки, техники, искусства, культуры приводит к появлению новых профильных групп. Например, изобретение акваланга в 1940-х гг. положило начало возникновению подводной археологии. Хотя остатки древних судов и прежде поднимались на поверхность водолазами, только изобретение автономного аппарата для дыхания позволило археологам вести раскопки под водой в соответствии с теми же правилами, что и на суше. Результаты подводных раскопок в сочетании с разработкой новых технологий в области реставрации и консервации мокрого дерева обусловили появление среди исторических музеев новой профильной группы — музеев подводной археологии. В их собраниях — остовы и фрагменты кораблей, грузы и разнообразные предметы, поднятые с морских глубин. Наибольшей известностью среди музеев этой профильной группы пользуются Музей Vasa в Стокгольме, экспонирующий затонувший шведский военный корабль XVII в., а также Бодрумский музей подводной археологии (Турция), в собрании которого — предметы, найденные в ходе раскопок пяти кораблей, затонувших между 1600 г. до н. э. и 1025 г. н. э.

Профильное деление музеев носит в достаточной степени условный характер, и классификационные схемы, предлагаемые разными исследователями, имеют определенные отличия. Например, разные подходы существуют в отношении разграничения музеев, связанных с отдельными видами искусства. Одни специалисты выделяют театральные и музыкальные музеи и музеи кино в качестве основных профильных групп, другие же относят их в качестве подгрупп к художественным, а третьи — к искусствоведческим музеям.

Терминологическая путаница началась в 1984 г., когда Управление музеев Министерства культуры СССР создало межведомственную рабочую группу по вопросам классификации музеев. Принятые ею основания деления строились в первую очередь на принципиальных различиях в содержании работы музеев, которые сказываются на всем характере их деятельности. Одно из предложенных новшеств состояло в разделении музеев на художественные и искусствоведческие. В группу художественных музеев вошли, как и прежде, музеи изобразительного искусства, декоративно-прикладного искусства, народного художественного творчества и художественных промыслов, дворцово-декоративного и паркового искусства. Музеи, документирующие другие виды искусства — театральное, музыкальное, фото- и киноискусство — составили группу искусствоведческих музеев. Это деление вызывает справедливую критику прежде всего из-за формулировки «искусствоведческий музей». В данном контексте она воспринимается как некорректная, ведь художественные музеи связаны с искусствоведением ничуть не в меньшей степени.

В международной практике, в частности, в сравнительных статистических исследованиях, часто применяют классификацию ЮНЕСКО; ее использует и Федеральная служба государственной статистики России.

Эта классификация выделяет 7 профильных групп:

- искусствоведческие музеи, в числе которых — музеи изобразительного и прикладного искусства, музеи скульптуры и картинные галереи, музеи фотографии, музеи кино и музеи архитектуры;
- исторические и археологические музеи;
- краеведческие музеи;
- естественно-научные музеи;
- научно-технические музеи, которые связаны с одной или несколькими точными науками и технологиями, такими как астрономия, физика, химия, медицина, строительство;

- комплексные музеи, обладающие разнообразными коллекциями, среди которых невозможно выделить доминантный тип;
- отраслевые, специализированные и прочие музеи; при этом к специализированным относят музеи, занимающиеся изучением и отображением одной темы или предмета.

Необходимо отметить, что иногда профильной группой ошибочно считают **мемориальные музеи**, создающиеся с целью увековечить память о выдающихся людях и событиях. Между тем мемориальность никак не связана с характеристиками профильной классификации.

Понятие «мемориальный музей» за время своего существования претерпело существенную эволюцию. Исходя из этимологии слова, к мемориальным музеям в 1920-х — начале 1960-х гг. относили все музеи, посвященные выдающимся деятелям и историческим событиям, даже те из них, которые создавались в местах, не связанных с этими людьми или событиями, и которые не имели в своих экспозициях мемориальных предметов. Позже усилиями исследователей А. М. Разгона и С. А. Каспаринской в понятие «мемориальный музей» стал вкладываться иной смысл. Необходимым компонентом мемориальности стала считаться подлинность места: мемориальное здание, где сохранена или воссоздана на документальной основе мемориальная обстановка, в которой жил человек или происходило событие. Такое понимание мемориального музея, необходимыми критериями которого являются мемориальное здание или место, коллекция мемориальных предметов и мемориально-бытовая экспозиция, закрепило «Положение о мемориальных музеях системы Министерства культуры» (1967). Что касается профиля мемориального музея, то он определяется содержанием события или характером деятельности лица, которому посвящен музей. Например, Музей-квартира Аполлинария Васнецова — мемориальный художественный музей, Дом-музей К. Э. Циолковского в Калуге — мемориальный научно-технический музей.

Профильная характеристика связана прежде всего с содержанием работы музея, особенно научной и научно-фондовой, однако специфику музейной деятельности она не учитывает. Между тем характер использования музейного собрания или, например, формы работы могут различаться у музеев одного профиля, но быть сходными у разнопрофильных музеев. Поэтому наряду с профильной классификацией используется и не совпадающее с ней, но дополняющее ее типологическое деление музеев.



Кабинет К. Г. Паустовского.  
Мемориальный дом-музей К. Г. Паустовского в Тарусе

Существует **типология по признаку общественного назначения музеев**, которую иногда называют типологией по роду и адресу деятельности. Она начала разрабатываться еще в 1929 г., когда Ф. И. Шмит выделил три типа музеев: научные, учебные, публичные. В современном определении, автором которого является А. М. Разгон, обозначены научно-исследовательские, научно-просветительные и учебные музеи.

**Научно-исследовательские музеи** функционируют при научно-исследовательских институтах и академиях наук, в состав которых они входят чаще всего в качестве структурных подразделений. Их фонды используются в научных целях, а экспозиции ориентированы прежде всего на специалистов. В таких музеях обычно существует пропускной режим, а их посещение возможно только по предварительной договоренности. Примером этого типа музеев может служить Музей взвешенного вещества в составе Института геохимии и аналитической химии им. В. И. Вернадского РАН (Москва), где на протяжении многих лет ведутся исследования и создаются приборы для проведения научных изысканий в космосе. В музейной экспозиции представлены коллекции метеоритов и лунных образцов, а также инструменты дистанционного исследования состава атмосферы, грунта и других характеристик больших планет.

К самому распространенному типу относятся **научно-просветительные музеи**. Они тоже занимаются научными исследованиями, но поскольку ориентированы прежде всего на массового посетителя, их фонды широко используются в культурно-образовательных целях. В своей деятельности они уделяют большое внимание созданию экспозиций, выставок и различных культурно-просветительных мероприятий. Таковы, например, Политехнический музей и Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве, Государственный Эрмитаж в Санкт-Петербурге.

**Учебные музеи** предназначены главным образом для обеспечения наглядности и предметности процессу образования и подготовки кадров. Этот тип музеев существует в основном при различных учебных заведениях и специальных ведомствах — Музей лесоводства им. Г. Ф. Морозова и Музей зоологии позвоночных и охотоведения им. А. А. Силантьева Санкт-Петербургского государственного лесотехнического университета им. С. М. Кирова, Музей прикладного искусства Государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица в Санкт-Петербурге, Центральный музей МВД России в Москве и др.

Кроме традиционного экскурсионного показа учебные музеи широко используют специфические формы и методы работы с коллекциями: демонстрацию отдельных музейных предметов на лекциях, научное описание и обработку материалов полевых исследований во время практических занятий, копирование произведений изобразительного искусства. Учебные музеи нередко относятся к учреждениям закрытого типа и недоступны для массового посетителя: их осмотр возможен только по предварительной заявке в составе экскурсионной группы. Таковы, например, некоторые музеи системы Министерства внутренних дел и Федеральной таможенной службы.

Типология по признаку общественного назначения музеев носит достаточно условный характер, и жесткой грани между названными типами не существует. Научно-просветительные музеи используются в учебном процессе, а их собрания — в научных целях. Многие научные и учебные музеи посещают не только специалисты и учащиеся, но и широкая публика.

Существует типология по доминантному типу хранимого музеем наследия; ее разработкой занимались Д. А. Равикович, М. Ю. Юхневич, М. Б. Гнедовский, М. Е. Каулен. В соответствии с этой типологией выделяют **музеи коллекционного типа и музеи ансамблевого типа**.



Музеи коллекционного типа организуют свою деятельность на основе движимых памятников, или традиционного собрания вещественных, письменных, изобразительных и других материалов, соответствующих их профилю. Таким образом, функцию документирования они реализуют путем комплектования и сохранения фонда музейных предметов. В основе деятельности музеев ансамблевого типа лежат недвижимые памятники культуры с их интерьерами, прилегающей территорией, природной средой и т. д. Функцию документирования они выполняют путем сохранения или воссоздания ансамбля недвижимых памятников и присущего им окружения. Наиболее распространенные формы этого типа музеев — музей под открытым небом, дворец-музей, дом-музей, музей-квартира, музей-мастерская.

Деление музеев по доминантному типу хранимого наследия носит в известной мере условный характер: коллекционные музеи могут находиться в архитектурных памятниках, сохраняемых в исторической неприкосновенности (например, Государственный Эрмитаж), а музеи-ансамбли не ограничивают свою деятельность только сохранением памятников культуры, но и создают профильные коллекции.

Созданная в середине 1980-х гг., эта типология со временем утратила всеобъемлющий характер, поскольку появились музеи, в которых коллекции или ансамбли недвижимых памятников не являются доминантным компонентом. Исследовательница М. Е. Каулен предложила дополнить эту типологию **средовыми музеями**: так называют музеи, деятельность которых основывается в первую очередь на музеефикации историко-культурной и/или природной среды со всеми образующими ее движимыми, недвижимыми и нематериальными объектами наследия и существующими между ними взаимосвязями. Важной составляющей средовых музеев являются люди, которые населяют территорию и/или занимаются на ней традиционными видами деятельности. К средовым музеям относят, в частности, экомuzeи, многие музеи под открытым небом, некоторые музеи-усадьбы, активно работающие с нематериальным наследием и вовлекающие местных жителей как носителей традиции в дело сохранения и актуализации наследия. Таковы, например, экомuzeи Горной Шории, музей-заповедник «Шушенское», музей-усадьба Л. Н. Толстого «Ясная Поляна».

Как профильная классификация, так и типология направлены на выявление групп сопоставимых музеев. Это позволяет изучать и координировать работу музеев одного профиля или одного типа, выявлять закономерности их развития, способствовать большей эффективности музейной деятельности в целом.

## Типология музеев, созданных на основе музеефикации объектов

Под музеефикацией понимают процесс преобразования историко-культурных и природных объектов в объекты музейного показа с целью сохранения и выявления их историко-культурной, научной и художественной ценности. Термин «музеефикация» впервые появился в 1920-е гг. в работах Ф. И. Шмита, однако утвердился в советском музееведении только после Великой Отечественной войны, когда начались широкомасштабные работы по реставрации историко-культурного наследия и организации музеев-заповедников.

В литературе встречается как широкое, так и узкое толкование этого термина. Музеефикация в широком смысле слова означает музейное использование любого объекта, движимого и недвижимого, который изымается из среды бытования и помещается в искусственную историко-культурную среду, созданную музеем. В музейной теории и практике термин «музеефикация», как правило, используется в более узком смысле: применительно к недвижимым памятникам, которые становятся музейными объектами на месте бытования, а «музейная среда» создается в самом памятнике и вокруг него. Вместе с тем в последнее время граница между «движимыми» и «недвижимыми» объектами приобретает все более условный характер. Например, памятники деревянного зодчества могут перемещать, создавая из них тематические или систематические экспозиции, объектом музеефикации может становиться транспортное средство — крейсер или пароход. Кроме того, объектами музеефикации могут быть памятные места, культурные и природные объекты, нематериальные объекты наследия.

В последние годы нематериальному наследию уделяется особое внимание. Принципы его сохранения определены в «Международной конвенции об охране нематериального культурного наследия» (2003). К формам нематериального культурного наследия относят язык, устный эпос, музыку, танец, игры, мифологию, ритуалы, обычаи, ремесла, традиционные формы коммуникации, экологические представления и т. п.

На основе музеефикации возникают разные виды ансамблевых и средовых музеев. Согласно классификации, предложенной М. Е. Каулен, они делятся на четыре основные группы: **музеи-памятники, музеи под открытым небом, экомuzeи, учреждения музейного типа.**

Статус памятника присваивается объектам культурного и природного наследия, обладающим особой ценностью для общества. Согласно ФЗ «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации» (2002), памятники делятся на единичные объекты, ансамбли и достопримечательные места. Типологически они подразделяются на памятники археологии, истории, архитектуры и монументального искусства.

**Музей-памятник** — это музей, созданный на основе музеефикации отдельного памятника истории и культуры. Он может быть самостоятельным учреждением, как, например, «Государственный музей-памятник “Исаакиевский собор”», а может быть филиалом; например, собор Василия Блаженного в Москве — филиал Государственного исторического музея. Теоретически к музеям-памятникам можно отнести все музеи, созданные на основе музеефикации ансамблей, то есть усадеб, монастырей. Но, как правило, термин «музей-памятник» используется в отношении действительно единичных памятников архитектуры, превращенных в музеи. Конкретные определения видов музеев, входящих в эту обширную группу, более употребительны: **дом-музей, музей-квартира, музей-мастерская, музей-усадеб, дворец-музей, музей-храм**. Сравнительно недавно в России появились такие виды, как **музей-завод, музей-шахта, музей-корабль**.

К группе **музеев под открытым небом** относят музеи, основное экспозиционное пространство которых расположено вне помещений, на открытых территориях. Они могут создаваться на основе недвижимых памятников истории и культуры на месте их нахождения и в природном окружении или же на основе перемещения памятников на специально отведенную территорию из других мест. Существуют и музеи смешанного типа, которые включают как музеефицированные на месте памятники, так и перевезенные объекты.

Некоторые музеи под открытым небом имеют юридический статус **«музей-заповедник»**, который присваивается указом соответствующих государственных органов. Согласно ст. 26.1. ФЗ «О Музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации», музей-заповедник — это «музей, которому в установленном порядке предоставлены земельные участки с расположенными на них достопримечательными местами, отнесенными к историко-культурным заповедникам, или ансамблями. <...> Территория музея-заповедника может включать в себя водный объект, участок береговой полосы водного объекта, либо территория музея-



Нижнетагильский  
музей-заповедник  
«Горнозаводской Урал»

заповедника может примыкать к участку береговой полосы расположенного вне границ территории музея-заповедника водного объекта». Статус заповедника предусматривает особые режимы сохранения и использования включенных в него территорий и объектов.

Наряду с видами деятельности, осуществляемыми музеями в соответствии с действующим законодательством, музей-заповедник «обеспечивает сохранность переданных ему объектов культурного наследия и доступ к ним граждан, а также осуществляет сохранение, изучение и популяризацию указанных объектов». За музеями-заповедниками закреплено право сохра-

нять в границах своей территории исторически сложившиеся виды деятельности, в том числе поддержание традиционного образа жизни и природопользования, а также народные художественные промыслы и ремесла.

Музеями-заповедниками часто становятся музеи-усадьбы (Государственный мемориальный историко-художественный и природный музей-заповедник В. Д. Поленова), музеи-дворцы (Государственный музей-заповедник «Павловск»), монастырские ансамбли, особо ценные природные и антропогенные ландшафты. Например, в состав Соловецкого государственного историко-архитектурного и природного музея-заповедника входят все острова Соловецкого архипелага общей площадью 300 км<sup>2</sup>, а также морская акватория на расстоянии до 5 км от крайних точек острова. На территории заповедника находится 239 объектов культурного наследия и свыше 1000 памятников археологии, уникальные гидросистемы, памятники мореходной культуры, постройки Соловецкого лагеря особого назначения ОГПУ – НКВД (СЛОН, 1923–1939).

**Экомузей** — это тип музея, который ориентирован в первую очередь на решение насущных социальных, экономических и культурных проблем местного сообщества путем его активного вклю-



Ансамбль Соловецкого монастыря.  
Соловецкий историко-архитектурный  
и природный музей-заповедник

чения в работу по сохранению и использованию своего культурного и природного наследия, в качестве которого выступает вся территория проживания данного социума. Экомузеи создаются на основе сложной комплексной музеефикации различных объектов. Они стали развиваться с 1970-х гг. во Франции, Канаде, странах Южной Америки. В России к этому типу музеев относится экомузей «Таз-гол» в Горной Шории.

**Учреждения музейного типа** сочетают характеристики музея и какого-либо другого учреждения. Они могут возникать путем соединения музея с другим учреждением («Дом Н. В. Гоголя — мемориальный музей и научная библиотека» в Москве) или приобретения учреждением отдельных черт музея, не свойственных ему изначально (историческая аптека № 13 в Санкт-Петербурге «Аптека доктора Пеля и сыновей»). К настоящему времени сложились различные виды учреждений музейного типа: библиотека-музей, музей-аптека, музей-клуб, школа-музей, музей-ресторан.

Учреждение музейного типа или средней музей, который хранит объекты материального и нематериального культурного наследия в естественной для них среде и в условиях постоянной актуализации, как правило, называют **живым музеем**. Экспозиции и отдельные формы деятельности в живых музеях часто включены непосредственно в среду поселения или встроены в учебные заведения, кафе, офисы и другие реальные социально-бытовые объекты. Живой музей стремится не только к сохранению определен-

ных традиций, но и к обеспечению их естественного поддержания в жизни общества, а также постоянного развития. Понятие «живой музей» не имеет строгой научной дефиниции и находится в стадии становления, как и сама форма этого музейного учреждения.

## Музейная сеть России

Совокупность музеев, существующих на определенной территории, называют **музейной сетью**. Это понятие употребляется и для обозначения групп музеев одного профиля, одного типа или одной ведомственной принадлежности: сеть художественных музеев, сеть музеев под открытым небом, сеть музеев Министерства культуры РФ.

Музейная сеть России формировалась на протяжении трех столетий, и начальные этапы этого процесса носили в значительной степени стихийный характер, хотя объективно они отражали экономические, социальные, научные и культурные потребности своего времени. Государственная система управления музеями была заложена в 1918 г., когда в составе Народного комиссариата просвещения РСФСР появилась особая структура — Отдел по делам музеев и охраны памятников искусства и старины. Путем реорганизации музейной сети, сложившейся к 1917 г., а также создания новых музеев на основе национализированных, конфискованных и секуляризованных художественных ценностей в 1920-е гг. стала формироваться государственная музейная сеть России, включенная в музейную сеть СССР. Ее развитие направлялось и регулировалось центральными органами власти.

Согласно данным Минкультуры РФ, в 2017 г. в стране насчитывалось 2742 музея всех видов ведомственной принадлежности. Это число включает и филиалы (обособленные подразделения). В соответствии с категорией культурной значимости 96 учреждений являются музеями федерального ведения, а остальные находятся в ведении субъектов Российской Федерации или муниципальных органов власти. Указами Президента РФ около трети федеральных музеев признаны особо ценными объектами культурного наследия народов Российской Федерации. Среди них — Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль», Государственный Эрмитаж, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Государственный Русский музей, Государственная Третьяковская галерея, Государственный исторический музей, Политехнический музей, Музей антрополо-



гии и этнографии им. Петра Великого Российской академии наук (Кунсткамера), Российский этнографический музей, Государственный историко-архитектурный и этнографический музей-заповедник «Кижи» и другие. Статус особо ценного объекта культурного наследия предусматривает специальные меры государственной поддержки, в том числе налоговые льготы и преимущества в области финансирования.

Распределение учтенных в 2017 г. музеев по профильным группам в соответствии с классификацией ЮНЕСКО представлено на рис. 1.



Рис. 1. Профильные группы музеев России

Более половины музейной сети (52 %) составляют краеведческие музеи; следующая по численности группа — исторические и археологические музеи (19 %), затем — художественные музеи (12 %). Комплексные музеи составляют 9 %, а естественно-научные и научно-технические музеи — примерно по 1 % от общего числа музеев. К группе отраслевых, специализированных и прочих музеев относятся 6 % учреждений.

Из 2742 музеев, учтенных в 2017 г., в ведении органов управления культурой находился 2641 музей, остальные подчинялись другим министерствам и ведомствам. Распределение музейной сети Минкультуры по федеральным округам представлено на рис. 2.



Рис. 2. Территориальное распределение музейной сети Минкультуры

Более половины музеев сосредоточены в европейской части страны преимущественно на территории Центрального (24 %), Северо-Западного (10 %), Приволжского (23 %) и Южного (8 %) федеральных округов. В Сибири и на Дальнем Востоке находится примерно пятая часть музейной сети, а в Северо-Кавказском федеральном округе — 5 % музеев. Неравномерность территориального размещения музейной сети обусловлена исторически: начальные этапы ее формирования в XVIII—XIX вв. носили в известной степени стихийный характер, а в первые годы советской власти музеи создавались главным образом в тех регионах, где были сосредоточены дворцы, особняки, усадьбы и монастыри, ставшие объектами музеефикации. Поэтому резко возросло число музеев в европейской части России, и почти не изменилась музейная сеть Северного Кавказа, Урала, Сибири, Дальнего Востока.

На протяжении последних десятилетий развитие государственной музейной сети России имело положительную динамику. За период 2001–2016 гг. число музеев, находящихся в ведении органов управления в сфере культуры, увеличилось на 30 % (с 2027 до 2637 музеев). Общее число музеев всех ведомств и организаций за период 2008–2016 гг. возросло на 10 % (с 2495 до 2742 музеев). Однако для целей стратегического планирования и проведения конструктивной культурной политики развитие отечественной

музейной сети следует оценивать не только по принципу «от достигнутого», но и путем сопоставлений с другими странами региона.

Между тем корректные сравнительные исследования в области культуры можно проводить только при наличии сопоставимых статистических данных. Попытки решить эту проблему в музейной сфере привели к созданию в 2002 г. Европейской группы по музейной статистике; ее работа ориентирована на максимальное увеличение международной сопоставимости статистических данных, иными словами, на гармонизацию музейной статистики. По состоянию на 2017 г., она имеет статистические сведения и доклады о положении дел в национальной музейной сфере от 32 стран, среди которых есть и члены Евросоюза, и государства, не входящие в это объединение.

Следует иметь в виду, что в международной статистике число музеев — это один из показателей уровня жизни населения страны. Для сравнения данных о величине музейных сетей применяется показатель, соотносящий число музеев со средней численностью населения в пересчете на 100 тыс. жителей.

По числу музеев Россия является одним из лидеров среди европейских стран. Согласно официальным данным, в 2016 г. в Германии насчитывалось 6712 музеев; в Испании — 1504; в Швейцарии — 1108; в Польше — 944; в Нидерландах — 694; в Австрии — 553; в Чехии — 484; в Финляндии — 326; в Швеции — 301; в Эстонии — 246; в Сербии — 141.

Однако показатель обеспеченности музеями населения России, то есть число музеев на 100 тыс. жителей является одним из самых низких в Европе — 1,9 музея. Для сравнения: в Германии — 8,2 музея; в Испании — 3,2; в Швейцарии — 13,3; в Польше — 2,5; в Нидерландах — 4,1; в Австрии — 8,5; в Чехии — 4,6; в Финляндии — 5,9, в Швеции — 3,1; в Эстонии — 18,7; в Сербии — 2,0.

Приведенные данные имеют исключительно ориентировочный характер, поскольку и в европейских странах, и в России официальная статистика учитывает не всю совокупность существующих музеев, а статистическое наблюдение ведется в соответствии с разными дефинициями и разными методами.

Для сбора статистической информации первостепенную важность имеет вопрос о том, что следует считать музеем? В большинстве стран, в том числе и в России, термин «музей» юридически не защищен, поэтому любое частное лицо или организация могут использовать его для обозначения своей коллекции или какой-то структуры. С другой стороны, некоторые учреждения могут и не

иметь слова «музей» в своем наименовании, но являться таковыми по существу. Следовательно, статистическое наблюдение не может основываться на названии «музей», а должно исходить из определения музея. Статистические данные одних стран собраны на основе дефиниции Международного совета музеев, других — Европейской группы по музейной статистике, третьих — национальных критериев, разработанных на уровне законодательства или профессиональных музейных объединений.

В ряде стран статистические опросы проводятся на добровольной основе, и не все музеи принимают в них участие. Например, в Австрии в 2016 г. из 747 зарегистрированных музеев респондентами стали лишь 553. В Великобритании национальная статистика учитывает только учреждения, прошедшие регистрацию, но не все музеи мотивированы на эту процедуру. В 2003 г. ее прошли 1850 музеев, в то время как в стране, предположительно, насчитывалось около 2500. В Италии ежегодным статистическим наблюдением охвачены только государственные музеи, находящиеся в ведении Министерства культуры. Сведения об остальных музеях периодически собирает и обрабатывает Итальянский национальный институт статистики. Согласно его данным, в 2011 г. в Италии насчитывалось 4588 музеев, из которых государственными музеями являлись 454 учреждения.

Официальная статистика в России тоже учитывает далеко не все музеи. Сбором, обработкой и анализом данных на федеральном уровне занимается Главный информационно-вычислительный центр (ГИВЦ) Минкультуры, который передает сведения Федеральной службе государственной статистики РФ (Росстату). Эти данные включают лишь те музеи, которые являются юридическими лицами. Музеи, не имеющие статус юридического лица, например, многие структурные подразделения научных и образовательных организаций и некоторые муниципальные учреждения культуры, оказываются вне системы статистического учета. Федеральное статистическое наблюдение не ведется в отношении частных, корпоративных и церковных музеев. Их не было в советское время, но в наши дни они составляют значимый сегмент музейной сети страны.

Отсутствие сводной статистики по музеям министерств, ведомств, организаций, корпораций и частных лиц — серьезный пробел в российской государственной системе статистического наблюдения. Ведь разработка стратегии развития музейной отрасли требует объективных сведений о состоянии и параметрах как государственной, так и негосударственной музейной сети страны.

---

## Глава 4

# НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ МУЗЕЕВ

### Специфика и направления научно-исследовательской деятельности музеев

История возникновения и развития музеев свидетельствует об их неразрывной связи с наукой. Но в современную эпоху с ее разветвленной системой специализированных научных учреждений роль музеев в развитии профильных дисциплин и значение исследовательских изысканий в работе музеев не всегда проявляются столь же ясно и наглядно, как это имело место прежде.

Между тем музеи по самой своей природе входят в систему научно-исследовательских учреждений. Выявляя и собирая предметы музейного значения, храня музейные предметы, создавая экспозиции и проводя культурно-образовательную работу, музеи не могут пользоваться только лишь результатами изысканий, проводимых другими организациями. Им необходимо вести собственные научные исследования, на которые в конечном счете опирается вся деятельность музея — научно-фондовая, экспозиционная, культурно-образовательная.

Научно-исследовательская деятельность музеев складывается из профильных и музееведческих изысканий. **Научные исследования в рамках профильных наук** в целом соответствуют направлениям научного поиска тех отраслей науки, чей источниковый материал хранят музеи. Музейные специалисты принимают участие в разработке примерно тех же проблем, что и сотрудники других родственных по профилю научно-исследовательских учреждений. Однако при этом они опираются на фонды и сосредотачивают свое внимание на вопросах, недостаточно изученных в профильных дисциплинах, но важных для музеев. Речь идет прежде всего об исследованиях источниковедческого характера, которые направлены на выявление документирующих свойств музейных предметов и их значения для развития профильных дисциплин. Иными словами, музейные предметы в этих исследованиях изучаются с точки зрения того нового знания, которое они могут дать профильной научной дисциплине.

Таким образом, имея единый предмет исследования, музеи и специализированные научные учреждения выполняют при этом разные функции. Первые заняты сбором эмпирических данных, накоплением, хранением, первичной обработкой и систематизацией источников, обобщением полученных данных, превращением их в систему научных фактов, соотносением с уже имеющимися знаниями и представлениями. Вторые заняты глобальным обобщением новых данных и их вводом в систему уже сложившихся научных представлений. Но это разделение функций не исключает возможности для отдельных специалистов заниматься той и другой работой.

**Музееведческие исследования** призваны формировать новые знания в области теории и методики сбора, хранения, обработки и использования музейных предметов. В этой сфере выделяют следующие направления исследовательской деятельности музеев:

- разработка научной концепции музея;
- исследования в области комплектования фондов;
- изучение музейных предметов и коллекций;
- исследования в области охраны и хранения фондов;
- научное проектирование экспозиций и выставок;
- исследования в области музейной коммуникации;
- изучение истории музейного дела;
- изучение историографии музееведения.

**Разработка научной концепции музея** представляет собой всестороннее обоснование целей и задач создания, функционирования и развития музея, а также способов и средств их реализации.

**Исследования в области комплектования фондов** заключаются в разработке научной концепции комплектования, то есть всестороннего и глубокого обоснования тем комплектования. Такое обоснование является составной частью научной концепции музея, а его детализация считается специальным, относительно самостоятельным направлением научно-исследовательской деятельности музея.

Основной результат научно-исследовательской работы в области комплектования фондов — создание или пополнение музейных коллекций. По результатам этой работы составляются научные отчеты, создаются выставки новых поступлений, издаются каталоги, публикуются научные статьи и монографии.

**Изучение музейных предметов и коллекций** является необходимым условием их включения в научный оборот. Источниково-ведческий анализ музейных предметов дает новые сведения, которые профильная наука использует для более полного понимания



изучаемых процессов, явлений и закономерностей. Но музейная ценность предмета не исчерпывается его научной ценностью, ведь он может обладать более широкой значимостью — исторической, художественной, эстетической, мемориальной, коммуникативной. Изучение музейных предметов призвано выявить и оценить весь комплекс информации о них. Таким образом, цель источниковедческого исследования в музее состоит в том, чтобы подготовить предметы как для научного, так и для разностороннего музейного использования.

**Исследования в области хранения и охраны** музейных фондов направлены прежде всего на выработку оптимальных условий для физической сохранности музейных предметов и выявление закономерностей изменения музейного микроклимата. Используя методы и методики химии, физики, биологии, металловедения и других естественно-научных дисциплин, специалисты исследуют проблему влияния на состояние предметов различных внешних факторов — света, температуры, относительной влажности воздуха и его загрязнения; изучаются и процессы естественного старения различных материалов. Результаты этих исследований находят применение в разработке требований к условиям хранения предметов в фондохранилищах и экспозициях, в разработке системы световых нормативов, наиболее благоприятных с точки зрения сохранности экспонатов и возможностей их осмотра посетителями, а также в разработке технических средств для создания оптимальных режимов хранения. Самостоятельный круг исследований в области охраны музейных предметов направлен на решение проблемы их защиты от хищений, потерь или повреждений в случае катастроф или актов вандализма.

Безусловно, такого рода исследования могут непосредственно осуществляться только в тех музеях, где есть соответствующее оборудование и специалисты — реставраторы, препараторы, таксидермисты, музейные климатологи. Но и музеи, не располагающие необходимыми техническими и кадровыми возможностями, могут и должны изучать условия хранения своих фондов, чтобы ставить определенные задачи перед специалистами в той или иной области.

**Исследования в области музейной коммуникации** ведутся в музееведческом, педагогическом, социологическом и психологическом аспектах, которые дополняют друг друга и требуют междисциплинарного подхода. Экспонаты передают сведения не только о самих себе, но и о тех фактах, явлениях и процессах, символом или знаком которых они выступают. Поэтому для организации успеш-

ной коммуникации огромное значение имеют сведения о научной, информативной, эстетической ценности отдельных предметов, полученные в процессе изучения музейных фондов. Именно они играют первостепенную роль при отборе музейных предметов для экспонирования. Но при подготовке экспозиции помимо этой объективной ценности предметов важно учитывать и то, как будет воспринята передаваемая ими информация и какие эмоции она может вызвать.

Ответить на эти вопросы помогают музейно-психологические исследования, направленные на повышение эффективности коммуникации. Посетитель воспринимает экспозицию как некую целостность, поэтому ее содержание и форма должны находиться в единстве. Эта задача начинает решаться уже на стадии отбора предметов для экспонирования; определяются и наиболее целесообразные формы размещения экспонатов в отдельных комплексах. Эстетическое оформление экспозиции, ее цветовое, световое и пространственное решение, отбор и графическое оформление текстов, применение аудиовизуальных средств — все это важно осуществлять с учетом данных психологических исследований. Физиологические особенности человека следует принимать во внимание и при разработке экспозиционного оборудования, например витрин, технические характеристики которых должны соотноситься с ростом, уровнем глаз и полем зрения посетителя.

Исследования, посвященные проблемам эффективности построения экспозиций, основываются на обобщении прежнего экспозиционного опыта, а также используют экспериментальные методы. В ходе экспериментов широко применяется макетирование, а в последние годы — компьютерное моделирование, позволяющее выявить наиболее оптимальный вариант экспозиционного решения.

Все виды взаимоотношений музея и его аудитории исследует **музейная педагогика**. Для ответа на вопрос о том, «что» и «как» воспринимает посетитель, музейная педагогика изучает музейную аудиторию, анализирует потребности различных социальных и возрастных групп, особенности восприятия ими экспозиции, в определенных случаях вносит коррективы в содержание самой экспозиции, создает и апробирует новые методики и программы работы с разными категориями посетителей.

Музейную аудиторию, ее ценностные ориентации и духовные потребности, эффективность деятельности музеев по их формированию и удовлетворению изучает также особая отрасль социологии — **музейная социология**. Главная задача музейной социологии —

логии — определение эффективности музейной деятельности путем изучения воздействия музейной экспозиции и различных форм культурно-образовательной работы на разные категории посетителей. При этом анализируются такие аспекты экспозиции, как предметность, наглядность, доступность, последовательность, образность, аттрактивность и эмоциональное воздействие в целом. На основе результатов подобного анализа разрабатываются конкретные рекомендации по подготовке экспозиции и определяются наиболее эффективные формы выражения ее содержания.

В последние десятилетия стали проводиться и **социально-психологические исследования**, направленные на изучение особенностей процесса мышления и восприятия в специфических условиях музея, а также проблем психологического воздействия музея на современного человека. Например, психологами установлено, что зрительное восприятие намного эффективнее, чем слуховое, при этом уровень восприятия значительно повышается, если деятельность оптических и акустических «рецепторов» соединяется с моторными (двигательными) и осязательными. И это открытие уже активно используется музейной педагогикой.

**Исследования в области истории, теории и методики музейного дела** могут вестись в каждом музее, но на практике ими занимаются главным образом крупные музеи, имеющие для этого необходимый опыт и кадры. Кроме того, разработкой общих проблем музееведения занимаются специализированные научные учреждения — научно-исследовательские институты и кафедры высших учебных заведений.

## Организация научно-исследовательской работы в музее

Музеи, являющиеся структурными подразделениями научно-исследовательских институтов и вузов, работают по общему с ними плану. Но большинство музеев являются самостоятельными учреждениями, и разнообразие выполняемых ими функций придает особую важность вопросам организации их научных исследований.

Научная работа музеев, с одной стороны, должна соотноситься с общими направлениями научного поиска в области профильных дисциплин и вносить свой вклад в фундаментальные исследования. Но, с другой стороны, она должна учитывать полифункциональный характер музея и в силу этого сохранять известную специфику.

Первостепенными для музеев являются темы, связанные с изучением музейных предметов и среды их бытования, а также темы, способствующие постоянному пополнению фондов, максимально продолжительному хранению и эффективному использованию собранных материалов.

В основе планирования исследовательской работы лежит создание перспективных планов, рассчитанных на несколько лет. Работа по такому плану обеспечивает преемственность и логическую связь в исследованиях, препятствует необоснованной смене тематики у отдельных сотрудников и в конечном итоге способствует росту профессиональной квалификации научных коллективов. Сроки, отводимые на проведение тех или иных изысканий, зависят от сложности темы, ее обеспеченности кадрами и финансовыми возможностями музея. Небольшие темы разрабатываются обычно в течение года, продолжительность более сложных варьируется в пределах двух — пяти лет.

С планированием связана координация исследовательской работы как внутри музея, так и с другими научными учреждениями, что помогает не только избежать дублирования и параллелизма в исследованиях, но и оказывать взаимную помощь в проведении изысканий. В области профильных дисциплин музеи используют такие формы координации своих исследований с другими учреждениями, как совместные научные заседания, конференции, круглые столы, экспедиции, единые проблемные планы.

Многие научные исследования в музеях осуществляются коллективно — усилиями отделов или секторов, а для разработки некоторых тем формируются временные коллективы в виде рабочих групп. Коллектив в целом и каждый научный сотрудник в отдельности составляют планы работы, фиксирующие этапы выполнения тем исследования.

Во многих музеях для внутреннего пользования разрабатывается **Положение о научно-исследовательской работе**. Его структура включает следующие разделы:

- введение, определяющее цели и задачи исследовательской деятельности музея;
- организация исследовательской работы; в этом разделе рассматриваются вопросы руководства и управления исследовательской работой в данном музее;
- содержательная часть, в которой рассматриваются приоритетные направления исследовательской работы музея и конкретные виды работ на определенный период времени;

- заключение, в котором делаются основные выводы и намечаются перспективы.

Музеи разрабатывают собственный инструментарий для оценки хода и результатов научных исследований. Промежуточные и конечные результаты работы обсуждаются в научных отделах, на совещаниях в дирекции, на заседаниях Ученого совета или научно-методических советов.

Результаты своих исследований музеи публикуют в сборниках научных статей, монографиях, отчетах экспедиций, периодических изданиях — трудах и сообщениях, многие из которых получили широкое признание в научном мире. Наряду с этими традиционными типами изданий музеи используют и специфические, характерные только для них и родственных им учреждений, — описания и обзоры коллекций, научные каталоги по разделам фонда или видам искусства, научные альбомы, публикации документов, путеводители по фондам и экспозиции.

Результаты многих своих изысканий музеи отражают в коллекциях, выставках и экспозициях. Согласно ст. 3 ФЗ «О Музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации», «публикация — одна из основных форм деятельности музея, предполагающая все виды представления обществу музейных предметов и музейных коллекций путем публичного показа, воспроизведения в печатных изданиях, на электронных и других видах носителей, размещения сведений о музейных предметах и музейных коллекциях в информационно-телекоммуникационной сети “Интернет”».

Подведем итоги. Научные исследования являются необходимым условием нормального функционирования музея. Направления научно-исследовательской работы музея обусловлены его полифункциональным характером и связаны как с научным поиском в рамках профильных научных дисциплин (истории, биологии, искусствоведения, литературоведения и т. д.), так и с изысканиями в области музееведения.

Одна из особенностей научно-исследовательской работы в музеях заключается в ее органической связи с комплектованием фондов, с пополнением их материалами, полученными в процессе исследования. Формированием коллекций занимаются и специализированные научные учреждения, однако в силу сложившейся практики все собранное ими в конечном счете передается в музей на «вечное хранение». В музеи исторического профиля поступают археологические находки и этнографические материалы, в естест-

венно-научные музеи — природные объекты, найденные во время экспедиций.

Разрабатываемая музеями проблематика основывается главным образом (но не исключительно) на изучении музейных предметов, составляющих музейное собрание. Сотрудники же специализированных научных учреждений чаще всего работают с материалами, сосредоточенными в хранилищах других организаций.

От прочих научных учреждений музеи отличаются и формами публикации результатов своих исследований. Эти результаты находят отражение не только в печатной продукции, но и в научно подобранных и обработанных коллекциях, а также в экспозициях и выставках.

Научно-исследовательская работа в музеях нуждается в правильной организации и планировании, чтобы отдельные темы согласовывались между собой, становясь звеньями единой цепи проблем, решение которых имеет наиважнейшее значение для развития музея. В поисках кратчайших и наиболее рациональных путей решения насущных задач музеи координируют свои усилия с деятельностью других музеев и специализированных научных и учебных учреждений.

Характеризуя музей как научно-исследовательское учреждение, необходимо иметь в виду, что проводимые им изыскания составляют важное звено в развитии ряда наук. Музеи предоставляют свои коллекции историкам, археологам, этнографам, искусствоведом, палеонтологам, биологам, литературоведам и другим специалистам, тем самым принимая участие в их работе. Собственные исследования музеев открывают для науки новые источники и обогащают разработку проблематики профильной науки.



---

## Глава 5 ФОНДЫ МУЗЕЯ

### Основные понятия

Понятием *«фонды музея»* обозначают всю научно организованную совокупность материалов, принятых музеем на постоянное хранение. При этом они могут находиться не только в фондохранилище и экспозиции, но и быть переданными на экспертизу или реставрацию, а также во временное пользование другому учреждению или музею.

Основу музейных фондов составляют *музейные предметы* — памятники истории и культуры, а также объекты природы, изъятые из среды бытования в связи с их способностью документировать общественные и природные процессы и явления. Кроме них в фонды входят так называемые *научно-вспомогательные материалы*, которые не обладают свойствами музейных предметов, но помогают их изучать и экспонировать. Это различные схемы, таблицы, графики, планы, карты, модели, макеты, реконструкции, созданные в процессе изучения предмета или непосредственно для экспозиционных нужд. Одни из них дают возможность представить внешний облик предмета, когда по тем или иным причинам он не может быть помещен в экспозицию. Другие же несут дополнительную информацию о предмете; например, рентгеновские снимки позволяют в ходе изучения предмета выяснить его строение.

Витрины, шкафы, стенды и другие виды музейного оборудования, а также всевозможные аудиовизуальные средства, которые включаются в экспозицию с целью более глубокого раскрытия ее содержания, в состав музейных фондов не входят.

Материалы, составляющие музейные фонды, неравноценны по своей значимости для науки и культуры, а также для деятельности конкретного музея. Музейные предметы, в отличие от научно-вспомогательных материалов, являются памятниками истории и культуры, поэтому подлежат охране в соответствии с действующим законодательством.

Неравнозначна и ценность самих музейных предметов, что выражается понятиями «типичность» и «уникальность». *Типовым музейным предметом* считается предмет, отражающий типичное явление и обладающий свойствами, которые характерны

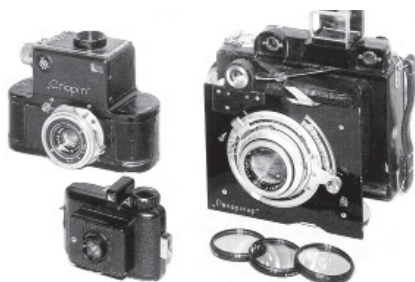
для большого числа предметов, существующих в настоящее время. Примером типовых предметов могут служить стандартные промышленные изделия, типовые документы. Такой предмет, даже если он хранится в музее в единственном экземпляре, считается типовым, потому что в повседневной жизни существуют идентичные ему предметы. Типовые предметы не обязательно являются образцами серийного производства; они могут быть и единичными предметами, которые характеризуют типичные явления и хранятся в музеях в сравнительно большом количестве. Таковы, например, каменные орудия эпохи неолита.

Вместе с тем, если предмет, отражающий типичное явление, сохранился в одном экземпляре или очень небольшом количестве, то он считается **уникальным музейным предметом**, потому что содержащаяся в нем информация приобретает исключительный характер. Другие уникальные предметы являются таковыми в силу своеобразия и неповторимости. Таковы высокохудожественные произведения изобразительного и декоративно-прикладного искусства, научные приборы оригинальной конструкции, единичные экземпляры памятников письменности.

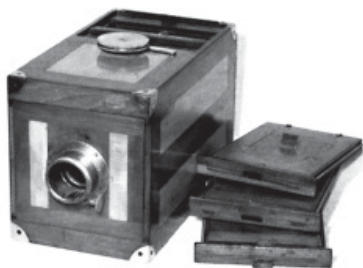
Например, в коллекции фотоаппаратов Политехнического музея, которая насчитывает свыше 2 тыс. предметов, имеются как типовые конструкции, так и уникальные памятники фотографической техники. Советские фотоаппараты «Спорт», «Малютка», фотокамера «Репортер» — это типовые музейные предметы, документирующие историю становления отечественной оптико-механической промышленности. Среди уникальных образцов — камера Шевалье, один из первых фотоаппаратов, изготовленный в 1840-е гг. французским оптиком Шарлем Шевалье.

К уникальным относятся и мемориальные предметы — личные вещи выдающихся государственных и общественных деятелей, представителей науки, культуры, искусства, а также вещи, связанные со знаменательными событиями. Среди них выделяют особую группу — **реликвии**. Это предметы, обладающие высокой степенью эмоционального воздействия и особо почитаемые как память о выдающемся человеке или событии.

Реликвия — понятие аксиологическое, поэтому с изменением идеологической и ценностной ориентации общества предметы могут становиться реликвиями или переставать быть таковыми. Например, в постсоветский период знамена, под которыми сражались революционные отряды в октябре 1917 г., перестали восприниматься в качестве реликвии.



Фотоаппараты «Спорт»,  
«Репортер», «Малютка».  
Политехнический музей,  
Москва



Фотокамера Шевалье  
для производства дагерротипов.  
Политехнический музей,  
Москва

Итак, уникальными считаются единственные в своем роде предметы, отличающиеся особой научной, исторической и художественной ценностью, а также предметы, отражающие типичные явления, но сохранившиеся в одном экземпляре или очень ограниченном количестве.

Музейные предметы связаны между собой многими признаками: принадлежностью к одному и тому же историческому периоду, событию, лицу, автору, типу источников. Их может объединять общая тема, сюжет, время создания, среда бытования, материал и техника изготовления. Эти связи очень важно учитывать, ведь информация, которую сообщает группа взаимосвязанных предметов, полнее и ценнее той, что несет отдельный предмет.

Совокупность музейных предметов, связанных общностью одного или нескольких признаков и представляющих научный, художественный или познавательный интерес как единое целое, называется **музейной коллекцией**. Предметы группируются в коллекции по разным признакам — по типам источников, по происхождению, по содержанию.

Коллекция, состоящая из предметов одного типа, сгруппированных по определенному признаку классификации (по материалу, отраслям знаний, практической деятельности, регионам, этническим группам и т. п.), называется **систематической коллекцией**. Это может быть коллекция фарфора, археологическая коллекция, коллекция сельскохозяйственных орудий, коллекция телефонных аппаратов, коллекция старопечатных книг, коллекция африканских масок, коллекция русской живописи и т. п.



Систематическая коллекция «Медная утварь».  
XIX в. Нижнетагильский музей-заповедник  
«Горнозаводской Урал»

Коллекция, сформированная из музейных предметов разных типов (документов, фотографий, произведений искусства, вещей и пр.), которые в своей совокупности раскрывают определенную тему, называется **тематической коллекцией**.

Коллекция является **мемориальной**, если образующие ее разнотипные предметы связаны с определенным лицом или историческим событием. Коллекция, созданная частным лицом и поступившая на хранение в музей, называется **личной коллекцией**.

Совокупность музейных предметов и музейных коллекций, научно-вспомогательных материалов, а также хранящихся в музее различных средств научно-информационного обеспечения (библиотека, архив, кино-, фотофонд и пр.) называется **музейным собранием**.

Все вышесказанное свидетельствует о том, что фонды музея должны быть научно организованы.

Во-первых, научная организация фондов позволяет фиксировать юридическое положение предмета, а также его значение для науки и культуры в целом и для конкретного музея в частности.

Во-вторых, научная организация фондов создает наиболее оптимальные условия для формирования фондов, их хранения, исследования и использования.

## Научная организация фондов музея

В основе научной организации фондов музея лежит несколько системообразующих признаков — научная и культурная значимость предметов, их юридическое положение, способ фиксации ими информации. С системой научной организации фондов связаны такие понятия как «*состав музейных фондов*» и «*структура музейных фондов*».

### Состав музейных фондов

Состав музейных фондов — система организации фондов музея, разделяющая их в соответствии со значением для науки, культуры и деятельности самого музея, а также определяющая юридическое положение предметов. Общепринятым является деление на *основной фонд*, состоящий из музейных предметов, и *научно-вспомогательный фонд*, включающий научно-вспомогательные материалы.

В естественно-научных музеях выделяют еще и *фонд сырьевых научных материалов*. В него входят объекты природы, предназначенные для лабораторных исследований и препарирования — шкурки и тушки животных, энтомологические сборы, засушенные растения для монтажа гербария, влажные экспедиционные сборы, материалы, подготавливаемые для длительного хранения. Выделение этого фонда обусловлено тем, что в процессе исследований и препарирования часть объектов природы может утратить свойства музейного предмета. Включение объектов в этот фонд носит временный характер, и на основании последующей экспертизы их переводят в основной или научно-вспомогательный фонд.

В отдельных художественных музеях может выделяться *экспериментальный фонд*; в его состав входят авторские инсталляции с оригинальной художественной концепцией, которые состоят из утилитарных предметов промышленного производства, выполненных из материалов, подверженных быстрому старению и деструктуризации (резина, поролон, пластик и пр.), или из современных материалов, устойчивость которых к длительному использованию не проверена временем.

В музеях существует также **фонд временного хранения**; он образуется из предметов, переданных другими музеями, организациями и частными лицами для экспонирования, научного изучения, реставрации, консервации и пр. В него входят и предметы, принятые на экспертизу, которую проводит Экспертная фондово-закупочная комиссия музея.

Из состава основного и научно-вспомогательного фондов музея могут выделяться предметы, которые образуют **обменный фонд**. Они подлежат обмену на другие музейные предметы, что фиксируется в соответствующей картотеке или описи. Дело в том, что фонды музеев формируются исторически, а взгляды на профиль и задачи отдельных музеев со временем могут меняться. Поэтому в музейных фондах встречаются непрофильные материалы, которые данному музею не нужны, но они обладают значимостью, порой огромной, для науки и культуры в целом. Кроме того, в музейных фондах встречаются полностью идентичные предметы — **дублиеты**. Это обычно происходит тогда, когда в фонды поступает составленная частным лицом или учреждением коллекция, законсервированная как единое целое. Согласно существующим нормативам, при наличии в музейном собрании нескольких дублирующих друг друга музейных предметов пять из них входят в основной фонд, а остальные — подлежат обмену.

Свою специфику имеет состав фондов мемориальных музеев. Их коллекционный фонд важно разделить на фонд мемориальных предметов и фонд предметов, не имеющих мемориального значения.

Определенные особенности характерны для состава фондов естественно-научных музеев. В музеях системы Российской академии наук и Министерства науки и высшего образования РФ основной фонд, как правило, делится на **научный фонд** и **экспозиционный фонд**. В основе этого деления лежат различные способы фиксации и формы консервации материала, которые имеют неравноценную значимость для исследования и экспонирования.

Дело в том, что влажные препараты, зафиксированные при помощи спиртовых смесей, довольно быстро обесцвечиваются и теряют экспозиционный вид. Но при этом анатомические и морфологические особенности организма сохраняются в полной мере, что очень важно для проведения исследований. Препараты, при фиксации которых используются смеси с формалином, обесцвечиваются незначительно, но структура тканей нарушается. Поэтому, сохраняя экспозиционную привлекательность, они становятся практически непригодными для полноценного научного исследования.



Далее, классическими объектами научных исследований являются тушки, однако аттрактивными свойствами они, как правило, не обладают. Напротив, чучела очень аттрактивны, но они не могут являться объектом исследования в строгом смысле слова, поскольку представляют собой уже не подлинники, а реконструкции, особенности которых в большей степени определяются мастерством таксидермиста, нежели характером самих природных объектов. Таким образом, необходимость выделения научного фонда в ряде естественно-научных музеев обусловлена тем, что именно он должен представлять собой документальный и вещественно зафиксированный итог работы музея по исследованию природы.

Принадлежность предметов к основному фонду или к научно-вспомогательному фонду оформляется разными юридическими документами. Музейные предметы включаются в ***Музейный фонд Российской Федерации***. Его состав, организацию и порядок использования регламентирует Федеральный закон «О Музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации» (1996).

Принятая в июне 2016 г. новая редакция ФЗ дает следующее определение Музейного фонда: «Музейный фонд Российской Федерации — совокупность подлежащих государственному учету и постоянно находящихся на территории Российской Федерации музейных предметов и музейных коллекций, гражданский оборот которых допускается с соблюдением ограничений, установленных настоящим Федеральным законом».

Музейные предметы и музейные коллекции, включенные в состав Музейного фонда РФ, могут находиться в государственной, муниципальной, частной и иных формах собственности. Таким образом, по своему составу Музейный фонд подразделяется на государственную и негосударственную части. Музейные предметы и музейные коллекции, входящие в состав государственной части Музейного фонда, закреплены за государственными музеями и иными государственными учреждениями на правах оперативного управления.

Независимо от форм собственности все музейные предметы и коллекции, включенные в состав Музейного фонда, являются неотъемлемой частью культурного наследия народов Российской Федерации. Они не подлежат вывозу за пределы страны, а их временный вывоз регулируется Законом РФ «О вывозе и ввозе культурных ценностей» (1993).

Музеи, а также иные организации и физические лица, в собственности, во владении или в пользовании которых находятся музейные предметы и музейные коллекции, включенные в состав Музейного фонда Российской Федерации, обязаны обеспечить:

- физическую сохранность музейных предметов и музейных коллекций, а также проведение реставрационных работ;
- безопасность музейных предметов и музейных коллекций, включая наличие присвоенных им учетных обозначений и охранной маркировки;
- учет музейных предметов и музейных коллекций, ведение и сохранность учетной документации.

Включение музейных предметов и музейных коллекций в состав Музейного фонда и исключение из него осуществляет в установленном порядке федеральный орган исполнительной власти в сфере культуры — Министерство культуры. Это производится путем регистрации соответствующего факта в **Государственном каталоге Музейного фонда Российской Федерации**.

Государственный каталог представляет собой федеральную государственную информационную систему государственного учета музейных предметов и музейных коллекций, включенных в состав Музейного фонда РФ, которая создана в целях обеспечения их правовой защиты и государственного контроля. Государственный каталог состоит из:

- реестра музеев, иных организаций и физических лиц, в собственности, во владении или пользовании которых находятся музейные предметы и коллекции, включенные в состав Музейного фонда РФ;
- реестра музейных предметов и коллекций, включенных в состав Музейного фонда РФ;
- реестра сделок с музейными предметами и музейными коллекциями, включенными в состав Музейного фонда РФ.

Государственный учет музейных предметов и музейных коллекций проходит два этапа: первичный учет и централизованный учет.

**Первичный учет** включает в себя:

- экспертизу культурных ценностей, которую проводит уполномоченный коллегиальный орган музея (Экспертная фондово-закупочная комиссия) в целях отнесения их к музейным предметам и музейным коллекциям;
- первичную регистрацию музейных предметов и музейных коллекций в книге поступлений основного фонда музея (главной инвентарной книге музея).

**Централизованный учет** осуществляется в форме регистрации музейных предметов и музейных коллекций Музейного фонда РФ в Государственном каталоге Музейного фонда РФ (проводится после завершения процедуры первичного учета). Каждому предмету и каждой музейной коллекции присваивается уникальный идентификационный номер.

Предметы, включенные в научно-вспомогательный фонд, в состав Музейного фонда Российской Федерации не входят, но они составляют фонды музея и подлежат учету и хранению в порядке, установленном едиными правилами.

### Структура музейных фондов

Предметы, находящиеся в музейных фондах, различаются своими физическими свойствами, а также способом фиксации информации. Система организации фондов, основанная на взаимосвязях предметов и создании оптимальных условий для их хранения, изучения и использования, называется **структурой, или строением фондов**.

Структура основного фонда музея, как правило, начинается с деления музейных предметов по типам источников: вещественные, изобразительные, письменные, фонические источники, а также фото- и киноисточники.

**Вещественные (вещевые) источники (вещевой фонд)** — музейные предметы, представляющие собой вещи, сделанные людьми и обладающие определенной утилитарностью. Это орудия труда, бытовая утварь, средства передвижения, оружие и другие предметы разнообразного назначения, которые содержат информацию о хозяйственной деятельности, бытовом укладе, социальной организации, эстетических и религиозных представлениях. Содержащаяся в вещественном источнике информация передается непосредственно через материальную сторону предмета — его форму, устройство, материал, размер, вес, цвет.

**Изобразительные источники** — это музейные предметы, которые содержат информацию, зафиксированную посредством зрительного образа. Одни образы передают зрительное представление, пусть и условное, об общем виде, форме, материале, цвете предметов. Эти образы создают произведения изобразительного искусства — живопись, графика, скульптура. Другие образы имеют отдаленные черты сходства с изображаемым объектом и содержат



Собэи Кинко-сан.  
Ваза «Праздник вишневого  
цвета». Япония. XIX в. Фарфор,  
роспись. Самарский областной  
художественный музей

элемент геометрического подобия. Это схематические изображения — чертежи, планы, карты.

**Письменные источники** — музейные предметы, содержащие информацию, выраженную в словесной форме и зафиксированную с помощью знаков письма: букв, цифр и других символов. Письменные источники очень разнообразны; к ним относятся, например, хроники, летописи, документы политических партий, статистические материалы, литературные и публицистические произведения, частная переписка, редкие книги.

**Фонические источники** — музейные предметы, на которых с помощью специальных технических приспособлений зафиксирована информация в виде зву-

ков человеческой речи, шумов, музыки. Это могут быть патефонные и граммофонные пластинки, магнитные ленты, компактные диски и любые другие звуковые носители. Они способны передавать голос выдающейся личности, особенности интонации чтеца, исполнительское мастерство музыкантов, силу зрительских аплодисментов.

**Фотоисточники** — музейные предметы, содержащие информацию в виде изображения, полученного с помощью фотоаппаратуры. Это могут быть не только фотографии, но и негативы на стекле, пленке и других материалах, фотоотпечатки на бумаге, керамике, металле, диапозитивы на стекле или пленке.

**Киноисточники** — музейные предметы, содержащие информацию в виде динамического изображения, которое фиксируется и воспроизводится с помощью технических средств.

Предметы, относящиеся к источнику определенного типа, иногда содержат элементы источников другого типа. Портреты и жанровые изображения нередко встречаются на вазах, чашах, блюдах, коврах. Однако это не меняет принадлежности самих предметов к памятникам материальной культуры, то есть к вещест-

венным источникам. Элементы изобразительных источников часто присутствуют в книгах в виде, например, миниатюр.

Соотношение в фондах тех или иных типов музейных предметов зависит от профиля музея и его конкретной специфики. В музеях науки и техники преобладают, например, вещественные источники — машины, точные приборы, механизмы, а в литературных музеях основу фондов составляют письменные источники, но при этом ничуть не снижается роль изобразительных источников, кино-источников, фонических источников.

Следующей единицей классификации фондов является **вид музейных предметов**, который выделяется на основе общности одного или нескольких признаков. Ими могут быть материал, функциональное назначение, техника изготовления предмета или же сочетание отдельных признаков. Например, вещественные источники подразделяются по материалу — дерево, металл, камень, керамика, стекло, ткани, кость, перламутр, пластмассы. Понятия, обозначающие материал, носят собирательный характер. Например, в понятие «металл» входит железо, медь, серебро, золото, а в понятие «керамика» — грубая керамика, фарфор, фаянс. Разновидность материала может служить основанием последующего деления вещественных источников.

Далее вещевые коллекции могут делиться по функциональному назначению предметов (орудия труда, оружие, предметы быта), территориальному признаку, времени производства, авторской принадлежности. В зависимости от характера коллекций порядок деления может меняться, а некоторые из рубрик и вовсе выпадают.



Маленький монастырь, построенный Андреем (Антонием) на реке Емце. Миниатюра из рукописи 1648 г. «Житийная повесть об Антонии Сийском». Бумага. Темпера. Москва, Государственный исторический музей. Письменный источник с элементом изобразительного источника

Коллекцию изобразительных источников часто делят на коллекцию произведений изобразительного искусства (иконические изображения) и на коллекцию схематических изображений (карты, планы, чертежи и пр.). Произведения искусства делятся сначала по видам — живопись, скульптура, графика, а затем по времени создания, школам, жанрам, авторской принадлежности. Принципами деления схематических изображений могут выступать территориальный признак, время создания, техника изготовления, содержание.

Коллекции письменных источников подразделяются на следующие виды музейных предметов: рукописные и печатные, учрежденческие и личные материалы, периодические и непериодические издания, книги, листовки, газеты, бланки. В музеях исторического профиля они затем часто группируются по тематическому и отраслевому принципам. В последнем случае используется такое основание деления, как отношение к сфере общественной жизни — государственное строительство, внутренняя и внешняя политика, народное хозяйство и т. д.

Фотоисточники классифицируются по технике изготовления — негативы, позитивы, дагерротипы, по тематическому принципу — фотопортрет, сюжетные (событийные) фотографии, видовые фотографии. Следует отметить, что в музееведении нет единого мнения о принадлежности фотодокументов к определенному типу музейных источников. В одних музеях они образуют самостоятельную группу, в других музеях их включают в изобразительный фонд, в третьих — в документальный фонд, объединяя при этом с письменными источниками.

Наряду с коллекциями, образованными по рассмотренным принципам, в музейное собрание могут входить в качестве самостоятельных структурных единиц коллекции, составленные экспедициями, полученные от коллекционеров на условиях неделимости или же законсервированные как образец коллекционирования.

Например, в 1985 г. в составе ГМИИ им. А. С. Пушкина был создан на правах научного отдела Музей личных коллекций. Его концепция основывается на понимании коллекционирования как творческого самовыражения. Основу музея составила коллекция литературоведа и историка искусства И. С. Зильберштейна (1905–1988), насчитывающая более 2000 произведений графики и живописи русских и западноевропейских мастеров XVI — начала XX в. В настоящее время Отдел хранит и экспонирует более 40 полученных в дар коллекций, показывая их индивидуальную специфику.



Строение музейных фондов зависит не только от профиля музея, но и от его конкретной специфики. Осуществляя классификацию своих фондов, музей должен руководствоваться при этом общепринятыми правилами.

1. Одно и то же деление всегда производится на одном и том же основании. Поэтому нельзя одновременно разделить предметы на деревянные (основание деления — материал) и круглые (основание деления — форма).

2. Каждый предмет должен находиться в объеме одного понятия. Например, проводя деление по типам источников, нельзя рукописную книгу с миниатюрами одновременно отнести к письменным и изобразительным источникам.

3. Образующиеся при делении понятия должны в совокупности составлять весь объем делимого понятия. Например, при делении произведений изобразительного искусства по видам, нельзя пропускать ни один из них.

4. Деление должно быть непрерывным, то есть образующиеся при этом понятия должны быть ближайшими к делимому понятию. Например, ближайшим к понятию «дерево» будет понятие «мебель», а не «стол» или «кресло».

Итак, фонды музея представляют собой совокупность всех материалов, которые в соответствии с установленными правилами поступили на постоянное хранение в музей. Они составляют основу, на которой осуществляется музейная деятельность. Для того чтобы музеи успешно решали стоящие перед ними задачи, содержание их фондов должно соответствовать профилю музея, фонды должны быть научно организованы, а также непрерывно и целенаправленно пополняться в соответствии с уровнем развития профильной науки и музееведения.

С фондами работают все научные подразделения музея, и эта работа ориентирована на сохранение, исследование и использование музейных предметов. Их охрана начинается уже на этапе выявления в среде бытования и составляет суть одного из важнейших направлений музейной деятельности — **комплектования фондов**. На стадии отбора предметов начинается и процесс их изучения, цель которого — установить, имеют ли они музейную ценность.

Приобретенные предметы фиксируются в учетных документах музея, и таким образом осуществляется их юридическая охрана — **учет фондов**. Он проводится на основе дальнейшего изучения музейных предметов, поскольку только научные данные о них, зафиксированные в учетной документации, позволяют соотнести запись и конкретный предмет.

Создать условия, обеспечивающие физическую сохранность предметов и доступ к ним пользователей, призвано **хранение фондов**. Оно также требует изучения музейных предметов, в ходе которого раскрывается общее и различное в их физико-химических свойствах, что позволяет выделить такие группы предметов, которые нуждаются в особых условиях хранения. Степень использования фондов также зависит от их изученности, поскольку всеобъемлющая поисковая система может быть создана лишь в результате детального и глубокого исследования музейных предметов.

## Изучение музейных предметов

Теоретическое обоснование понятия «изучение музейных предметов» стало складываться в отечественном музееведении в 1960-е гг. Составляя основу работы по комплектованию фондов, их учету, хранению и использованию, изучение музейных предметов имеет и самостоятельное значение. Оно представляет собой одно из важнейших направлений научно-исследовательской деятельности музея, ставящее своей целью определить музейную ценность предмета.

Музейные предметы изучаются с помощью методик, применяемых профильными музею дисциплинами: для произведений искусства используются методы искусствоведения, для археологических материалов — археологии, для естественно-научных объектов — естественных наук. Но музеееды изучают предмет не только как источник знаний, но и как культурную ценность, источник эмоций, поэтому принимают во внимание аттрактивные и экспрессивные свойства предмета.

Изучение музейных предметов состоит из трех последовательных этапов — атрибуции предметов, их классификации и систематизации, а затем интерпретации.

**Атрибуция, или определение** ставит своей задачей выявить присущие предмету признаки — физические свойства, функциональное назначение, историю происхождения и бытования. Для этого устанавливаются:

- материал и способ изготовления предмета (ручной, механический,ковка, чеканка, литье, живопись, гравюра, литография, письмо, печать и пр.);
- цвет, форма, размер;
- вес (в случае с предметами нумизматики и предметами из драгоценных металлов);

- устройство;
- авторство;
- стилистические особенности;
- время и место создания и бытования предмета;
- социальная, этническая и мемориальная принадлежность предмета;
- тема и сюжет (для изобразительных, письменных, фонических, фото- и киноисточников).

В ходе атрибуции расшифровываются надписи, клейма, марки и другие нанесенные на предмет знаки, определяется степень его сохранности и описываются имеющиеся на нем повреждения.

В процессе определения музейного предмета проводится сопоставление всех присущих ему признаков, он сравнивается с другими аналогичными и родственными ему предметами. В этой работе большую помощь оказывает научная и справочная литература — монографии, справочники, каталоги, путеводители. Существуют также издания, специально предназначенные для помощи в определении предметов — *определители*. Они представляют собой иллюстрированные издания, в которых выделены и описаны признаки, присущие той или иной группе родственных предметов. Одни определители описывают предметы, родственные по материалу, другие описывают признаки предметов, родственных по назначению или среде бытования. Данные, полученные в результате определения предмета, фиксируются в учетных документах и научно-справочном аппарате музейных фондов.

Следующий этап изучения музейных предметов — *классификация и систематизация* — призван установить взаимосвязи предметов. Классификация заключается в делении на группы по признакам родства и различия всего объема предметов, нужных музею. Она осуществляется по классификационным схемам, разработанным самим музеем, и охватывает не только имеющиеся в музее предметы, но и те, которые должны в нем быть. Тем самым она выявляет существующие пробелы в музейном собрании.

Целью классификации может быть поступательное деление предметов на группы в соответствии со всеми существенными признаками (общая классификация) или по одному из них (частная классификация). В зависимости от выбранного принципа это будет хронологическая (по времени создания или бытования предметов) или географическая (по месту создания или бытования предметов), авторская или именная (объединяет предметы, относящиеся к одному лицу), тематическая (устанавливает отношение к темам

профильной дисциплины) или предметная (группирует предметы по назначению или сюжету) классификация.

На основе принятых музеем классификаций осуществляется систематизация, то есть группировка реально существующих в музейном собрании предметов с помощью карточек или современных электронных средств систематизации и хранения научной информации. Создается система каталогов, соответствующих классификационной схеме.

Завершающий этап изучения музейных предметов — критический анализ и *интерпретация* (истолкование) их как источников знаний и эмоций. В его основе лежит синтез результатов атрибуции и систематизации, при этом устанавливается подлинность, достоверность, репрезентативность предмета, объем содержащейся в нем информации, его аттрактивные, экспрессивные и коммуникативные качества, принадлежность к типовым или уникальным предметам и наконец — музейная ценность.

Свою специфику имеет изучение музейных предметов, относящихся к современной действительности. Многие процессы и явления, свидетельством которых они выступают, слабо исследованы профильной дисциплиной, и это создает сложности при интерпретации предметов. В непосредственно наблюдаемой действительности исследователю порой трудно разглядеть в некоторых предметах музейное значение. Но есть и положительные стороны в определении предметов современного периода. Многие их признаки требуют не специального исследования, а только подробной фиксации, особенно когда речь идет о материале, технике изготовления, данных относительно происхождения и бытования предмета. Возможность получать о многих предметах современности более точные сведения, нежели о предметах предшествующего периода, позволяет проводить более детальную классификацию и систематизацию.

Исследователь может изучать не только отдельные предметы, но и их совокупность, которая составляет коллекцию. Однако теория и методика изучения музейных коллекций и собраний пока еще слабо разработаны.

Изучение предметов начинается уже на стадии их выявления в среде бытования и отбора для включения в музейное собрание. Предметы реальной действительности, обладающие определенными ценностными характеристиками, превращаются в музейные предметы, и это происходит в результате осуществления музеем одного из основных видов его деятельности — комплектования музейных фондов.

## Комплектование фондов музея

**Комплектование музейных фондов** — целенаправленный и планомерный процесс выявления и сбора предметов музейного значения для формирования и пополнения музейного собрания. Объекты реальной действительности, отобранные и извлеченные из среды бытования, превращаются в музейные предметы, то есть в источники информации. Поэтому комплектование фондов можно рассматривать как способ осуществления музеем социальной функции документирования процессов и явлений, происходящих в обществе и природе.

Комплектование фондов — одна из сложнейших и наименее разработанных проблем современной теории и практики музейного дела. Словосочетание «комплектование музейных фондов» появилось в отечественном музееведении в конце 1940-х гг. и на протяжении почти трех десятилетий отождествлялось с термином «собираТЕЛЬская работа». Разграничение этих понятий впервые появилось в трудах Н. П. Финягиной и Ю. П. Пищулина; они определяли комплектование фондов как планомерную и целенаправленную деятельность музея по выявлению предметов музейного значения, их приобретению и систематизации в фондах. Под собирательской работой стала пониматься составная часть комплектования музейных фондов — практическая деятельность по реализации программы комплектования. Таким образом, понятие «комплектование музейных фондов», наполнившись новым содержанием, стало отражать иной уровень работы с музейным собранием — концептуальный.

Комплектование фондов музея начинается с разработки научной концепции, которая является составной частью научной концепции музея. Она содержит обобщенное системное представление о задачах, направлениях, формах и методах комплектования в соответствии с профилем музея и его местом в музейной сети.

**Научная концепция комплектования** содержит следующие составляющие:

- оценку структуры и содержания имеющегося музейного фонда, включая анализ уже сложившихся коллекций и определение степени их полноты;
- определение целей и задач комплектования;
- обоснование направленности и характера комплектования или пополнения коллекций;
- разработку критериев отбора материалов в фонды с учетом целей и задач, стоящих перед музеем;

- определение форм комплектования в зависимости от профиля музея, его кадровых ресурсов, финансовых возможностей и характера материала;
- определение круга и объема информации, фиксируемой в документах комплектования.

Различают три основных направления или способа комплектования фондов — систематическое, тематическое, комплексное.

**Систематическое комплектование** регулярно пополняет музейные коллекции однотипными музейными предметами, иными словами, оно направлено на формирование и пополнение систематических коллекций.

**Тематическое комплектование** состоит в выявлении и сборе разнотипных предметов музейного значения, отражающих конкретную, как правило, достаточно узкую тему. Ее позволяют раскрыть различные источники: вещи, изобразительные и письменные материалы, фотоматериалы и т. д. Оно позволяет документировать процессы и явления по исследуемым музеем темам, а также формировать и пополнять тематические коллекции. Такое комплектование часто проводится в процессе работы над экспозицией и выставками.

**Комплексное комплектование** объединяет задачи систематического и тематического комплектования; оно позволяет создавать систематические коллекции и удовлетворять потребности экспозиционно-выставочной и культурно-образовательной деятельности.

При комплектовании фондов сотрудники музея сталкиваются с трудностями разного рода. В одних случаях существует проблема розыска необходимых памятников отдаленных исторических периодов, в других — проблема отбора из большого числа ныне существующих и непрерывно возникающих новых материалов.

Система отбора предметов состоит из совокупности критериев общего характера и частного характера. Общие критерии принимают во внимание такие характеристики предмета, как его информативность, репрезентативность, аттрактивность, экспрессивность. Частные критерии учитывают специфику конкретного музея, особенности его собрания и отдельных коллекций, тип, вид или разновидность предмета как источника. Особое значение приобретает при этом возраст предмета, его подлинность и редкость. Для установления этих характеристик необходимо знание истории видов предметов, истории применения материалов, знакомство с теми признаками, которые могут удостоверить подлинность предмета: надписи, монограммы, эмблемы, фабричные знаки, клейма, авторские подписи, печати, экслибрисы. Свое полное раскрытие эти при-



знаки получают в процессе фондовой работы, но и на этапе отбора нужна их первичная расшифровка. На начальном этапе работы с предметом необходимо также определить материал, из которого он изготовлен, для того чтобы решить вопрос о его способности длительно храниться в музее.

Особую сложность представляет комплектование музейного собрания материалами по современному периоду, поскольку критерии отбора разработаны слабо, а историческая значимость фактов, событий и явлений не всегда очевидна. Решая эту проблему, сотрудники музеев проводят анкетные опросы, берут интервью и применяют другие апробированные методики социологического исследования, которые позволяют выяснить общественное мнение. Используются также экспертные оценки, выявляющие ценностные приоритеты специалистов в интересующих музей областях.

Источники комплектования фондов весьма разнообразны. Это могут быть и случайные поступления, и результаты целенаправленных розысков. Например, случайные находки возможны при сносе зданий, проведении земляных работ. Предметы могут поступать в музей после конфискации имущества у лица в качестве меры уголовно-правового характера. Стихийность присуща и получению предметов от населения, хотя большую роль в этом играют рекламные акции музея. Это могут быть выставки новых поступлений с указанием имен дарителей, сюжеты в средствах массовой информации о коллекциях и экспонатах музея, обращения к населению с указанием предметов, которые музей готов приобрести.

В поисках путей наиболее оптимального решения проблем комплектования музейные специалисты устанавливают временные и постоянные контакты с лицами и организациями, которые могут быть или являются обладателями предметов музейного значения.

Среди них:

- коллекционеры, художники, фотографы и другие творческие работники;
- предприятия, проектирующие и выпускающие предметы народного потребления и изделия художественных промыслов;
- антикварные и букинистические магазины;
- монетные дворы;
- научные учреждения, которые собирают коллекции, но не занимаются их хранением (например, научные институты гуманитарного профиля, археологические и этнографические кафедры исторических факультетов вузов).

**Формы комплектования** музейных фондов многообразны. Это могут быть:

- **закупки** коллекций или отдельных предметов за счет специальных ассигнований, предусмотренных сметой музея, а также на средства спонсоров;
- **безвозмездная передача (дарение)** в собственность музея коллекций или предметов организациями или частными лицами;
- **передача** предметов и коллекций **по завещанию**;
- **передача конфискованного имущества** из таможни или следственных органов;
- **обмен** дублетных и непрофильных материалов на предметы, соответствующие профилю и характеру музейного собрания;
- **целевые заказы** на выполнение оригинальных работ;
- **отбор экспонатов на выставках** — художественных, промышленных, сельскохозяйственных и пр.

Кроме того, в соответствии с планом комплектования музейного собрания проводятся так называемые **командировки по комплектованию** для сбора предметов музейного значения по конкретной теме и на определенном объекте. В целях изучения определенной темы и проведения собирательской работы музеи организуют также **экспедиции** — археологические, этнографические, историко-бытовые, естественно-научные. Они часто проводятся совместно с другими музеями или научными учреждениями.

Комплектование называют **текущим**, если оно осуществляется в таких формах как закупка, дар, обмен, целевой заказ, систематический сбор материалов на объектах постоянного комплектования, во время командировок и экспедиций. Но иногда оно проходит в виде одноразовой акции и носит оперативный характер. Таковым является **комплектование по горячим следам**, суть которого состоит в организации и проведении собирательской работы на месте какого-либо события в момент его совершения или сразу после него. Это может быть собирательская работа во время съездов, конгрессов, закладки и открытия объектов, значимых политических событий. Например, во время августовского путча 1991 г. сотрудники Государственного исторического музея и Музея революции СССР собрали представительные коллекции о происходивших событиях — документы, фотографии, вещи, рисунки и акварели, сделанные художниками в те дни на улицах Москвы, личные комплексы майора С. Евдокимова и трех погибших москвичей — Д. Комаря, И. Кричевского, В. Усова.

Исходя из научной концепции комплектования и учитывая конкретные задачи, которые возникают в процессе источниковедческих исследований, работы с коллекциями, создания экспозиций и выставок, составляется **программа комплектования фондов**. В ней обозначаются конкретные темы, объекты, источники и формы комплектования на перспективу, обычно на ближайшее десятилетие. Очередность комплектования по запланированным темам зависит от их значимости в общем социокультурном контексте и для реализации целей и задач музея. Важной частью программы комплектования является ее экономическое обоснование.

После разработки концепции и программы комплектования музей может приступить к подготовке собирательской работы, заявленной на год: определяются конкретные разделы темы комплектования, уточняется территория, где будет проводиться собирательская работа, выясняются предполагаемые источники комплектования, обозначаются предварительные характеристики предметов музейного значения, которые предполагается выявить и собрать. Эти позиции находят отражение в программах научных командировок по комплектованию и программах экспедиций. Научная подготовка к собирательской работе состоит в изучении литературы и архивных документов по теме и проблемам комплектования, анализе материалов из музейного собрания.

**Собирательская работа** — это практическая работа по выявлению и сбору предметов музейного значения, изучению среды их бытования и составлению соответствующих документов в ходе текущего комплектования. Во время экспедиций ведется специальная **полевая документация**, которая отражает процесс работы и состав формируемой коллекции: полевые описи и полевые дневники.

**Полевая опись** — это документ, в котором фиксируются сведения о приобретаемых предметах музейного значения, отснятых фотокадрах, кино- и видеоматериалах. Полевая опись на предметы оформляется одновременно с составлением договора купли-продажи или договора дарения. Она включает такие рубрики, как:

- дата и место обнаружения (приобретения) предмета;
- наименование предмета (кроме общепринятого наименования приводится и местное название);
- датировка предмета (в случае невозможности установления точной, дается примерная датировка);
- краткое описание — материал, техника изготовления, размер, сохранность;

- легенда предмета, то есть сведения об истории предмета, среде его бытования, авторской принадлежности;
- полные данные о владельце с указанием его фамилии, имени, отчества, года и места рождения;
- стоимость (или запись о дарении).

В полевой описи фотокадров фиксируются место и время съемки, наименование объекта съемки, сюжета, человека или группы людей, запечатленных на пленке или на карте памяти цифрового аппарата. В полевой описи кино- и видеоматериалов фиксируется время и место съемки, а также подробные сведения о происходящих событиях.

Вторым важным документом является *полевой дневник*, в котором в хронологическом порядке фиксируется ход собирательской работы, ее маршрут, итоги наблюдений участников экспедиции, описания событий, сведения о предметах, выходящие за рамки рубрик полевой описи, например, подробные сведения о владельцах или авторах предметов.

Профессионализм и интуиция музейных специалистов являются важным залогом их успешной работы по комплектованию фондов. Во избежание ошибок при решении вопроса о том, обладает ли предмет музейным значением и нуждается ли в нем музейное собрание, проводится коллективная экспертиза. Ее осуществляет коллегиальный постоянно действующий орган при дирекции музея — *Экспертная фондово-закупочная комиссия (ЭФЗК)*. В нее входят руководители структурных подразделений, отдельные высококвалифицированные сотрудники экспозиционных и фондовых отделов или приглашенные специалисты. К компетенции ЭФЗК, в частности, относится:

- экспертиза предметов;
- принятие решения о включении (не включении) прошедших экспертизу предметов в основной и другие фонды музея;
- отнесение принятых на постоянное хранение музейных предметов к определенному фондовому подразделению (изобразительных материалов, письменных источников, драгоценных металлов и т. д.) или сотруднику, отвечающему за хранение тех или иных фондовых коллекций.

Решения ЭФЗК оформляются протоколом, который утверждается директором музея и служит юридическим основанием для внесения предмета в состав музейного собрания. Протоколы ЭФЗК со всеми приложениями являются документами постоянного (бессрочного) хранения в отделе учета музея.

Таким образом, прежде чем оказаться в фондах, предметы музейного значения проходят долгий и сложный путь, основные вехи которого фиксируются в специальной документации. Если предметы поступают от организаций и частных лиц, они предварительно принимаются на **временное хранение**, что фиксируется специальным **актом приема**, который подписывают владелец предмета и сотрудник музея. Одновременно записывается **легенда предмета**, которая содержит сведения о происхождении предмета, среде его бытования, способах применения, а также о самом владельце. Затем предметы подвергаются экспертизе специалистов, дающих письменное **заключение**.

На основании акта приема, легенды предмета и результатов экспертизы ЭФЗК принимает решение о приеме или возврате предметов, а также об их стоимости. После получения письменного согласия владельца передать предметы на определенных условиях, составляется **акт о приеме предметов на постоянное хранение**, который утверждается директором музея и скрепляется печатью. Если на хранение принимается коллекция, то к акту прилагается **коллекционная опись**, попредметно раскрывающая ее содержание.

Экспертная фондово-закупочная комиссия рассматривает также собранные во время экспедиций материалы вместе с полевой документацией. Она оценивает коллекцию в целом — с точки зрения полноты отражения поставленной темы, и каждый предмет в отдельности — с точки зрения его музейного значения. После принятия решения ЭФЗК часть предметов пополняет основной фонд, а часть — научно-вспомогательный, что фиксируется в специальном протоколе. О факте передачи материалов работникам фондов делается запись на последних страницах полевой описи, которая вместе с другой экспедиционной документацией подлежит бессрочному хранению.

При этом коллекция тематической экспедиции, состоящая из разнотипных предметов, распределяется между разными фондовыми подразделениями. Это необходимо для того, чтобы каждый предмет хранился и изучался специалистами в составе определенной музейной коллекции, сформированной на основе классификации данного музейного собрания.

Итак, процесс комплектования фондов можно разделить на следующие взаимосвязанные этапы.

1. Разработка научной концепции комплектования фондов музея.
2. Составление программы комплектования с обозначением конкретных тем, каждая из которых имеет свои объекты, способы и формы комплектования.

3. Подготовка к собирательской работе, в ходе которой изучается необходимая по теме литература, архивные фонды, анализируются коллекции других музеев, проводятся консультации со специалистами в области профильных дисциплин, составляются планы сбора по конкретной теме.

4. Проведение собирательской работы: изучение среды бытования, выявление и сбор предметов музейного значения на постоянных объектах комплектования или в ходе командировок и экспедиций, составление необходимой полевой документации.

5. Предъявление предметов музейного значения вместе с сопутствующей документацией и отчетами Экспертной фондово-закупочной комиссии, решением которой они включаются в фонды музея, то есть принимаются на постоянное хранение.

## Учет музейных фондов

**Учет музейных фондов** является одним из основных направлений научно-фондовой работы. Он представляет собой комплекс мер, обеспечивающих идентификацию и предметно-количественный учет музейных предметов и коллекций в целях их правовой защиты и государственного контроля. Учет фондов представляет собой непрерывный процесс, поскольку фонды музея постоянно пополняются, ведется контроль за движением предметов и за их состоянием.

Основным нормативным документом, регулирующим фондовую работу, является Инструкция по учету и хранению музейных ценностей, находящихся в государственных музеях СССР. Она используется с 1984 г. и в значительной своей части уже не соответствует требованиям времени, поскольку не отражает технологических и организационных изменений, произошедших в музейной сфере и в музейном деле за последние десятилетия. В 2016 г. Минкультуры России разработало «Единые правила и условия учета и хранения музейных предметов и музейных коллекций, включенных в состав Музейного фонда Российской Федерации, и порядок формирования, учета, сохранения и использования Музейного фонда Российской Федерации». Этот документ пока не принят, поскольку проходит стадию уточнения и согласования.

В процессе учета музейных фондов составляется по установленным формам **учетная документация**. В ней содержатся данные об отдельных предметах и группах предметов, о порядке их поступ-



ления в музей и в различные фондовые подразделения. Большинство из документов имеют юридическую силу, подлежат регистрации и бессрочному хранению. Оформление учетных документов может производиться в рукописном, печатном или электронном виде (с обязательной последующей распечаткой).

Согласно действующей нормативной базе, государственный учет музейных фондов предусматривает две стадии:

- **первичную регистрацию и атрибуцию** поступивших в музей предметов;
- **инвентаризацию**, то есть научную регистрацию музейных предметов.

Первичная регистрация начинается с оформления **акта приема предметов на постоянное хранение**. Этот документ составляется не менее чем в двух экземплярах, подписывается лицами, принявшими и сдавшими предметы, визируется или подписывается главным хранителем, утверждается директором, скрепляется печатью музея и регистрируется в соответствующем журнале регистрации.

Сведения о музейных предметах вносятся в **книгу поступлений основного фонда (КП), или главную инвентарную книгу музея (ГИК)**, а сведения о научно-вспомогательных материалах — в **книгу учета научно-вспомогательных материалов**. В естественно-научных музеях соответствующие предметы регистрируются в **книге учета сырьевых научных материалов**.

Регистрация в книге поступлений основного фонда производится с учетом всех сведений, зафиксированных в актах приема и полевой документации. Атрибуция предмета делается на основе информации, полученной в процессе собирательской работы: время, источник и способ поступления предмета, его наименование и краткое описание, материал и техника, сохранность и стоимость (при покупке). Производится фото- и цифровая съемка или сканирование музейных предметов.

Книга поступлений основного фонда ведется в рукописном или электронном виде с обязательной последующей распечаткой. Рукописные тома КП до заполнения должны быть прошнурованы, пронумерованы, заверены подписью директора, главного хранителя и скреплены печатью музея, утверждены и скреплены печатью учредителя.

Печатные тома книги поступлений ведутся при условии наличия автоматизированной музейной системы. Каждый лист подписывается главным хранителем и лицом, ответственным за ведение

книги, заверяется печатью музея и до брошюрования подшивается в дело, которое хранится в отделе учета. Каждый сформированный печатный том КП должен быть прошнурован, заверен подписями главного хранителя и руководителя музея, утвержден и скреплен печатью учредителя после брошюровки. Электронные версии КП подлежат постоянному хранению в автоматизированной музейной системе.

Книги поступлений ведутся аккуратно, без подчисток, а изменение и исправление записей в них допускается в исключительных случаях, связанных с изменениями и уточнениями в атрибуции предмета, состоянии его сохранности, выявленными техническими ошибками (например, неправильное название материала, техники изготовления). Основанием для внесения изменений является решение ЭФЗК музея.

Цель книг поступлений основного фонда как государственного документа охранного порядка — зарегистрировать предмет под определенным номером и дать его краткое описание, исключающее подмену, а в случае утери или кражи облегчающее его розыск. Порядковый номер по книге поступлений, присвоенный предмету, одновременно проставляется в акте его приема в музей, а также на самом предмете. При одновременном поступлении большого количества однородных предметов (нумизматическая коллекция, фотоматериалы и др.) допускается их групповая запись в книге поступлений, но только при наличии коллекционной или полевой описи. Однако уникальные материалы всегда записываются индивидуально. Групповая запись предметов из драгоценных материалов и драгоценных камней также запрещается.

После регистрации в книгах поступлений основного фонда и в книгах учета научно-вспомогательных материалов предметы передаются в соответствующие фондовые подразделения хранителям по **актам приема-передачи на материально-ответственное хранение**. При этом музейные предметы, в отличие от научно-вспомогательных материалов, проходят вторую стадию учета — **инвентаризацию**, которая представляет собой основную форму изучения, описания и научного определения предметов основного фонда. Осуществляется она при помощи **инвентарных книг (научных инвентарей)**. Они ведутся в рукописном или электронном виде с обязательной последующей распечаткой. Будучи юридическими документами, инвентарные книги оформляются так же, как и книги поступлений. Запись в них делается только по предметно и в соответствии с установленной инструкцией формой.

На этой стадии учета проводится дальнейшая, более глубокая работа по определению музейного предмета: уточняется первичная атрибуция и вводится новая информация. В научном инвентаре дается точное наименование предмета, его подробное описание с перечнем всех имеющихся клейм, монограмм, подписей и надписей. Вносятся данные об авторе, месте и времени создания и бытования, истории предмета, касающихся его публикациях, материале и технике изготовления, размере и весе (для предметов из драгоценных металлов и камней), степени сохранности. В соответствующих графах указываются учетные обозначения, старые учетные обозначения (если они имеются), данные об источнике и способе поступления, документе, оформившем поступление, цене.

Музейные предметы при инвентаризации систематизируются в соответствии со структурой (строением) основного фонда. Поэтому каждое фондовое подразделение обычно имеет несколько инвентарных книг в соответствии с принятой в нем классификацией по группам музейных предметов. Одновременно с занесением данных о предметах в инвентарные книги на самих предметах проставляются присвоенные им учетные обозначения. Таким образом, музейный предмет в итоге обретает два номера: по книге поступлений и по инвентарной книге.

Предметы из драгоценных металлов и драгоценных камней записываются в инвентарные книги только при наличии акта ювелирной экспертизы, удостоверяющей подлинность материала и точность веса. Их дополнительный учет ведется в **специальной инвентарной книге**. Она оформляется так же, как книги поступлений и инвентарные книги. Таким образом, предметы из драгоценных металлов и камней имеют не два, а три учетных номера: по книге поступлений, инвентарной книге и специальной инвентарной книге.

Проставляя учетное обозначение, важно не причинить ущерб внешнему виду предмета и вместе с тем нанести его так, чтобы оно было доступно для обозрения хранителю и исследователю, не осыпалось, не стиралось. Например, на металлических предметах оно проставляется эмалевой краской, а на керамических — масляной краской или тушью. Если учетное обозначение невозможно нанести на сам предмет, используют этикетки и бирки, которые пришивают, прибавляют или подвешивают к предметам, проставляют на монтажке, на индивидуальной упаковке.

Музейные фонды находятся в непрерывном движении. Ведь предметы могут передаваться в другие музеи и учреждения как

в постоянное пользование (в порядке обмена или на безвозмездной основе), так и во временное пользование, например, для создания экспозиций или выставок. Еще более активно перемещаются предметы внутри музея. Они передаются во временное пользование другим отделам для экспозиционно-выставочной работы, для исследования, реставрации, фотокопирования. Все эти выдачи, так же как и факты хищения, утраты, разрушения предметов, оформляются соответствующим образом согласно инструкции. Выдачи на длительный срок внутри музея (в другие фондовые подразделения, в экспозицию) оформляются **актом внутримузейной передачи** и визируются главным хранителем. Предметы, передающиеся из фондовых подразделений в другие отделы музея на короткий срок (например, в фотолабораторию) могут регистрироваться в специальной книге с распиской принявшего лица.

Количество предметов в фондах музея постоянно меняется: одни предметы выбывают из состава музейного собрания, другие пополняют его. Поэтому музей составляет годовые отчеты о движении фондов, где отражаются сведения о поступлениях, об общем количестве предметов, о внутримузейных и внемузейных временных выдачах и т. д. Для того чтобы убедиться в наличии реальных предметов за конкретными цифрами учетных документов, а также в том, что их сохранности не нанесен ущерб, проводится **переучет фондов**.

Переучет осуществляет специальная комиссия в составе не менее трех человек с обязательным участием хранителя данной коллекции. Каждый предмет, закрепленный за фондовым подразделением, сверяется с актом приема на материально-ответственное хранение, с записью в книге научной инвентаризации, с записью в книге поступлений основного фонда; проверяется и наличие документов, оформляющих отсутствие в фондах тех или иных предметов. По итогам работы комиссия составляет и подписывает акт сверки наличия музейных предметов с учетной документацией, который утверждает директор музея.

В информации, которую содержат учетные документы, нуждаются не только сотрудники музея, но и исследователи из других учреждений. Для получения оперативной информации о музейных предметах музеи создают картотеки, каталоги и другую научно-справочную информацию.

Музеи могут вести следующие **виды картотек**:

- **учетную**, содержащую информацию о музейных предметах в порядке регистрации их в книге поступлений;

- **инвентарную**, содержащую информацию о музейных предметах в порядке их регистрации в инвентарных книгах и специальных инвентарных книгах;
- **топографическую**, содержащую информацию о местах хранения музейных предметов;
- **картотеку сохранности**, содержащую информацию о физическом состоянии каждого музейного предмета на момент его поступления в музей и дальнейших изменениях сохранности, включая сведения о консервации и реставрации;
- **систематическую**, состоящую из авторской, именной, предметной, хронологической, по историческим периодам, географическим районам, промышленным производствам, археологическим группам.

Картотеки могут вестись как в рукописном, так и в электронном виде при наличии в музее базы данных (БД), содержащей сведения о музейных предметах по учетной документации, результатам их научного изучения, реставрации и использования.

Наряду с понятием «учетная документация» существует и более широкое понятие — **фондовая документация**. Помимо учетных документов она включает документы, составленные в процессе хранения фондов, а также при их классификации и систематизации — классификационные схемы, каталоги и указатели. Таким образом, система фондовой документации содержит и передает сведения как о самих фондах, так и о тех явлениях и процессах, которые документируют музейные предметы. Следовательно, она представляет собой информационную систему.

Фондовая информационная система используется при отборе предметов для экспонирования и составления этикетажа, она помогает интерпретировать предметы при подготовке экскурсий и лекций, а в процессе изучения музейных предметов позволяет проводить сравнительный анализ. Кроме того, она предоставляет данные, позволяющие выяснить состояние самих фондов, целесообразность и направленность их пополнения. В фондовой информационной системе нуждаются не только сотрудники музея, но также исследователи других учреждений и представители разнообразных специальностей.

Основным средством поиска информации о музейных предметах служат каталоги — систематизированные и аннотированные перечни, построенные на основе определенного принципа. Они могут быть тематическими, именными (по персоналиям), географическими, алфавитно-предметными и пр. Совокупность работ по

созданию музейных каталогов называют **каталогизацией музейных фондов**.

Создание фондовой информационной системы — работа сложная и непрерывная. В последние десятилетия ее активная модификация с помощью компьютерных технологий позволила кардинально изменить сам процесс подготовки музейной документации.

Автоматизированные информационные системы (АИС) стали решать широкий круг задач практически всех направлений музейной деятельности — учетно-фондовой, научной, экспозиционно-выставочной, издательской. Их основная цель состоит в том, чтобы избежать многократного ввода информации, снизить трудозатраты, оперативно вносить изменения в подготавливаемые документы и обеспечивать поиск и выборку данных. Для осуществления этой цели музеи должны не только создать, но также непрерывно пополнять и корректировать базу данных о музейных коллекциях (БД).

АИС призвана автоматизировать такие виды деятельности, как:

- создание базы данных по музейным коллекциям с текстом и изображениями;
- ведение сквозного учета движения музейных предметов (прием, выдача, сверка фондов) и оформление учетно-хранительской документации;
- ведение книг — поступлений, инвентарных, временного хранения;
- подготовка инвентарных карточек, научных паспортов;
- ведение картотек различного рода;
- подготовка материалов для каталогов и других публикаций;
- поиск и получение текстовой и графической информации по заданной пользователем форме;
- ведение архива музея.

Для каждого конкретного музея АИС должна создаваться индивидуально с учетом его особенностей и конкретной ситуации. Тем не менее в российских музеях широкое распространение получили АИС, в основе которых лежат типовые проектные решения, которые можно легко адаптировать к конкретным потребностям отдельного музея. В настоящее время более 865 российских музеев используют комплексную автоматизированную музейную информационную систему (КАМИС), разработанную группой специалистов компании ООО «Альт-Софт» (Санкт-Петербург). С помощью КАМИС в музеях создаются интегрированные базы данных музейных коллекций, включающие тексты, изображения,



аудио, видео, анимацию и объединенные гипермедийными ссылками. КАМИС структурирует информацию, позволяет осуществлять быстрый поиск и выборку данных по всем атрибутам и их сочетаниям, вести учетные операции и подготавливать различные виды списков, каталогов, документов, а также электронные интерактивные публикации, сводные базы данных с доступом из сети Интернет. Достаточно широкое распространение и внедрение получила система АС «Музей», разработанная в Главном информационно-вычислительном центре Минкультуры РФ.

## Хранение музейных фондов

Одна из основных задач фондовой работы музеев заключается в обеспечении сохранности музейных ценностей, в защите их от разрушения, порчи и хищения, а также в создании благоприятных условий для изучения и показа коллекций. Хранение фондов осуществляется в фондохранилище, в экспозиции, во время различного рода перемещений предмета внутри музея и за его пределами. Принципиальные положения об организации хранения фондов определяются общегосударственными нормативами, соблюдение которых обязательно для всех музеев страны. Однако фонды каждого музея имеют свою специфику; она проявляется в составе и структуре фондов, в количестве предметов и степени их сохранности, в особенностях конструкции музейных зданий и фондохранилищ. Поэтому дополнительно к основным нормативным документам в музеях разрабатываются инструкции по хранению фондов для внутреннего пользования.

В последние десятилетия в самостоятельную специфическую сферу деятельности выделилась **превентивная консервация**, направленная на предупреждение процессов разрушения историко-культурных объектов и снижения рисков при их использовании, чтобы избежать необходимости интервенционного вмешательства. Она включает широкий комплекс мер, направленных на сохранение памятника культуры в оригинальном виде — соблюдение климатического и санитарного режимов, защите музейных предметов от механических и биологических повреждений, предупреждение возникновения экстремальных ситуаций и др.

Значительную часть проблем превентивной консервации призвана решать **музейная климатология**. Формирование ее научных основ началось во второй половине 1960-х гг., когда за рубежом

стали проводиться первые конференции по музейной климатологии, а во Всесоюзном научно-исследовательском институте реставрации (ныне — ГосНИИР) был создан сектор музейной климатологии, впоследствии преобразованный в лабораторию музейной климатологии. Новое понимание проблем хранения культурного наследия привело к появлению музейных климатологов в штате ряда музеев, а также к созданию специальных структур, занимающихся музейной климатологией, в крупнейших музеях страны, в частности, в Государственном Эрмитаже, Государственном Русском музее.

Музейные климатологи должны обладать большим диапазоном знаний: от физики, материаловедения и приборостроения до работы систем отопления и кондиционирования. Ведь музейная климатология занимается комплексным изучением проблем разрушающего воздействия температуры, влажности, света, микроорганизмов и других агрессивных факторов окружающей среды на музейные предметы и разрабатывает способы их оптимизации. Среди превентивных мер, направленных на сохранение памятников культуры, — установление определенного режима хранения фондов.

### Режим хранения фондов

Все предметы подвержены естественному старению, однако если ослабить воздействие на них неблагоприятных факторов, процесс можно замедлить. Одной из основных причин старения предметов является нестабильность **температурно-влажностного режима**, его резкие сезонные и суточные колебания. Характер и сила воздействия на предмет уровня температуры и влаги зависит от многих факторов — от материала, из которого изготовлен предмет, от его устройства, от среды, где он находился до поступления в музей.

Например, при температуре ниже +18° изделия из олова становятся предрасположенными к заболеванию так называемой оловянной чумой: предмет постепенно меняет свою структуру, со временем на нем появляются сначала серые пятна, затем пустоты, и пораженные места рассыпаются в порошок. При температуре выше +25° могут погибнуть изделия из пластилина и воска.

Изделия из кожи, дерева, тканей, бумаги и других органических гигроскопических материалов сильно страдают как от повышенной,

так и от пониженной влажности. При повышенной влажности эти материалы легко разбухают, нарушается сцепление между волокнами и предмет деформируется. Например, от чрезмерной влажности коробится пергамент, в результате чего появляются осыпи хрупкого красочного слоя в старинных рукописях. Повышенная влажность вызывает появление плесени, которая разрушает и уничтожает органические материалы, а чрезмерная сухость воздуха делает многие из них настолько хрупкими, что даже простое прикосновение может вызвать разрушение предмета. Особенно опасна повышенная или пониженная влажность воздуха для предметов, покрытых грунтом и красочными слоями (живопись, скульптура, деревянная резьба), а также созданных из материалов, имеющих различный коэффициент расширения, например, для мебели с инкрустацией из разных пород дерева.

Крайне вредны и резкие колебания влажности. Ведь при каждом изменении быстро реагирующие поверхностные слои материала деформируются по отношению к внутренним, менее влажным слоям, и при частом повторении этих колебаний появляются разрывы и трещины. Понятие «резкий» различно для каждого предмета. Например, после изменения относительной влажности на 35 % человеческий волос возвращается в прежнее состояние через 30 минут, газетная бумага — через три часа, плотная бумага — через два дня, а рулон газетной бумаги толщиной 125 мм — через 6 месяцев.

Температура и влажность оказывают на предмет взаимозависимое воздействие. Для гигроскопических материалов низкая влажность особенно губительна при высокой температуре. Высокая влажность при низкой температуре тоже усиливает свое негативное воздействие. Влага, накапливающаяся, например, в порах фаянса или майолики, при замерзании может нанести изделию серьезное повреждение. Изменение температуры влечет за собой и изменение влажности, поэтому и существует понятие «температурно-влажностный режим».

Особо разрушительное воздействие колебания температурно-влажностного режима оказывают на органические материалы; из неорганических материалов прежде всего разрушаются археологические предметы. Колебания влажности вызывают, например, в керамике и мягких породах камня процесс кристаллизации и декристаллизации солей, способный привести к полному разрушению предметов.

При определении температурно-влажностного режима для поступающих в музей предметов необходимо знать, в каких услови-

ях они хранились прежде. Например, для археологического стекла, подвергавшегося воздействию почвенных вод, необходима пониженная влажность, в то время как извлеченное из влажной почвы археологическое дерево нужно хранить при сильно повышенной влажности.

Оптимальные параметры температурно-влажностного режима исследуются специалистами. При незначительных расхождениях предлагаемые ими рекомендации выглядят следующим образом.

Материал	Температура	Относительная влажность
Металл	+18 – 20° С	до 50 %
Стекло, эмаль, керамика	+12 – 20° С	55 – 65 %
Поделочные, полудрагоценные и драгоценные камни	+15 – 18° С	50 – 55 %
Дерево	+15 – 18° С	50 – 60 %
Ткани	+15 – 18° С	55 – 65 %
Кожи, пергамент, мех	+16 – 18° С	50 – 60 %
Кость	+14 – 15° С	55 – 60 %
Бумага	+17 – 19° С	50 – 55 %
Живопись	+12 – 18° С	60 – 70 %
Черно-белая фотография	до +12° С	40 – 50 %
Цветная фотография	до +5° С	40 – 50 %

При комплексном хранении различных материалов действующая инструкция рекомендует соблюдать температуру воздуха в музейных помещениях в пределах  $18 \pm 1^\circ \text{C}$ , а относительную влажность — в пределах  $55 \% \pm 5 \%$ . Наиболее надежный способ обеспечения заданного температурно-влажностного режима — кондиционирование воздуха, а в зданиях, не имеющих кондиционеров, он устанавливается и поддерживается с помощью отопительной системы, проветривания, увлажнителей, осушителей.

Для регистрации температуры и влажности в каждом хранилище и экспозиционном зале устанавливают психрометры, гигрометры, термометры или самопишущие приборы — термографы и гигрографы. Их показания систематически регистрируются в специальном журнале. В последние годы стали активнее применяться более современные приборы и средства контроля

параметров музейного климата, например, термогигрометры-логгеры — электронные накопители данных, которые осуществляют непрерывную запись показателей температуры и влажности с заданным интервалом. Самые совершенные системы передают данные непосредственно на компьютер в режиме онлайн. Анализ полученных данных позволяет разрабатывать мероприятия по оптимизации температурно-влажностного режима.

Наиболее полное наблюдение и изучение музейного микроклимата осуществляется с помощью многоканальных дистанционных систем контроля и регистрации. В Государственном Эрмитаже, например, внедрена система автоматического мониторинга температуры и влажности в музейных помещениях, позволяющая получать синхронные данные по температуре с точностью  $\pm 0,5$  °C и относительной влажности воздуха с точностью  $\pm 4$  %.

В Государственном Русском музее используется английская радиосистема Hanwel Rlog, осуществляющая контроль в семи зданиях, где эксплуатируются системы полного кондиционирования и системы вентиляции с увлажнением. Одно из этих зданий — Домик Петра I — удалено от компьютерного сервера на 1,7 км. Результаты работы инженерных систем и данные о наблюдении за суточным ходом наружного влагосодержания ежедневно анализируются музейными климатологами, что позволяет определять режим проветривания, местного увлажнения, осушения или охлаждения, а также корректировать выбранные и рекомендованные режимы.

Для замедления процесса естественного старения предметов необходимо соблюдать **световой режим**. Дело в том, что под воздействием света, в частности ультрафиолетовых лучей, с предметом могут происходить фотохимические изменения: он желтеет, темнеет, выцветает или полностью обесцвечивается. Особенно разрушительным воздействием обладает естественный свет, а из источников искусственного света наибольшая опасность исходит от люминесцентных ламп. Физические изменения, вызываемые светом, проявляются в разрушении структуры материала, потере им прочности, усадке. Они происходят под воздействием инфракрасных лучей, которые содержатся как в естественном, так и в искусственном свете; их наибольшее количество испускают лампы накаливания.

Степень повреждений, причиняемых светом, зависит от интенсивности излучения и его продолжительности. Единица измерения степени освещенности — люкс (лк). По уровню светостойкости предметы делятся на три группы, для каждой из которых лабора-

тория музейной климатологии ГосНИИР рекомендует следующие нормативы<sup>44</sup>.

Особо чувствительные к свету экспонаты, в частности акварель, пастель, ткань, бумага, рукописи, естественно-научные образцы, входят в III группу светостойкости; для нее рекомендован уровень освещенности в 30–50 лк.

Умеренно восприимчивые к свету произведения живописи (масло и темпера), лаки, окрашенные дерево, кожа и др. входят во II группу светостойкости, для которой рекомендована освещенность 75–150 лк.

Для экспонатов I группы светостойкости (керамика, камень, бесцветное стекло, металлы, многие минералы) норма освещенности составляет 200–500 лк.

Поскольку глаз легко приспособляется к изменению интенсивности света, уровень освещенности практически невозможно определить без специальных приборов, в частности люксметров и спектрорадиометров. В зарубежной практике принято учитывать не только уровень освещенности, но и «накопление» света, то есть суммарный предел его воздействия при экспонировании. Нормы суммарных величин освещения экспонатов действующими отечественными инструкциями не определены и являются предметом дискуссий среди исследователей.

Световой режим устанавливается в зависимости от материала, цвета и степени сохранности предмета. Он может заключаться в полной или частичной изоляции светочувствительных вещей от постоянных источников света, а также в обеспечении некоторым группам предметов необходимого для их сохранности количества света. Например, световой режим для различных предметов средней светостойкости неодинаков: без доступа света желтеет кость и белый мех, темнеют покровные слои и тонировки живописи, а изделия из многих пород дерева — ореха, красного дерева, дуба — могут выгорать на свету, поэтому их прикрывают чехлами.

Все светочувствительные материалы хранятся в затемненном помещении в защищенном от света оборудовании. В экспозиционных залах с естественным освещением отдельные предметы, например документы, акварели, ткани, дополнительно закрываются занавесями на светонепроницаемой подкладке. Когда же для предмета,

---

<sup>44</sup> См.: Фомин И. В., Зайчикова С. Ю. Технические средства контроля температурно-влажностного и светового режимов в музеях и памятниках архитектуры // Исследования в консервации культурного наследия. Вып. 2. М.: Индрик, 2008. С. 276.



например рукописи, требуется полная изоляция от света, в экспозицию помещается не подлинник, а его воспроизведение.

Предметы могут разрушать микроорганизмы, насекомые и грызуны, поэтому важно соблюдать **биологический режим** хранения. Благоприятную среду для развития биологических вредителей создают нарушение температурно-влажностного режима, пыль, продуктовые склады, расположенные в непосредственной близости от музея, а также принятые без специальной обработки зараженные предметы.

Микроорганизмы — бактерии и плесень — поражают самые разнообразные предметы, но в первую очередь те, что созданы из органических материалов, то есть живопись, бумагу, ткань, кость, дерево. Все виды плесени оставляют трудно выводимые пятна, а некоторые виды разрушают волокна. Особенно интенсивно плесень развивается при влажности более 70 % и температуре выше +20° С. Заражение плесневыми грибами происходит от частей грибницы и от спор, переносимых воздухом или при контакте с пораженным предметом. При обнаружении плесени предмет необходимо перенести в специальное изолированное помещение, а в целях предотвращения появления плесени музейное оборудование периодически протирают двухпроцентным спиртовым раствором формальдегида.

Музейные предметы, кроме изделий из металла, стекла и керамики, часто поражаются насекомыми; наиболее распространены жуки, моли, сахарные чешуйницы, а также комнатные мухи. Они проникают в музейные помещения через окна и двери, а также вместе с поступающими в музей предметами. В каждом музее должен быть изолятор для проверки предметов на зараженность и их дезинфекции, а при нем — специальная камера для проведения дезинсекционной и противогрибковой обработки пораженных предметов. В работах по уничтожению биологических вредителей можно использовать лишь разрешенные для музеев средства, а сами работы обязательно должны проводиться в присутствии или с участием реставраторов.

Самыми распространенными методами борьбы с поражением предметов насекомыми (инсектами) являются фумигация и вымораживание. Для фумигации применяется уничтожающий насекомых и их личинки газ, но недостатком этого метода является его высокая токсичность для людей. Метод вымораживания состоит в обработке предметов низкими температурами в морозильной камере. Он намного экологичнее фумигации, но не имеет пролон-

гирующего действия. Кроме того, остается открытым вопрос о том, сколько раз можно подвергать температурному шоку различные материалы без причинения ущерба их физической сохранности.

Для обеспечения оптимального режима хранения музейных коллекций необходима их **защита от загрязнителей воздуха**, под воздействием которых происходит процесс старения и разрушения предметов. Это сероводород, сернистый газ, аммиак, хлор, пыль, сажа. Так, пыль и копоть задерживают на предмете влагу, проникая в поры гигроскопичных материалов, способствуют активизации химических процессов, дают плотное загрязнение красочного слоя живописных произведений. Пыль — хорошая питательная среда и для биологических вредителей.

Основные способы защиты музейных коллекций от воздействия загрязнителей воздуха — герметизация помещений при наличии кондиционеров, использование фильтровальных устройств и индивидуальных упаковок для предметов — чехлов, футляров, папок. Необходимо соблюдать **санитарный режим** — соблюдение в чистоте мест хранения музейных предметов, регулярная уборка музейного оборудования, помещений, прилегающей территории, проведение профилактических осмотров.

Наряду с оптимизацией музейного микроклимата в круг задач превентивной консервации входит **предупреждение возникновения экстремальных ситуаций** — пожаров, аварий электросети, водопроводной сети, отопительной системы, а также **хищений**. Музейные помещения должны быть оснащены противопожарным инвентарем, системами автоматического пожаротушения, противопожарной и охранной сигнализацией. В музеях ведется круглосуточный противопожарный надзор и охрана полицейской, гражданской или комбинированной службой. Нормативные документы определяют правила приема и сдачи помещений охраной музея и материально ответственными хранителями, правила хранения ключей, пломбиров и печатей.

Стихийные бедствия предотвратить нельзя, но их последствия могут быть в значительной степени смягчены при условии организованных действий людей. Музейные сотрудники должны заранее знать, какие музейные предметы и коллекции следует спасти в первую очередь.

Особая опасность повреждения или похищения предметов возникает при их транспортировке на временную выставку, реставрацию, экспертизу и т. п. Удары, воздействие света, воды или влаги, высоких температур, насекомых или микроорганизмов, пыли — вот

неполный перечень тех факторов разрушения, влияние которых может ощутить на себе предмет при перемещении из привычной среды. В отношении каждого предмета необходимо принимать целый ряд защитных мер, но гарантии абсолютного успеха они не дают. Пожар, кража, потеря при перевозке крайне редки, но вероятны. Поэтому не рекомендуется перевозить вместе все предметы из одной коллекции.

Возможность транспортировки конкретных предметов определяет реставрационный совет или реставрационная комиссия. Реставраторы дают и рекомендации относительно особенностей упаковки и транспортировки предметов. При этом существуют правила упаковки, которые необходимо соблюдать при транспортировке любых музейных предметов.

Транспортировка осуществляется в соответствии с правилами, определенными нормативными документами. В каждый ящик вкладывается упаковочный акт, подписанный лицом, ответственным за упаковку, реставратором, упаковщиком. В холодное, влажное или жаркое время года ящики вскрывают только через сутки после прибытия груза, чтобы предметы акклиматизировались.

### Система хранения фондов

Для хранения предметов в музее оборудуется специальное помещение — **фондохранилище**, которое часто называют **запасником**. Система хранения фондов может быть отдельной или комплексной. При **раздельной системе хранения** в одном, изолированном помещении находятся предметы из одного материала или же нескольких материалов, близких по нормативам хранения. Музеи, испытывающие нехватку площадей или имеющие очень небольшое собрание, вынужденно используют **комплексную систему хранения**, при которой в одном помещении сосредотачиваются предметы из разных материалов, а режим хранения основывается на усредненных показателях.

В последние десятилетия явственно обозначилась, особенно в зарубежных странах, тенденция к строительству специальных зданий для фондохранилищ. Иногда они располагаются в нескольких километрах от самих музеев и служат для хранения коллекций, насчитывающих миллионы предметов. Одним из самых передовых в мире считается Центр поддержки музеев Смитсоновского института, открывшийся в 1983 г. Он находится в Сьютленде, примерно

в 10 км от своего расположенного в центре Вашингтона головного учреждения. Площадь этого необычного зигзагообразного сооружения составляет 50 тыс. кв. м, а его главное предназначение состоит в том, чтобы обеспечить оптимальные условия и для хранения, и для изучения коллекций. Эти противоречивые требования архитекторы учли в полной мере, отделив службы, занятые консервацией и хранением, от помещений, предназначенных для научных исследований.

В музейных запасниках и при отдельной, и при комплексной системе хранения предметы обычно размещаются в соответствии со структурным делением фондов, то есть по типам источников. Затем они могут распределяться по назначению, по содержанию, по размерам, по инвентарным номерам.

Предметы хранятся как обособленные единицы или же объединяются в комплексы, то есть нашиваются на планшеты, группируются в папки, а к шкафам, стеллажам, щитам и прочему оборудованию прикрепляются топографические описи. Оборудование фондохранилища должно соответствовать определенным требованиям. Его можно изготавливать только из тех материалов, которые не оказывают вредного воздействия на музейные предметы. Оно должно быть удобным для их размещения, предохранять от механических повреждений, пыли и не конденсировать влагу. Шкафы для предметов с повышенной светочувствительностью делают светонепроницаемыми, а предметы, нуждающиеся в доступе света, размещают в шкафах со стеклянными дверцами. Оборудование должно позволять легко доставать предметы для осмотра и изучения.

Существуют различные способы хранения предметов в фондохранилищах. Например, ткани, вышивки, кружево хранятся в горизонтальном положении в шкафах с выдвигаемыми ящичками-лотками и перекладываются микалентной бумагой или хлопчатобумажной тканью. Одежду группируют по материалу, из которого она сшита, надевают на плечики с мягкими прокладками и хранят в шкафах в вертикальном положении. Головные уборы надевают на болванки, а обувь — на колодки или же заполняют микалентной бумагой и хранят в шкафах. Ковры, шпалеры навертывают лицевой стороной на вал, помещают в чехлы и хранят в горизонтальном положении.

Крупные декоративные вазы, скульптуру размещают на стеллажах или на подставках. Произведения живописи размещают на стенах с помощью металлических штанг и шнуров, а также на стеллажах и щитах. Стеллажи должны иметь решетчатые полки,

обеспечивающие циркуляцию воздуха, а также ячейки для каждой картины. Наиболее благоприятным для картин считается хранение на неподвижных щитах, однако более экономичны — выдвигаемые щиты, но они должны быть сконструированы таким образом, чтобы их передвижение создавало для картины минимум вибраций. Выдвижные щиты бывают двух типов — подвесные и со скольжением по полу на специальных полозках.

Из группы металлов выделяют предметы из драгоценных металлов, которые хранятся вместе с драгоценными камнями, а также нумизматику и оружие, требующие особых условий хранения в сейфах или изолированных, специально оборудованных помещениях. Прочие предметы из металла группируются по материалу и по назначению.

Свои особенности имеет хранение предметов в экспозиционных залах музеев. В запасниках, даже при комплексной системе хранения, разнородные материалы никогда не размещаются в одном шкафу или на одной полке: фотографии всегда будут храниться отдельно от металла. Между тем в экспозиции предметы из различных материалов нередко оказываются в одной витрине, что влечет за собой немалые сложности в создании для них микроклимата и светового режима.

В экспозиции для предмета многократно возрастает риск получить повреждения, что может произойти и во время монтажа, и вследствие усредненного режима хранения. Ведь в экспозиции необходимо освещать все материалы, в том числе и те, которые обладают низкой светостойкостью. Присутствие людей повышает температуру и влажность в залах, что приводит к суточным колебаниям температурно-влажностного режима. Поэтому при создании экспозиции принимаются меры, направленные на ослабление действия всех этих неблагоприятных факторов.

В экспозиции нельзя допускать выделения того или иного экспоната светом мощных ламп, поскольку это ведет к его нагреванию. По этой же причине лампы нельзя помещать внутри витрин; их безопаснее располагать над витриной, устанавливая светорассеивающий фильтр между экспонатами и источником света. При проведении кино- и фотосъемок музейных предметов необходимо соблюдать правила поведения, определенные нормативными документами. При естественном освещении окна в залах должны иметь особые стекла, не пропускающие ультрафиолетовых лучей, а витрины со светочувствительными экспонатами снабжаются светозащитными занавесями.

Колебания температурно-влажностного режима устраняют или смягчают с помощью кондиционеров, а в случае их отсутствия — путем проветривания, регулирования потока посетителей и т. п. Воздействие на экспонаты температуры и влажности ослабляют и витрины с ограниченным воздухообменом.

Материалы, из которых изготавливается экспозиционное оборудование, должны быть химически стабильными, то есть они или не должны разлагаться, или, в случае разложения, не должны образовывать веществ, причиняющих вред предметам. Это требование относится прежде всего к обрамляющим и несущим частям витрины, поскольку ее основной компонент — стекло — является относительно нейтральным материалом.

Одной из причин разрушения экспонатов может стать сила тяжести, воздействующая на них, как и на все предметы. Многие из хранящихся в музее вещей не рассчитаны на то, чтобы долгое время находиться в экспозиции или запасниках без должной опоры. Например, шесты и копья, экспонируемые без опоры, через несколько лет оказываются искривленными. Даже такие бытовые предметы, как сундуки, могут получить серьезные повреждения, если их экспонировать с открытой крышкой без поддержки. Вес крышки целиком приходится на петли, и от этой нагрузки она или корпус могут дать трещины. Без соответствующей опоры деформируются головные уборы и обувь, а штандарты, гобелены и прочие тканые изделия вытягиваются, когда долгое время находятся в подвешенном состоянии и крепятся лишь в нескольких местах.

Таким образом, учитывая структуру предмета (твердость, жесткость, целостность, надежность соединений, наличие деформаций) и материал, из которого он изготовлен (удельный вес, прочность при нагрузках, действующих в разных направлениях, степень сжатия, гигроскопичность), следует представить, какие силы будут воздействовать на него при экспонировании в том или ином положении. Опора должна нейтрализовать их действие.

В отборе предметов для экспонирования принимают участие реставраторы, которые проводят консервативные и реставрационные работы со всеми нуждающимися в этом экспонатами. Определяется и максимальная продолжительность экспонирования тех или иных предметов; например, для экспонатов на бумажной основе она составляет не более 6 месяцев в году.

В экспозициях большинства крупных музеев представлена лишь небольшая часть их коллекций, по разным оценкам, не более 10–15 %. Поэтому проблема расширения доступа к сохраняемым





Реставрационно-хранительский центр Государственного Эрмитажа «Старая Деревня». Хранилище стенных росписей из пещерных буддийских храмов пустыни Такла-Макан V–XV вв.

культурным ценностям весьма актуальна. В ряде музеев применительно к отдельным коллекциям используется форма **открытого хранения фондов**, позволяющая посетителям осматривать предметы, находящиеся в специально оборудованном для этого фондохранилище. Такая система хранения может ухудшать режим хранения, особенно световой, поэтому для некоторых материалов она неприемлема.

Принцип открытого хранения используется в одном из крупнейших российских фондохранилищ — Реставрационно-хранительском центре «Старая Деревня» Государственного Эрмитажа. В составе экскурсионной группы посетители могут ознакомиться с коллекциями русской живописи и скульптуры XVIII–XIX вв., коллекцией икон конца XVIII — начала XX в., коллекцией европейской скульптуры, собранием русской и западноевропейской мебели, собранием карет и экипажей XVIII–XIX вв.

Среди объектов показа — отреставрированные фрагменты стенных росписей V–XV вв. из пещерных буддийских храмов в оазисах северной части пустыни Такла-Макан. Для хранения



Реставрационно-хранительский центр Государственного Эрмитажа «Старая Деревня». Хранилище скульптуры XIII–XX вв.

и экспонирования парадной палатки, подаренной императрице Екатерине II султаном Селимом III после окончания Русско-турецкой войны (1787–1791), создана специальная каркасная конструкция, позволяющая посетителям проходить сквозь нее и рассматривать шелковые вышивки с обеих сторон. Так называемый Театр шпалер представляет собой динамичную экспозицию стенных ковров в огромных металлических рамах, которые передвигаются по рельсам с помощью электрического привода и пульта дистанционного управления.

Автоматизированный климатический контроль позволяет поддерживать стабильный температурно-влажностный режим, а безбликовая система освещения в хранилищах стенных росписей и икон обеспечивает

не только щадящие условия хранения, но и близкую к естественному свету цветопередачу. Специально спроектированное музейное оборудование, современные электронные системы безопасности, пожаротушения и продуманная схема транспортировки предметов создают наилучшие условия для реставрации, хранения и показа памятников истории и культуры.

---

## Глава 6

# МУЗЕЙНАЯ ЭКСПОЗИЦИЯ

Экспозицией (от *лат.* *expono* — выставлять напоказ) можно назвать размещение любых предметов, специально представленных для обозрения. Однако музейная экспозиция имеет свою специфику. Ее основу составляют не любые, а музейные предметы, которые обладают определенной совокупностью признаков и свойств. В экспозиции они обретают новый статус: становятся *экспонатами*, то есть предметами, выставленными для обозрения.

В качестве экспонатов могут выступать и «заменители» подлинников, то есть воспроизведения музейных предметов и внемузейных объектов, а также карты, схемы, диаграммы и другой научно-вспомогательный материал, необходимый для наглядного показа связей между предметами и раскрытия темы. В состав экспозиции входят письменные тексты разнообразного характера, часто — фонические материалы. Эта совокупность музейных предметов, воспроизведений музейных предметов и внемузейных объектов, научно-вспомогательных материалов, текстов и других форм комментариев называется *экспозиционным материалом*.

Все части экспозиции взаимосвязаны между собой и составляют ее *тематическую структуру*. В соответствии с ней экспозиционные материалы делятся на структурные единицы — *экспозиционные комплексы*, то есть группы предметов, связанных между собой по содержанию или иным признакам и составляющим зрительное и смысловое единство. В качестве экспозиционного комплекса может рассматриваться и экспозиционный зал, созданный по единому проекту и имеющий свой неповторимый облик.

В экспозиции выявляется знаковая природа вещей. Знак — это предмет, который выступает в качестве носителя информации о других предметах, событиях, явлениях. В то время как в фондах вещи хранятся безотносительно присущих им «смыслов», в процессе экспонирования они помещаются в пространство концептуально организованной совокупности, которая служит средством выражения определенного содержания. Следовательно, они образуют знаковую систему, отображающую различные историко-культурные явления и процессы через экспонаты как знаковые компоненты. Таким образом, экспозиция представляет собой «культурный текст», который нуждается не только в созерцании, но и в «прочитывании», то есть в осмыслении.

Экспонаты-знаки могут передавать идеи, чувства, представления и суждения не только людей, создавших их или когда-то с ними соприкасавшихся, но и авторов-экспозиционеров. Ведь с помощью специальной методики показа, различных художественных и технических средств можно как акцентировать, так и маскировать те или иные свойства предмета, наделять его новыми смыслами, задавать определенный алгоритм восприятия.

Экспозиция составляет основу музейной коммуникации, которая осуществляется путем прежде всего зрительного восприятия посетителями экспонатов, размещенных в определенном пространстве. Для того чтобы этот процесс был более результативным и плодотворным, в создании экспозиции участвуют не только ученые, но и художники, которые приносят в музей образное начало. На музейном поприще у науки и искусства единая цель — помочь человеку постигнуть логическую связь вещей и явлений, повести его к познанию мира через сотворчество и сопереживание. Образ, который создается в результате синтеза науки и искусства, является специфически музейным образом.

Согласно современным представлениям, **музейная экспозиция** — это целенаправленная и концептуально обоснованная демонстрация музейных предметов и других экспозиционных материалов, которые организованы композиционно, снабжены комментарием, технически и художественно оформлены и в итоге создают специфический музейный образ природных и общественных явлений.

## Экспозиционные материалы

Основу экспозиции составляют **музейные предметы**, поскольку суть музейного экспонирования состоит в показе памятников истории и культуры из конкретного музейного собрания. При отборе музейных предметов учитываются данные, полученные в процессе их изучения, а также принимаются во внимание присущие им свойства — информативность, экспрессивность, аттрактивность, репрезентативность, ассоциативность. Каждый предмет оценивается с точки зрения потребности в нем конкретной экспозиции для раскрытия поставленной темы, при этом необходимо понимание того, как будут воздействовать свойства музейного предмета на посетителей, как можно добиться их раскрытия или усиления. Например, если ценность предмета связана с его информативностью,

он нуждается в развернутом комментарии, а недостаточная аттрактивность, свойственная, например, большинству письменных источников, требует использования специальных экспозиционных приемов.

В качестве экспозиционных материалов нередко выступают **воспроизведения музейных предметов и немuseumных объектов**, то есть предметы, специально созданные для экспонирования вместо музейного предмета или немuseumного объекта; они имеют с ним внешнее сходство и передают все его существенные черты и свойства. Это — копии, репродукции, слепки, муляжи, модели, макеты, голограммы, научные реконструкции.

Одна из причин их экспонирования связана с тем, что отдельные предметы из музейного собрания не могут долго находиться за пределами фондохранилища, поскольку требуют особого режима хранения и специальных мер защиты, которые невозможно обеспечить в экспозиционных залах. Воспроизведения предметов экспонируются и в том случае, когда оригинал недоступен, утрачен, не может быть помещен в музей из-за своих габаритов, но представление о нем желательно дать для достижения тематической полноты и наглядности экспозиционного показа.

Некоторые виды воспроизведений — копии, репродукции, слепки — очень точно соответствуют оригиналу. **Копия** — это предмет, созданный с целью имитации или замены другого предмета, выступающего при этом в качестве подлинника или оригинала. Различают два вида копий. Один из них — это современное воспроизведение музейного предмета, которое по возможности в точности повторяет те черты подлинника, которые являются существенными с точки зрения цели и задач копирования. Этот вид копий входит в состав научно-вспомогательного фонда, но в случае утраты подлинника может приобретать значение музейного предмета.

Второй вид копий — это повторение произведения искусства, которое выполнено автором или другим художником; в том случае, когда копию создает сам автор, ее называют **авторским повторением**, или **репликой**. Копия может отличаться от оригинала по технике или размерам, но должна точно воспроизводить его манеру и композицию, в отличие от реплики, в которой второстепенные детали оригинала могут меняться. Копирование прославленных художественных произведений получило широкое распространение уже во II в. до н. э. в Древнем Риме. Копии второго типа являются памятниками истории и культуры и в качестве музейных предметов входят в состав основных фондов музея.

Копию живописного, графического или фотографического изображения, сделанную печатным способом, обычно в ином, увеличенном или уменьшенном размере, называют **репродукцией**.

Точно передают облик подлинника **слетки** с произведений скульптуры, декоративно-прикладного искусства, а также с естественно-научных образцов, например, с черепов и скелетов ископаемых животных. Размер, форму, цвет и фактуру подлинника в точности воспроизводят **муляжи**. Они могут быть выполнены с оригинала по точным его обмерам, но иногда создаются по описаниям или рисункам.

Воспроизведение может выполняться и в отличном от оригинала масштабе и технике, но при этом давать верное о нем визуальное представление. Таковы макеты и модели, которые выполняются в условном масштабе. **Макет** представляет собой объемное воспроизведение трехмерного подлинника, которое создается в определенном масштабе и допускает некоторую условность в показе. Обычно в виде макетов воспроизводят производственные и бытовые интерьеры, внешний вид отдельных зданий и сооружений, архитектурно-планировочные комплексы, производственные процессы на какой-либо территории, ландшафт и рельеф местности. Например, в Музее истории ООО «Газпром добыча Уренгой» одним из центральных экспонатов, призванных дать представление о гигантском Уренгойском нефтегазоконденсатном месторождении, является макет газоконденсатного промысла № 1А.

**Модель** — это предмет, который специально создается в музее вместо другого предмета, системы или процесса, показ которых невозможен или нерационален по тем или иным причинам. Модель создается, если нужно изменить масштаб предмета, показать процесс его функционирования и работы, представить предмет, существующий пока только в проекте или плане. Среди разновидностей моделей — модель-схема, которая воспроизводит функциональную структуру объекта; объемная модель, воспроизводящая пространственную структуру объекта; дидактическая модель, предназначенная для использования в учебных целях. Модель может быть действующей, созданной для демонстрации процесса работы или функционирования какого-либо объекта или системы. Например, движущиеся модели динозавров в витрине «Рептилии мела» Дарвиновского музея (Москва); они представляют собой реконструкции древних животных, ископаемые остатки которых были найдены в пустыне Гоби в Монголии.



К числу широко востребованных воспроизведений относится **голограмма** — объемная оптическая копия предмета, которая создается путем записи его изображения на светочувствительную пластину или на пленку с помощью лазерной техники. Под воздействием пучка света это изображение воспроизводится в натуральную величину или же в уменьшенном или увеличенном размере. Техника голографии позволяет создавать объемные копии исторических реликвий, голографические интерьеры, портреты современников, а также голограммы произведений живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства. Создание голографической копии с произведения искусства — работа очень тонкая и творческая, требующая специальных познаний в области искусствоведения, поэтому она сродни труду художника-копииста. Голограмма обладает высокой экспрессивностью, поскольку создает иллюзию реального присутствия предмета.

Современные мультимедийные технологии позволяют поновому представить традиционные воспроизведения музейных предметов и объектов. Например, к 70-летию Победы в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг. в Музее-заповеднике «Сталинградская битва» технология микромэппинга преобразила 20-метровый гипсовый макет панорамы разрушенного города. Надо сказать, что под видеомэппингом (от *англ.* mapping — нанесение на карту, отображение) понимают аудиовизуальную технологию создания и наложения трехмерной проекции на физический объект с учетом его геометрии и местоположения в пространстве. Особенность видеомэппинга состоит в том, что он обеспечивает оптическую иллюзию изменения объекта — разрушение, поворот, вращение, движение персонажей. В музеях видеомэппинг стал использоваться для «оживления» экспозиций, для демонстрации видео, позволяющих погрузиться в иную эпоху.

Микромэппинг — сравнительно новое направление в аудиовизуальных технологиях, которое подразумевает филигранную работу, интеграцию мультимедиа и настоящего искусства. В музее-заповеднике была решена сложная задача: сделать проекцию на макет разрушенного Сталинграда и визуализировать тысячи мелких объектов, связав их в единую картинку. Все документы и пленки соотносились с архивными материалами. Видеоряд проекции четко соблюдает хронологию — картины мирной жизни конца 1930-х гг. сменяются военными действиями, при этом точно обозначено, где именно началось сражение, в какой момент бои достигли того или иного здания. Важно, что у макета

направленный звук, который посетитель не слышит, когда отходит от него.

В экспозиции нередко включают карты, схемы, диаграммы, таблицы и другие **научно-вспомогательные материалы**, дающие обобщенные знания в наглядной форме. С их помощью можно показать географическое распространение тех или иных явлений, дать количественное сравнение в форме пространственного изображения, установить смысловые связи между отдельными группами предметов, фактами и явлениями.

В исторических экспозициях широко применяются создаваемые музеями карты — социально-экономические, военно-исторические, этнографические, политические и др. Разработка оригинальной карты — один из видов научно-исследовательской работы музеев, требующий специальной методики. Современные технологии дают возможность представлять результаты этой работы в интерактивном формате, позволяющем прочесть развернутую тематическую информацию об отмеченных на карте объектах и территориях.

Например, в Музее истории ГУЛАГа (Москва) реализован проект «Интерактивная карта ГУЛАГа», который в 2017 г. стал финалистом конкурса президентских грантов на развитие гражданского общества. Научные сотрудники музея составили списки лагерей, детских колоний, мест спецпоселений, обозначили их дислокацию и время существования, выявили численность и состав заключенных, определили смертность в местах лишения свободы. К участию в проекте были привлечены исследователи из других регионов России, которые на основе документов из местных архивов и музейных фондов дополняли и уточняли фактологический ряд карты.

Благодаря современным технологиям карта имеет несколько уровней, в каждом из которых представлены типы лагерей — исправительно-трудовые, особые, спецлагеря на территории Германии, проверочно-фильтрационные и другие, рассказывающие о структуре советской карательной системы. К настоящему времени карта насчитывает около 550 лагерных образований на территории СССР и за его пределами. Она позволяет получить целостное представление о масштабах и географии ГУЛАГа, проследить во времени и пространстве развитие системы и жизнь отдельно взятых лагерей.

К особой группе экспозиционных материалов относятся **тексты**. По своему содержанию они должны быть однозначными, ясными, по возможности лаконичными и доступными для всех

категорий посетителей. Поскольку тексты не являются специфически музейным средством выражения, не следует перегружать ими экспозицию. Музейный образ природных и общественных явлений должны создавать прежде всего вещи, документы, произведения изобразительного искусства.

Для экспозиции разрабатывается система текстов, каждый вид которых имеет свое предназначение.

**Оглавительные (заглавные) тексты** содержат названия залов, тематических разделов, экспозиционных комплексов. Они помогают посетителю ориентироваться в экспозиции и определять маршрут осмотра.

**Ведущие тексты** выражают основную идею экспозиции в целом или же каких-то ее разделов, тем, залов, комплексов. Яркие и емкие, они подобны эпиграфу и часто представляют собой афоризмы или высказывания выдающихся деятелей культуры, искусства, науки.

**Объяснительные тексты** представляют собой аннотации к залу, к теме, к экспозиционному комплексу. В них могут сообщаться сведения об истории экспонируемых коллекций, о наиболее интересных материалах и комплексах.

**Этикетаж** является непременным элементом любой экспозиции и представляет собой совокупность всех этикеток данной экспозиции. Этикетка — это аннотация к отдельному экспонату. Она содержит название предмета, его атрибутивные данные, то есть сведения о материале, размере, способе изготовления, авторской принадлежности, социальной и этнической среде бытования, историческом и мемориальном значении. В ней должны быть сведения о том, что экспонируется: подлинник или копия. При этом существует следующее методическое правило. Если в экспозиции представлены преимущественно подлинники, то в этикетаже можно отмечать только копии, когда же экспонируются главным образом копии, в этикетаже необходимо указывать подлинники.

В разных экспозициях один и тот же предмет может иметь различные по форме и содержанию этикетки. Например, в исторических музеях текст этикетки к изобразительному материалу начинается не с фамилии автора (как в художественном музее), а с названия произведения. Этикетки не должны быть громоздкими, но и чрезмерный лаконизм содержащейся в них информации не оправдан, поскольку опрос посетителей и наблюдение за их реакцией свидетельствуют о том, что музейный зритель нуждается в максимально подробных сведениях об экспонатах.

Для того чтобы посетители, самостоятельно осматривающие экспозицию, имели возможность ориентироваться в ней, используется система **указателей** — тексты, стрелки и другие знаки, символы, световые маркеры. У входа в отдельный зал нередко помещают его план с указанием маршрута, названиями и нумерацией экспозиционных комплексов. Иногда сама пространственная организация экспозиции направляет посетителя по задуманному маршруту и определяет последовательность осмотра.

В последние годы в экспозициях музеев все более широкое применение находят **фонокомментарии**. Голоса птиц, животных и различные природные шумы воспроизводятся в краеведческих и естественно-научных музеях. Музыкальные, театральные, литературные музеи включают в экспозицию в качестве основных экспонатов документальные звукозаписи лучших музыкальных коллективов и солистов, голосов поэтов и писателей. В архитектурных музеях-заповедниках часто используются записи народной и старинной музыки.

## Методы построения экспозиций

Нетрудно заметить, что экспозиционные материалы могут группироваться по-разному. Иногда они воспроизводят интерьер усадьбы или фрагмент природной среды, а иногда определенным расположением предметов экспозиционеры стремятся раскрыть какой-то сюжет или, например, наглядно продемонстрировать многообразие форм и других характеристик однородных предметов. Научно обоснованный, исходящий из содержания экспозиции порядок группировки и организации экспонатов называется **методом построения экспозиции**. В российском музееведении традиционно выделяют следующие основные методы экспонирования: систематический, ансамблевый, ландшафтный и тематический. Этим методам соответствуют систематическая, ансамблевая, ландшафтная и тематическая экспозиции.

Первыми экспозициями, в основу которых легли научные принципы организации материала, стали **систематические экспозиции**. Их появление в конце XVIII — первой половине XIX в. было связано с бурным развитием процесса дифференциации в сфере науки и созданием профильных музеев. Систематический метод экспонирования предусматривает отбор, размещение и интерпретацию однородных предметов в соответствии с классификационной

системой конкретной научной дисциплины или отрасли производства. Это могут быть минералы или растения, оружие или орудия труда, предметы техники или фарфоровые изделия, ковры или ювелирные украшения. Основная структурная единица систематической экспозиции — типологический (системный) ряд; он позволяет показать биологическую, технологическую, эстетическую и другие виды эволюции предметов. Наиболее часто систематический метод экспонирования применяется в естественно-научных, научно-технических, археологических и этнографических музеях, в музеях декоративно-прикладного искусства, а также в фондовых выставках музеев иных профилей. (О систематическом методе экспонирования подробнее см.: Ч. I, гл. 5).

В музееведческой литературе иногда встречаются суждения, будто систематические экспозиции отличаются показным наукообразием, скучны и малоинтересны для посетителей и потому морально устарели. Однако эта точка зрения не имеет под собой никаких музейно-социологических исследований и является выражением лишь субъективных ощущений отдельных авторов. В действительности существует немало посетителей, которым в музее импонирует именно упорядоченность и систематизация. Систематический метод показа характерен не только для стационарных экспозиций и временных выставок, но и для системы открытого хранения фондов, широко востребованной музейной аудиторией.

Примерно с середины XIX в. в этнографические экспозиции, построенные на основе систематического метода, стали включаться ансамбли, получившие в музейном обиходе название «жизненные комплексы», потому что они стремились отразить реальные связи



Европейское оружие XV–XVII вв. Фрагмент экспозиции. Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль»

между предметами. Таковыми были, например, этнографические комплексы «жилище», «мастерская», «сенокос», «свадьба», которые наглядно демонстрировали домашнюю обстановку, трудовой процесс, праздничные и религиозные ритуалы, при этом музейный предмет показывался как бы в среде своего бытования. В конце XIX — начале XX в. в Западной Европе появились первые экспозиции, состоящие исключительно из ансамблей. Это были экспозиции музеев под открытым небом.

**Ансамблевая экспозиция** сохраняет или реконструирует на основе достоверных научных данных реально существовавшую или типичную для определенной эпохи социокультурную обстановку. Ансамблевая экспозиция характерна для мемориальных музеев, для музеефицированных памятников истории и культуры — дворцов, усадеб, крестьянских изб. Ее примером могут служить воссоздаваемые в музеях различного профиля исторические интерьеры или их фрагменты.

Структурной единицей ансамблевого показа является экспозиционный комплекс, который сохраняет или реконструирует существовавшую среду бытования музейных предметов. Он может состоять из различных экспонатов — орудий труда, оружия, одежды, мебели, изделий декоративно-прикладного искусства, изобразительных и письменных материалов. Поскольку в этом комплексе воспроизводятся реальные или типичные связи и отношения между предметами, по своему содержанию и в зрительном восприятии он представляет собой законченное целое.

При создании художественной ансамблевой экспозиции в качестве связующего звена, которое позволяет объединить в единое целое картины, скульптуру, мебель, предметы декоративно-прикладного искусства, обычно выступают стилистические особенности экспонатов. По такому принципу построена, например, экспозиция «Русский жилой интерьер XIX века» в Государственном музее-заповеднике «Павловск» (Ленинградская область). В залах Большого дворца на основе литературных, документальных и изобразительных источников (картин, акварелей, рисунков) воссозданы наиболее типичные интерьеры усадебных и городских домов состоятельной части российского общества. Расстановка мебели, развеска картин и портретов, размещение предметов из фарфора и бронзы строго продуманы, подчинены четкому ритму и единому стилю. Экспозиция позволяет проследить, как на протяжении столетия менялись условия жизни и художественные вкусы, представления о красоте и уюте.





Ансамблевая экспозиция  
«Русский жилой интерьер XIX века». Экспозиционный комплекс  
«Малая приемная». Государственный музей-заповедник «Павловск»

Вместе с тем ансамбли, построенные по стилевому принципу, имеют условный и несколько искусственный характер. Ведь за редким исключением исторические интерьеры не существовали как единое стилевое целое: в них могли находиться предметы различных эпох и стилей, подобно тому, как в современных квартирах соседствуют разные по времени создания вещи.

В мировой музейной практике именно ансамблевые экспозиции получили наибольшее распространение, поскольку они легко воспринимаются посетителями, вызывают непосредственный интерес и оказывают сильное эмоциональное воздействие. Многие музеи почти все свои экспозиционные площади используют под воспроизведения жилых и производственных интерьеров.

Одновременно с ансамблевыми формировались и **ландшафтные экспозиции**, воссоздающие взаимосвязи и взаимозависимость природных компонентов. Их основная структурная единица — био-группы и ландшафтные диорамы.

Элементы ландшафтного метода экспонирования в виде био-групп появились в естественно-научных музеях в середине XIX в.



Сайгаки. Биологическая группа. Работа М. А. Заславского.  
Зоологический музей Российской академии наук

**Биогруппа** (биологическая группа) представляет собой экспозиционный комплекс из объектов животного и (или) растительного мира. Часто биогруппой называют научную таксидермическую композицию, которая представляет животных в их среде обитания. **Таксидермия** (от *греч.* taxis – устройство и *derma* – кожа) – вид деятельности, включающий консервацию и реконструкцию объектов животного мира. Современная таксидермия из ремесла по изготовлению чучел переросла в искусство. Но искусство это – особого рода: условность и декоративность здесь недопустимы, поскольку естественно-научные музеи призваны популяризировать достоверные и научно объективные сведения.

Большую роль в становлении ландшафтного метода экспонирования сыграла Всемирная промышленная выставка в Лондоне (1851), где демонстрировались первые биологические группы из жизни животных. Затем биогруппы стал активно включать в свою систематическую экспозицию Британский музей естественной истории, причем создавал их на строго документальной основе. Для биогрупп с птицами и гнездами растения и почва собирались из одного места, а молодые и старые птицы – с одного гнезда. Использовался и натуральный почвенный покров, на котором было найде-

но гнездо: он осторожно срезался и перевозился в музей. Каждый отдельный листок, цветок, трава имитировались из воска и других подходящих материалов, при этом искусственные растения располагались на высушенной почве точно так, как они находились в природе.

К концу XIX в. в практику естественно-научных музеев вошли панорамы и диорамы, ставшие характерными приемами ландшафтного метода экспонирования. **Панорама** (от *греч.* *pan* — всё и *horama* — вид, зрелище) представляет собой больших размеров лентообразную картину, которая натянута по внутренней поверхности цилиндрического подрамника и сочетается с расположенным перед ней по кругу «предметным» планом — макетами, сооружениями, фигурами. Панорама создает иллюзию реального пространства, окружающего зрителя, располагается в круглом строении и рассматривается с площадки, находящейся в его центре. Первая панорама была создана ирландским художником Р. Баркером в 1787 г. и представляла собой круговое изображение города Эдинбурга.

В 1893 г. в Музее естественной истории в Стокгольме была создана первая биологическая панорама, воссоздающая природу Швеции. На огромном замкнутом полотне были изображены наиболее характерные для страны пейзажи, объединенные в одну сплошную картину, опоясывающую окружность панорамы. Передний план с документальной точностью воспроизводил участок местности со скалами, растениями, болотом, ручьем.

В отличие от художественной панорамы, где живопись подчиняет передний натурный план, в ландшафтной панораме пейзаж служит вспомогательным средством, которое вводит зрителя в места обитания животных. Передний же план занимают документальные материалы — чучела животных, гнезда птиц, растительность, рельеф местности.

В то время как панорама вводит зрителя будто бы в центр изображаемого события и позволяет осуществлять круговой обзор, **диорама** (от *греч.* *dia* — сквозь и *horama* — вид) дает возможность рассматривать изображение только со стороны окна (за исключением трехсторонних, так называемых альковных диорам). Она охватывает лишь часть горизонта и может располагаться на стене как полукруглого, так и прямоугольного помещения. Поэтому диорамы, не требующие столь больших площадей, как панорамы, получили в естественно-научных музеях гораздо более широкое распространение.



Фрагмент экспозиции  
«Тропический лес Африки».  
Государственный  
Дарвиновский музей

В биогруппе и диораме кроме животных размещают растения и макеты различных фрагментов местного пейзажа — валунов, скал, косогоров, берегов рек, озер, болотистых участков леса. Передавая ландшафт местности, диорамы и биогруппы одновременно позволяют воссоздать действительный облик животного, показать динамику его движения. Такая композиция переносит в музей уголок природы и показывает те из ее сторон, которые в реальной жизни человек не всегда может наблюдать. Но достоверная передача особенностей поведения и образа жизни животных, характерных черт их среды обитания требует проникновения в тонкости биологии. Малейшее отклонение от жизненной правды — неправильная поза животного, анато-

мические дефекты, не подходящие сезону густота и окраска меха, растительность, не соответствующая данному ландшафту, — все это подрывает веру в подлинность изображаемого и уничтожает познавательный смысл биогрупп и диорам.

В первой трети XX в. ландшафтный метод экспонирования стал практиковаться во многих музеях мира. В России первая ландшафтная экспозиция была создана в 1930 г. в Московском областном краеведческом музее (Истра). С 1970-х гг. ландшафтный метод стал ведущим в естественно-научных музеях и отделах природы краеведческих музеев.

Например, значительную часть экспозиции «Развитие жизни на Земле» в Государственном биологическом музее им. К. А. Тимирязева занимают 14 диорам; они воссоздают на научной основе палеоландшафты, характерные для каждого геологического периода, начиная с вендского (600 млн лет назад). Все представленные ископаемые растения и животные — это научные реконструкции, исполненные в масштабе 1:50 на основе изучения сохранившихся останков.





Государственный биологический музей им. К. А. Тимирязева.  
Фрагмент экспозиции «Развитие жизни на Земле»

В витринах поддиорамами демонстрируются палеонтологические экспонаты; почти все они — подлинные окаменелости, являющиеся документальными свидетельствами тех изменений, которые происходили на планете в ходе развития ее животного и растительного мира. В их числе — фрагменты панцирных рыб девонского периода, скелеты морских пузырей ордовикского периода, отпечаток ракоскорпиона силурийского периода. В центре зала в стеклянной витрине находится слепок скелета дейнониха — небольшого хищного динозавра, жившего в юрском периоде мезозойской эры, более 140 млн лет назад.

**Тематической** называют экспозицию, которая посредством экспозиционных материалов раскрывает определенную тему, сюжет, проблему, создает музейный образ отражаемых событий или явлений. В структурном отношении она представляет собой систему взаимосвязанных и соподчиненных разделов и тем, содержание которых обосновано концепцией. В исторических музеях разделам обычно соответствуют исторические периоды.

Основной структурной единицей тематической экспозиции является тематико-экспозиционный комплекс, представляющий собой группу предметов разных типов — вещи, документы, изобразительные материалы. В отличие от систематической или ансам-

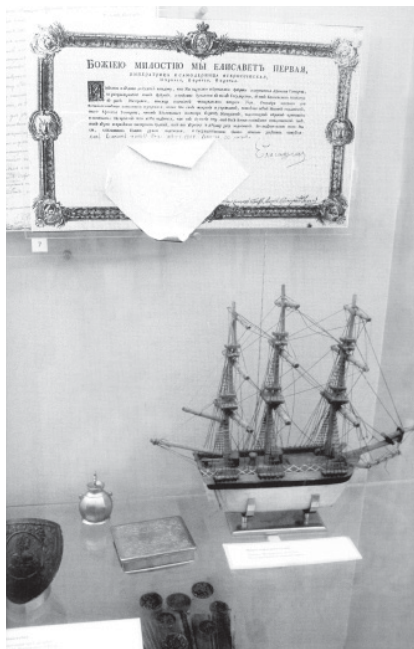
блевой экспозиции эти предметы объединяют не типологические признаки и не реальные или типичные связи в среде бытования, а исключительно содержательная сторона, способность выступать в качестве наглядного подтверждения определенного концептуального положения.

Первыми во второй половине 1920-х гг. тематический, или комплексно-тематический метод экспонирования стали разрабатывать историко-революционные музеи применительно к своей проблематике — классовой борьбе, экономической и политической истории (подробнее см.: Ч. I, гл. 7). С 1930-х гг. он стал преобладающим методом экспонирования в советских музеях; в настоящее время является ведущим методом главным образом для исторических и краеведческих музеев.

Все перечисленные методы экспонирования часто интегрируются: систематическая экспозиция может сочетаться с ансамблевой и ландшафтной экспозицией, тематическая может включать эле-

менты не только ансамблевой, но и систематической экспозиции. Выбор методов экспонирования зависит от многих факторов, в том числе от профиля музея, от темы и целевых установок создающейся экспозиции, специфики коллекций, размеров экспозиционных площадей.

Последние десятилетия XX в. стали временем активного поиска нетрадиционных подходов к экспозиционно-выставочной деятельности в российских музеях. В 1989 г. в Государственном музее В. В. Маяковского (Москва) открылась экспозиция, созданная на основе сценарной концепции Т. П. Полякова и архитектурно-художественного проекта Е. А. Амаспюра. Здесь не было застекленных витрин с экспонатами и этикетками, а вместо привычных музейных залов — свободно перетекавшее



Фрагмент тематической экспозиции с предметами XVIII в. Музей-заповедник «Полотняный Завод»



и устремленное вверх пространство. Мемориальная лестница вела в крохотную «комнатенку-лодочку», как называл свое жилище поэт; ее интерьер был воссоздан ансамблевым методом на основе подлинных мемориальных предметов. Авторы экспозиции поставили перед собой задачу «заменить традиционную для интерпретаторов Маяковского политическую мифологию мифологией поэтической — то есть не навязывать посетителям наукообразную концепцию “поэта Октября и социалистического строительства” в качестве аксиомы, а создать экспозиционно-художественную, откровенно субъективную модель поэта-максималиста, судьба которого была богата не только творческими победами, но и трагическими ошибками»<sup>45</sup>.

Язык экспозиции был метафоричен и достаточно сложен, художественно-образные композиции без экспликаций и комментариев экскурсовода были понятны далеко не всегда. Ведь большинство людей не привыкли мыслить образами, и им трудно увидеть в конкретной форме абстрактные понятия. В немемориальной части экспозиции среди копий и муляжей нелегко было отыскать коллекционные предметы.

Подмена научности художественной образностью, превалирование формы над содержанием, низведение музейного предмета до уровня элемента художественной композиции — вот далеко не полный перечень упреков, звучавших в адрес создателей экспозиции. Демократизм, уход от шаблонов и стереотипов — такие достоинства увидели в обновленном музее другие специалисты. Наиболее взвешенную оценку дал музейевед Ю. М. Пищулин: «Перед нами ярко



Государственный музей  
В. В. Маяковского. Фрагмент  
экспозиции. 1989

<sup>45</sup> Маяковский. Мифы политики, мифы поэзии, мифы музейные // Советский музей. 1990. № 4. С. 4.

выраженный авторский музей, построенный на основе подчеркнуто субъективной интерпретации жизни и творчества Маяковского и выполненный в весьма острой метафорической форме. Многие в столь нетрадиционном решении вдохновляет, многое вызывает сомнения»<sup>46</sup>.

В основе построения экспозиции лежал разработанный и предложенный Т. П. Поляковым образно-сюжетный метод, который, по его мнению, является «полифоническим методом, объединяющим на качественно новой основе преимущества четырех традиционных методов». При этом «музейная экспозиция воспринимается как художественная модель определенного исторического процесса (явления, события), призванная выразить его суть <...>. Ученый необходим здесь как научный консультант, сценарист становится драматургом, автором своеобразной “пьесы”, а художник — режиссером, способным осуществить постановку уникального музейного спектакля»<sup>47</sup>.

Надо сказать, что в последние десятилетия было создано немало концепций и сценариев образно-сюжетных экспозиций, однако осуществлены лишь немногие. Среди них — открывшаяся в 1996 г. в Новокузнецком Литературно-мемориальном музее Ф. М. Достоевского образно-сюжетная экспозиция «Кузнецкая путеводительница» (сценарист Т. П. Поляков, художник Л. В. Озерников).

## Информационные технологии в музейной экспозиции

На рубеже XX–XXI вв. появление новых информационных технологий и развертывание глобальных сетей начало оказывать все усиливающееся влияние на музейную сферу. В научный и культурный обиход прочно вошло понятие «виртуальный музей»; музейное сообщество получило возможность необычайно расширять свою аудиторию, выходя далеко за пределы физической зоны обслуживания посетителей. Российские музеи стали создавать свои веб-сайты, выпускать CD-ROM-диски, устанавливать компьютерные учетно-хранительские системы для внутреннего пользования и обустроить специальные зоны для самостоятельной работы посетителей

---

<sup>46</sup> Там же. С. 21.

<sup>47</sup> Поляков Т. П. Как делать музей (О методах проектирования музейной экспозиции). М., 1997. С. 15.

с информационными ресурсами музея. В экспозиционных залах появились сенсорные информационные киоски, позволяющие посетителям быстро получать необходимые сведения о музее и его коллекциях, а также презентационные средства — мониторы, сенсорные и проекционные экраны, плазменные панели.

Интерактивность стала важной составляющей экспозиции, поскольку современный музей — это не только хранилище памятников истории и культуры, но и коммуникационное пространство, где происходит общение, обмен мыслями, идеями, информацией. Наряду с тактильными экспонатами в экспозиционно-выставочной деятельности музеев используются и мультимедийные средства, которые создают интерактивную среду, позволяют человеку чему-то обучиться и поучаствовать в творческом процессе.

Среди множества определений, которые использовались специалистами для описания электронных компонентов экспозиции, наиболее востребованным стал термин «электронная экспозиция». По мнению А. В. Лебедева, под электронной экспозицией следует понимать «не всякий информационный киоск для посетителей музея, а только размещенную в экспозиции систему терминалов, особым образом транслирующую информацию из учетно-хранительской базы»<sup>48</sup>. При этом, подчеркивает исследователь, электронная экспозиция — не просто интерфейс, дающий посетителю доступ к электронному каталогу; для нее, как и для любого другого издания, создаются тексты, изображения, аудио- и видеоклипы, мультимедийные программы для посетителей, включая игры.

Согласно определению Т. Г. Богомазовой, электронная экспозиция — это «музейная экспозиция, в которой ряд ключевых экспозиционных функций, в частности этикетаж, интерпретации, информационной поддержки, демонстрации или обучения берет на себя компьютер, связанный с периферией — различными презентационными устройствами»<sup>49</sup>. Таким образом, электронная экспозиция включает не только экспозиционные залы; в нее могут входить информационный центр, мультимедийный кинотеатр, комната с компьютерными играми, то есть весь информационный комплекс,

---

<sup>48</sup> *Лебедев А. В.* Информационные технологии и современная музейная экспозиция // Наследие в эпоху социокультурных трансформаций : Материалы международной конференции. М. : Академический проект, Альма Матер, 2010. С. 436.

<sup>49</sup> *Богомазова Т. Г.* Экспозиция без границ: от музейной базы данных к информационно-экспозиционному пространству музея // Наследие в эпоху социокультурных трансформаций... С. 448.

который музей предлагает посетителю для ознакомления. С технологической точки зрения электронная экспозиция представляет собой совокупность мультимедийных программных и аппаратных средств, которые предназначены для пользования посетителями музея. Эти средства обычно объединены в единую сеть и интегрированы с музейной базой данных, что позволяет обновлять и расширять представленную в этой системе информацию. Пользовательские элементы электронной экспозиции размещаются в виде электронных информационных киосков, в том числе сенсорных.

Электронная экспозиция может решать следующие задачи:

- Ориентировать посетителя в топографии музея путем электронного представления схем экспозиционных залов, объяснительных текстов и этикетажа.
- Подготавливать посетителя к осмотру экспозиции, эмоционально настраивая его на восприятие с помощью тематических мультимедийных клипов, световых и звуковых эффектов.
- Обеспечивать многоуровневую интерпретацию реальной предметной экспозиции с помощью визуально-графической, текстовой, аудио- и видеоинформации, используя интерактивные компоненты, в том числе игры.
- Представлять визуально-графическую информацию, воссоздающую условия бытования вещей и помогающую установить смысловые связи между предметами, фактами и явлениями. Это могут быть, например, ландшафты, реконструкции памятников, интерьеры, карты, схемы.
- Дополнять экспозицию изображениями предметов и объектов, недоступных для экспонирования, но важных с точки зрения полноты раскрытия темы.
- Дополнять экспозицию тематическими видеоматериалами — фрагментами документальных, научно-образовательных и художественных фильмов, хроникой, киноархивами, музейными видеофильмами — в помещении музейного кинотеатра или в специально выделенной для этого зоне экспозиционного зала.
- Представлять структурированную информацию о музейных экспонатах в информационном центре или экспозиционном зале.
- Представлять в систематизированном виде изображения, тексты, видео- и аудиоинформацию по теме экспозиции для самостоятельного изучения в информационном центре или зоне выхода из экспозиции.

В современной музейной экспозиции существуют разнообразные решения передачи информации с помощью мультимедийных и интерактивных технологий. Электронные этикетки, встроенные в витрину или расположенные рядом с ней позволяют во всех подробностях изучить экспонируемые предметы. Стационарные наушники-аудиоэтикетки погружают посетителя в определенную тему или историческую эпоху. Мультимедийная книга с реальным или виртуальным перелистыванием страниц позволяет ярко и наглядно подавать информацию.

В последние годы в музейном пространстве стали активно использоваться так называемые технологии дополненной реальности, открывающие широкий спектр познавательных возможностей. Дополненная реальность (*англ.* augmented reality, AR) представляет собой совмещение в реальном времени окружающей действительности и виртуального пространства, созданного на компьютере в виде текста, графики, аудио, видео и т. д.

Русский музей — первый музей в России, который стал использовать технологии дополненной реальности в работе с посетителями. В 2011 г. стартовал проект «Русский музей. Дополненная реальность», в рамках которого возле 100 самых известных произведений живописи из экспозиции в Михайловском дворце разместили QR-коды (от *англ.* quick response — «быстрый отклик» — двухмерные штрихкоды). Сканируя их с помощью специального приложения для мобильных устройств, посетители получали дополнительную информацию о картинах и залах музея.

В декабре 2017 г. в Михайловском дворце состоялась презентация бесплатного музейного приложения дополненной реальности «Артефакт», разработанного Министерством культуры РФ для музеев России. С помощью этого приложения смартфон распознает объекты и позволяет получать дополнительную информацию об экспонатах в виде текстов и изображений. Цифровая платформа «Артефакт» предоставляет музеям возможность создавать мультимедиа-гиды в формате дополненной реальности, а посетителям — бесплатно пользоваться одноименным мобильным приложением в музейных экспозициях.

Применение технологий дополненной реальности позволяет создавать научно обоснованные виртуальные реконструкции руинированных или видоизмененных объектов культурного наследия — архитектурных сооружений, скульптур, барельефов, археологических памятников. При помощи камеры, расположенной на планшете, смартфоне или другом устройстве, считывается вир-

туальный маркер экспоната, и его первозданный облик предстает в дополненной реальности.

В Дарвиновском музее в зале «Зоогеография» технология дополненной реальности «оживляет» отдельные экспонаты, когда посетитель встает на специальный круг («волшебную кнопку»). Африканский страус, кошачий лемур, лев, галапагосская черепаха и антилопа геренук покидают витрины и подходят к посетителям. Каждая из этих виртуальных моделей интерактивного комплекса «Путешествие с животными» содержит все внешние биологические особенности прототипа, издает характерные для своего вида звуки, а ее движения запрограммированы согласно поведенческим особенностям живых аналогов.

В интерактивном образовательном центре «Познай себя — познай мир» посетители Дарвиновского музея могут отправиться в путешествие по материкам с помощью пятиметрового проекционного экрана, дополненного функцией управления жестами и направленным звуковым сопровождением, а также оригинального контента. Интерактивный комплекс «Живое сообщество» через технологию дополненной реальности показывает на ЖК-панели, например, как устроена пищевая цепь в животном мире. Если поднести к экрану карточку с QR-кодом, в отражении на ладони появится лиса, заяц, беркут или мышь. Две карточки, положенные рядом, показывают, как животные взаимодействуют друг с другом. Лиса, например, подпрыгивает, бросается к зайцу и уносит его.

Дополненную реальность и систему жестового управления сочетает в себе «виртуальная примерочная», которая все чаще стала встречаться в музеях. Специальная программа «надевает» на посетителя виртуальный наряд, который является моделью реальной одежды. Посетитель не только видит себя на экране в новом наряде, но и управляет программой взмахами рук и нажатием невидимых кнопок прямо в воздухе, чтобы выбрать себе другую одежду. Он может сфотографировать себя и отправить сделанные фотографии по электронной почте.

В музейной экспозиции нередко используется так называемая псевдоголография. Это 3D-витрины, представляющие собой пирамиду для демонстрации реалистичных трехмерных объектов. Устройство позволяет добиться эффекта голограммы в воздухе, продемонстрировать объемное виртуальное изображение, которое словно движется внутри стеклянной пирамиды. Предмет или объект может быть представлен в реальном, уменьшенном или увеличенном масштабе. Основное назначение голографической витрины — воссо-





Тульский государственный музей оружия.  
Фрагмент экспозиции

здание предметов, которые по каким-либо причинам не могут быть представлены в экспозиции. Другой пример псевдоголографии — сценическая голограмма, с помощью которой можно воссоздавать образы персонажа в полный рост или большие объемные объекты, зависшие в воздухе.

Представительные коллекции и последние достижения в области мультимедийных технологий гармонично сочетаются в экспозиции «История стрелкового и холодного оружия с XIV века до современности» Тульского государственного музея оружия. Рядом с витринами установлены электронные этикетки — небольшие мониторы, на которых посетитель может прочесть атрибутивные данные экспонатов, ознакомиться с их более подробным описанием, рассмотреть со всех сторон, увеличить детали. На интерактивных сенсорных столах размещена «Энциклопедия оружия»; поисковая система позволяет находить материалы по рубрикам, алфавиту, хронологическому и географическому принципам. Цифровые аудиогиды, способные синхронизировать звуковое сопровождение с видеорядом, позволяют посетителям самим выбирать последовательность осмотра экспозиции.

В трех голографических витринах анимированные объемные модели демонстрируют конструкции и принципы работы огнестрельного оружия — винтовки Мосина, фитильного мушкета и пехотного ружья; в соседних витринах экспонируются подлинники. На видеостене «Лента времени», составленной из нескольких дисплеев, более 50 «оживших» картин художников XIX в. погружают посетителей в сражения Куликовской битвы и войн XIX столетия. Мультимедийные объемно-пространственные композиции создают эффект присутствия, например, в мастерской Тульского оружейного завода или в окопе Первой мировой войны. Погрузиться в атмосферу военного времени в разные периоды истории помогают проекционные мини-кинотеатры.

Преимущественно на аудиовизуальных технологиях (AV) и технологиях дополненной реальности (AR) строится экспозиция Еврейского музея и центра толерантности (Москва), поскольку он изначально создавался не как коллекционный музей, а как интерактивный комплекс, насыщенный различными информационными технологиями и сочетающий традиционные принципы музейного показа с мультимедийными. Его экспозиционное пространство воссоздает историю России с начала XIX в. до наших дней сквозь призму культуры, традиций и быта еврейского народа. Среди экспонатов — фотографии, письма и документы, листовки и плакаты еврейских политических партий, ритуальные предметы и элементы убранства синагоги, образцы народного искусства и произведения еврейских художников. Предметный ряд сочетается с большим количеством проекций, интерактивными инсталляциями, и это делает экспозицию многослойным повествованием, адресованным посетителям с разной глубиной знаний и эмоциональной вовлеченности.

Знакомство с музеем начинается с 4D-кинотеатра, в котором демонстрируется анимационный фильм, посвященный библейским событиям и древней истории еврейского народа; его показ сопровождается спецэффектами — ветром, брызгами воды и др. Экспозиция разделена на ряд тематических пространств, в каждом из которых используются компьютерные и аудиовизуальные технологии. Историю миграции евреев представляет интерактивный стол с динамической картой и экранами, прикасаясь к которым можно узнать о жизни еврейской общины в конкретной стране или в определенном исторический период.

Один из фрагментов экспозиции воссоздает знаменитое одесское кафе «Фанкони»; все столики в нем интерактивны. Присев за

любой из них и «оживив» его сенсорное покрытие, можно выбрать фильмы для просмотра, узнать о проблемах, волновавших еврейскую молодежь на рубеже XIX–XX вв., и самому поучаствовать в опросах. Важную роль в экспозиции играет большой панорамный экран полукругом, на который выводится видеоряд, созданный из кадров кинохроники и воспоминаний участников Великой Отечественной войны.

В экспозиции используется и технология создания голографических образов в сценическом пространстве — голографический театр, или сценическая голограмма. В стилизованном интерьере советской квартиры 1970-х гг. «оживает» в голограммах типичная еврейская семья; здесь читают Шолом Алейхема, слушают песни В. Высоцкого и рассказывают анекдоты на кухне.

Включение в музейное пространство трехмерной графики, анимации, звука и других элементов компьютерных и аудиовизуальных технологий расширяет информационные возможности экспозиции, усиливает ее эмоциональное воздействие. Но все более набирающие популярность мультимедийные технологии должны быть информационно-познавательным инструментом, а не самоцелью. Характер и масштабы их использования должны соотноситься с типом музея, составом его коллекций, спецификой конкретной экспозиции, а также ее художественного решения.

## Проектирование экспозиции

Создание музейной экспозиции — сложный исследовательский, творческий и производственно-технический процесс, который требует совместных усилий научных сотрудников, художников-дизайнеров, музейных педагогов, сценаристов, инженеров. Он нуждается в предварительной системной разработке научного содержания экспозиции, ее архитектурно-художественного решения, технического оснащения, информационного обеспечения. Поэтому в качестве составных частей проектирования экспозиции принято выделять: **научное проектирование**, в ходе которого разрабатываются основные идеи экспозиции и ее конкретное содержание, **художественное (архитектурно-художественное) проектирование**, призванное обеспечить образное, пластическое воплощение темы, **техническое и рабочее проектирование**, фиксирующее место каждого экспоната, текстов и технических средств.

## Научное проектирование экспозиции

В экспозиционной практике сложилась определенная последовательность проектных работ, которую соблюдает большинство музеев. Процесс создания экспозиции начинается с разработки ее **научной концепции**. Этот документ раскрывает экспозиционный замысел и дает первое, самое общее представление о будущей экспозиции. Он является результатом исследования авторским коллективом проблематики заявленной темы, а также изучения и анализа в качестве источниковой базы материалов из фондов собственного музея и других хранилищ.

В научной концепции обосновывается тема экспозиции, определяются ее цели и задачи, основная проблематика, указывается адресат экспозиции (музейная аудитория), показываются отличия создающейся экспозиции от функционировавших прежде, а также ее особенности среди экспозиций аналогичных музеев. Научная концепция включает наименование и последовательность разделов и тем, то есть тематическую структуру экспозиции, а также общие и специфические требования к художественному решению будущей экспозиции.

В концепции содержится характеристика экспозиционных материалов, предлагаются методы их подачи, а также принципы группировки и интерпретации, то есть принципы построения экспозиции. Так, историко-хронологический принцип предполагает группировку экспозиционных материалов в соответствии с принятой в науке хронологией процессов и явлений. Комплексно-тематический принцип предполагает организацию материалов разных типов, связанных единством темы, в форме тематико-экспозиционных комплексов. Проблемный принцип предполагает группировку экспозиционных материалов в соответствии с проблемами, имеющими основополагающее значение для раскрытия темы. Проблемы могут быть сквозными для всей экспозиции или же ведущими концептуальными элементами для определенного раздела. Все названные принципы нередко сочетаются при создании экспозиции, в частности, широко используется проблемно-хронологический принцип.

Положения научной концепции находят дальнейшую конкретизацию в **расширенной тематической структуре**. В этом документе фиксируется деление будущей экспозиции на взаимосвязанные части: разделы, темы, экспозиционные комплексы. В нем перечисляются группы предполагаемых к экспонированию

музейных предметов и других материалов, выделяются конкретные мемориальные комплексы, научные реконструкции, определяются технические средства, способствующие усилению воздействия экспозиции на музейных посетителей — различные аудиовизуальные устройства, действующие модели, макеты, демонстрационные установки.

На третьем этапе научного проектирования разрабатывается **тематико-экспозиционный план (ТЭП)**. В соответствии с расширенной тематической структурой научные сотрудники подбирают в фондах музея необходимые материалы и группируют их в экспозиционные комплексы. Для экспонирования могут отбираться только те предметы, которые прошли необходимую научную обработку и имеют достоверные атрибутивные данные. На этой же стадии работы готовится соответствующая документация для изготовления воспроизведений и научно-вспомогательных материалов, решаются вопросы, связанные с консервацией и реставрацией предметов. Таким образом, тематико-экспозиционный план отражает конкретный состав экспозиционных материалов и их группировку в соответствии с расширенной тематической структурой.

Тематико-экспозиционный план составляется по определенной схеме, но в различных музеях может иметь существенные особенности. Как правило, структура ТЭПа включает следующие рубрики:

- наименование раздела;
- наименование темы;
- ведущий текст, оглави́тельный текст;
- название тематического комплекса;
- аннотация (объяснительный текст) к комплексу;
- перечень входящих в комплекс экспозиционных материалов с указанием основных атрибутивных данных, подлинности и размеров;
- указание места хранения материалов и их шифра.

К тематико-экспозиционному плану прилагаются большие по объему тексты и этикетаж; в виде приложений в него могут включаться указания для создания воспроизведений музейных предметов (объектов) и научно-вспомогательных материалов, документация по использованию в экспозиции технических средств и т. п.

Перед окончательным оформлением тематико-экспозиционного плана нередко осуществляется так называемая **пробная экспозиция**, или **раскладка**. Предназначенные для экспониро-

вания материалы раскладываются, развешиваются и расставляются в заданном пространстве; это позволяет выяснить взаимную «поддержку» экспонатов, их визуальную совместимость, уточнить композицию комплекса, оптимальную нагрузку, стен, витрин. Раскладка — это итог совместной творческой работы научного сотрудника и художника. Ее итоги фиксируются в картотеке отобранных материалов, тематико-экспозиционном плане и в эскизном проекте архитектурно-художественного решения. Современные технологии позволяют строить модель экспозиции, в которой массив компьютерных изображений экспонатов «развешивается» по стенам или располагается в залах компьютерной модели.

Разработка тематико-экспозиционного плана в большинстве случаев является завершающим этапом научного проектирования. Вместе с тем в музейной практике существует опыт сопровождения тематико-экспозиционного плана литературным описанием будущей экспозиции и восприятия ее зрителем. Для обозначения этого документа взят термин из кинематографической практики — **сценарий**. Отталкиваясь от научной концепции, сценарист ставит перед собой задачу выразить в литературной форме внутренний драматизм экспозиционной темы, который возникает как результат сопричастности музейных посетителей тем событиям и людям, о которых повествуют экспонаты. В основе сценария лежит стремление учесть психологию посетителя, попытка спрогнозировать его эмоциональное состояние на протяжении всего осмотра экспозиции.

Таким образом, в сценарии объединяются документы научного и художественного проектирования, изложенные в более доступной для восприятия литературной форме. Особое внимание уделяется средствам усиления эмоционального воздействия на посетителей. Сценарий не является обязательным проектным документом. Его, как правило, применяют для проектирования экспозиций многоплановых, с нетрадиционной тематикой, задуманных как театрализованное действие.

Сценарий может создаваться как сотрудниками музея, так и литераторами, знакомыми с практикой музейной работы. При этом непременным условием его написания должен быть высокий профессионализм авторов и хорошее знание ими не только проблематики экспозиции, но и экспозиционных материалов. В противном случае, как показывает накопленный в этой сфере опыт, сценарий превращается в набор отвлеченных идей и литературных упражнений, имеющих весьма отдаленное отношение к конкретному музею.



## Художественное проектирование экспозиции

Примерно до начала 1960-х гг. построение экспозиции всецело определялось научным коллективом музея и составленной им тематической структурой, при этом функции художника сводились к несложной ремесленной работе — написанию этикеток, оформлению паспарту, механической развеске экспонатов. Экспозиция же представляла собой монотонную череду однообразных витрин и стендов. Появление новых подходов в экспозиционной работе было в немалой степени обусловлено социокультурными изменениями, происходившими в жизни страны с середины 1950-х гг. Перед музеями встала задача сделать свои экспозиции впечатляющими и выразительными. Отношение к экспонату как к источнику эмоционального воздействия заставило пересмотреть и в корне изменить всю систему показа музейных собраний. В истории отечественного музейного дела появилось художественное проектирование экспозиций.

Работа художника стала заключаться не в механической расстановке и развеске экспонатов, а в переводе научного содержания экспозиции на язык образов, то есть в художественной интерпретации содержания экспозиции.

В музейный обиход вошло понятие «зрелищность», однако оно приобрело здесь свою специфику, не совпадающую с театральной зрелищностью и не имеющую ничего общего с аттракционом. Музейная экспозиция органически соединяет научную достоверность содержания с яркой зрелищностью показа. Главными действующими лицами в музейном «спектакле» выступают музейные предметы, и художники должны правильно передать их смысл и взаимоотношения. Поэтому все внешние эффекты, заслоняющие подлинные вещи, все световые, цветовые, шумовые и прочие художественные приемы, используемые ради них самих, не должны находить места в экспозиционном решении. Природа зрелищности музейной принципиально иная, нежели театральной: она призвана усилить смысловые акценты экспозиции, сделать ее эмоционально выразительной и доставляющей эстетическое удовольствие.

Таким образом, музейная экспозиция должна максимально точно отражать процессы и явления, протекающие в природе и обществе, и при этом говорить образным, увлекательным и эмоциональным языком. Успешно решать эту задачу очень трудно, не случайно возникло такое понятие, как «искусство экспозиции», представление об экспозиции как творческом произведении особо-

го жанра. Органически объединяя в единое целое различные виды искусств и технические средства, художественное проектирование музейных экспозиций вызвало к жизни такие новые понятия как экспозиционный и выставочный дизайн.

Наилучшей формой современной экспозиции считается ансамбль, все компоненты которого — музейные предметы, научно-вспомогательные материалы, архитектурно-художественные и технические средства — подчинены единому замыслу, взаимосвязаны, согласованы и составляют предметно и образно построенную художественную структуру.

Художественный образ в экспозиционном ансамбле во многом создается творческой фантазией художника, которая, однако, базируется на глубоком и всестороннем знании экспонируемого объекта. Художественное проектирование широко использует данные психологии и педагогики, учитывает совокупность целого ряда факторов, влияющих на процесс художественного восприятия и на способность человека усваивать определенное количество информации.

В их числе, например, такие немаловажные данные, как оптимальная высота экспозиционного пояса, угол наклона витрин, наиболее удобный для осмотра выставленных в них экспонатов, количество материалов, одновременно и с одной позиции попадающих в поле зрения человека, объем информации, который способен усвоить человек за полтора-два часа пребывания в экспозиционных залах. Художник должен стремиться к тому, чтобы различными способами концентрировать внимание зрителя и поддерживать в нем интерес на всем протяжении осмотра экспозиции, уметь вовремя снять «музейную» усталость и эмоциональную перегрузку.

Самые различные по своему материалу, технике изготовления, размерам и прочим характеристикам экспонаты должны предстать в экспозиционном ансамбле как единое целое. В создании этой целостности и проявляется профессионализм художника, умеющего грамотно и творчески использовать различные архитектурно-художественные средства.

Наиболее предпочтительный прием формирования образа — это использование подлинных музейных предметов, когда разнообразие их типов, форм и цвета позволяет создавать четкую и пластическую композицию. В литературе последних лет подобные экспозиционные комплексы неоднородных музейных предметов, выражающие определенный художественный образ и являющиеся акцентным элементом темы, называют *музейными натюрмортами*.

Вместе с тем сопоставительный и взаимодополняющий показ подлинников не всегда возможен, ведь они могут быть однотипными, несовместимыми, либо их количество оказывается недостаточным, чтобы сформировался новый образ. Поэтому возникает потребность в использовании других материалов, размер, цвет и форма которых могут быть заданы конкретными экспозиционными потребностями. Например, в музее-заповеднике «Старая Ладога» художник А. Скрягин в одной из башен XII в. воплотил оригинальное художественное решение исторической экспозиции. Ее тематические комплексы наряду с подлинными средневековыми доспехами, оружием и грамотами включали кованные металлические планы сражений, географические карты в виде макраме из грубых канатов с вкраплением металлических фрагментов, а объяснительные тексты были высечены на созданном из обожженного дерева фрагменте крепостного частокола.

В пространство музейной экспозиции нередко помещаются специально создаваемые для нее произведения искусства. Например, по заказу Музея «Чесменская победа» художники Ломоносовского фарфорового завода исполнили на роскошных блюдах изображения кораблей, участвовавших в знаменитом сражении. Выполняя функцию научно-вспомогательных материалов, эти блюда в то же время имеют самоценное значение произведений искусства.

В сочетании с подлинными предметами научно-вспомогательные материалы помогают формировать образное представление об определенном явлении, феномене, процессе. Но при этом художник должен не забывать о том, что большинство музейных посетителей не всегда могут отличить уникальную реликвию от выразительной реконструкции, поэтому «подавать» научно-вспомогательный материал следует таким образом, чтобы он не «убивал» менее аттрактивные подлинники.

На современном этапе развития искусства музейной экспозиции активная роль стала отводиться **бутафории**, которая используется тогда, когда возникает потребность в создании предметно-осязаемой атмосферы какого-либо явления или события. В музеях можно увидеть фрагменты палубы корабля, уличные фонари, имитации части улиц с булыжной мостовой, фрагменты шахт, городской среды и т. д.

Труд бутафора перестал быть ремеслом, и бутафорский предмет порой воспринимается как самоценное произведение. Поиски динамичности в построении экспозиции привели к тому, что в музеях стали нередко появляться тематические комплексы, воссоздаю-

щие атмосферу определенной эпохи с помощью обстановочных сцен и интерьеров, причем в создании этого своеобразного музейного зрелища наряду с музейными предметами принимают участие и бутафорские. Степень погружения посетителя в иную предметную среду может быть полной, но может быть всего лишь намеком на конкретный контекст, в рамках которого следует рассматривать подлинные экспонаты. Однако бутафория, как и научно-вспомогательные материалы, не должна превращаться из средства в самоцель, когда подлинные предметы теряются среди театральных декораций.

В комплексе художественно-выразительных средств, используемых при создании современных экспозиций, важная роль отводится специальным приспособлениям для демонстрации экспонатов, то есть **экспозиционному оборудованию**. В экспозиционном ансамбле оно одновременно выполняет как утилитарную, так и архитектурно-художественную функции. Утилитарная функция заключается в обеспечении сохранности экспонатов, защите их от вредных воздействий окружающей среды, повреждений и хищений. Архитектурно-художественная функция состоит в организации объемно-пространственной среды экспозиции и создании оптимальных условий для наиболее рационального размещения предметов.

В современной музейной практике применяется специальное (уникальное) и универсальное оборудование. Образцы специального оборудования создаются для конкретного музея с учетом специфики экспонатов, архитектуры помещений и многих других факторов, важных с точки зрения художественного решения экспозиции. Универсальное оборудование представляет собой различные унифицированные, модульные гибкие системы, которые чаще всего используются на выставках и в крупных музейных центрах.

В зависимости от характера экспозиционных материалов и основных идей архитектурно-художественного решения экспозиции употребляются различные типы экспозиционного оборудования. Для плоскостного экспонирования используются вертикальные щиты, или **стенды**, различные по конструкции и принципам установки в интерьере.

Для пространственного экспонирования используются:

- **витрины** разных конструкций и форм — горизонтальные, вертикальные, настольные, пристенные, подвесные, витрины кругового обзора;
- **подиумы** — возвышения для открытого экспонирования объемных предметов;

- **универсальные модульные системы** — каркасные, бескаркасные, комбинированные, рамные, пространственно-стержневые.

При проектировании оборудования учитывается его пропорциональность относительно экспонатов и экспозиционных залов, способность органично вписаться в интерьер по стилю, цвету, габаритам. Но при этом непреложным является следующее правило: воздействие оборудования на посетителя должно быть вторичным по отношению к экспонату. Это не значит, что оборудование должно быть абсолютно нейтральным или невидимым. Напротив, оно должно непременно включаться в образное решение экспозиции, но характер этого включения должен быть тщательно продуманным.

Экспозиционная практика показывает, что оборудование может быть стилизованным и повторять своими формами художественные приемы эпохи создания памятника, но может быть и контрастным, и в этом случае оно призвано отделить современную экспозицию от исторического интерьера. Оно может быть относительно нейтральным, функционально связанным с характером экспонатов, но может и нести основные образные характеристики экспозиции.

Например, одна из основных идей художественной концепции экспозиции «История стрелкового и холодного оружия с XIV века до наших дней» Тульского государственного музея оружия состоит в придании экспозиционным комплексам конфигурации фортеции XVII в. — системы укреплений сложной формы с большим количеством острых углов (автор концепции — художник А. Н. Конов). Витрины срединной части экспозиции располагаются по подобию фортеции; образуемые ими острые углы и плавные дуговые линии символизируют двойственный характер оружия, которое используется и в целях агрессии, и в целях защиты. В первом зале витринные комплексы расположены близко друг к другу, в следующих залах расстояние между ними постепенно увеличивается, и в последнем зале они напоминают разлетающиеся осколки, что символизирует распад агрессивности.

Конструкция каждой витрины призвана вызывать ассоциации с ружьем. Ее выполненная из дерева нижняя часть символизирует приклад, а металлическая верхняя — ствол. Застекленная средняя часть, в которой представлены экспонаты, соотносится со ствольной коробкой — наиболее важной и сложной составляющей стрелкового оружия. При этом цвет металла и дерева в отделке витрин на разных уровнях существенно отличается — от ржавого железа до

вороненой стали, от темных до светлых оттенков дерева, что символизирует ход времени.

**Цвет и свет** являются активными и специфическими компонентами любого архитектурно-художественного ансамбля. С их помощью можно объединять экспозиционные комплексы в единое гармоничное целое, делать акцент на наиболее важных экспонатах и композициях, добиваться определенной эмоциональной реакции посетителей. Цветовое решение экспозиции может добавлять недостающую контекстную информацию. Например, в Государственной Третьяковской галерее на выставке «Екатерина Великая и Москва», приуроченной к 850-летию города, в основе экспозиционного образа лежало создание ассоциативной среды в виде дворцового зала. Красно-пурпурный колорит выставки в сочетании с позолотой резных рам и красочной живописью портретов современников императрицы создавал атмосферу торжественности и величия.

Огромное значение для восприятия экспозиции имеет ее **пространственное решение**, то есть расположение экспозиционных материалов и экспозиционного оборудования в пространстве экспозиционных помещений. Правильное соотношение элементов экспозиционного ансамбля, их взаимосвязь, группировка, определение доминант — все это имеет первостепенную важность для создания художественного экспозиционного образа. Пространственным членением экспозиции можно организовать движение посетителей и ритм осмотра, отделить одну тему от другой, главное от второстепенного, ввести пространственные паузы, отделяющие друг от друга произведения, объединить разрозненные части в единое целое.

Экспозиции создаются в творческом содружестве научных сотрудников, сценаристов, художников, архитекторов, дизайнеров, инженеров. Для того чтобы труд всех участников проектирования экспозиции был слаженным и результативным, необходимо четко определить последовательность работ, характер деятельности на каждом этапе, состав проектной документации, при этом **основные этапы художественного проектирования** должны быть соотнесены с этапами научного проектирования.

Исходным документом для начала работ по архитектурно-художественному проектированию экспозиции служит научная концепция, в которой содержится достаточно полная характеристика общего экспозиционного замысла. На ее основе, а в ряде случаев после написания расширенной тематической структуры создается **генеральное решение экспозиции**, то есть первоначальный художественный проект. В нем раскрывается творческий замысел



автора и общий подход ко всем архитектурно-художественным проблемам относительно облика будущей экспозиции, которые на последующих этапах проектирования будут развертываться и детализироваться. На этапе генерального решения художники вместе с экспозиционерами разрабатывают следующие аспекты художественного проекта.

- Общие стилевые принципы раскрытия содержания экспозиции архитектурно-художественными средствами.
- Размещение основной тематики по залам и территории музея (пространственное решение) с предлагаемым маршрутом осмотра экспозиции, который может быть линейным, кольцевым, сложным.
- Размещение ведущих экспонатов, то есть музейных предметов, несущих наиболее полную смысловую и образную нагрузку.
- Характер и место в экспозиции научных реконструкций, наиболее крупных воспроизведений, диорам, специально создаваемых произведений искусства.
- Общие принципы освещения (искусственное, естественное, смешанное, общее, местное) и цветового решения экспозиции.
- Материалы для оформления интерьера и изготовления оборудования.
- Общее решение оборудования и отдельных установок.
- Применение аудиовизуальных и технических средств, мультимедийных технологий.
- Расположение зон отдыха.

Современная методика проектирования экспозиции предполагает разработку генерального решения в форме **художественной концепции экспозиции**, которая выполняется в виде чертежей, макетов и пояснительных документов. Поскольку она обсуждается не только в профессиональной ситуации, но и на Ученом совете музея, а также среди музейной общественности, ее язык и средства выражения должны быть ясными и доступными для восприятия людей разных специальностей. Поэтому макет, то есть объемное изображение проектируемой экспозиции, выполненное в определенном масштабе, предпочтительнее чертежей, читать которые могут, как правило, только профессионалы.

На втором этапе художественного проектирования, после составления и утверждения тематико-экспозиционного плана и сценария, разрабатывается **эскизный проект**. Он представляет собой детализацию художественной концепции (генерального решения). В эскизном проекте прорабатываются следующие вопросы:

- окончательное распределение площадей тематических разделов, экспозиционных тем и подтем;
- размещение всех ведущих экспонатов и текстов, методы их показа, расстановка экспозиционного оборудования;
- окончательное объемно-пространственное и цветовое решение экспозиции;
- освещение залов, экспозиции и отдельных экспонатов;
- принципиальное решение конструкции оборудования и объемных декоративных элементов;
- размещение аудиовизуальных и технических средств, мультимедийных установок.

Особое значение в эскизном проекте имеют вопросы размещения и подачи экспонатов. Существуют приемы, которые позволяют подчеркнуть существующие между предметами связи, выделить среди них наиболее важные. Например, ведущий экспонат часто располагается в центре экспозиционного пространства, сразу обращая на себя внимание посетителя. Его значимость может акцентировать активный цветовой фон, направленное освещение или же специально созданное вокруг него свободное пространство. Художник должен уметь обеспечить наилучший обзор экспонатов, возможность обозрения знаков, клейм, и других мелких отличительных особенностей предметов. Для этого используются зеркала, лупы, поворачивающиеся подставки. Но, привлекая внимание к экспонатам и подчеркивая их особенности, художник не должен забывать, что зрительной основой экспозиционного пространства должен быть экспонат, а средства показа и оборудование должны играть при этом подчиненную и второстепенную роль.

### Техническое и рабочее проектирование экспозиции

Завершающим этапом проектирования музейной экспозиции является техническое и рабочее (техно-рабочее) проектирование. Оно состоит в разработке художником совместно с инженерами-конструкторами и экспозиционерами **технического и рабочего проекта**; он представляет собой комплекс документации, необходимой для изготовления научно-вспомогательных материалов, изготовления и сборки экспозиционного оборудования, осветительной аппаратуры, технических средств.

Техно-рабочий проект, как правило, включает в себя:

- авторские разработки художественно-конструкторских решений оборудования и крепления отдельных экспонатов;
- авторские предложения к инженерным решениям отопления, вентиляции и пожарно-охранной сигнализации;
- светотехнический проект, важный и для восприятия экспозиции, и для обеспечения сохранности экспонатов;
- рабочие чертежи на все конструкторские элементы и все виды музейного оборудования;
- разработки специальной технической документации на системы технических средств, применяемых в экспозиции — звуковоспроизводящие средства, голограммы, полиэкраны, диапроекторы и т. п.;
- эскизы макетов, диорам и других научно-вспомогательных материалов, монументально-декоративных элементов оформления экспозиции музея;
- монтажные листы.

**Рабочие чертежи** подразделяются на детализировочные, по которым изготавливаются отдельные детали оборудования, и сборочные, по которым производится сборка (монтаж) оборудования.

**Монтажные листы** представляют собой чертежи участков экспозиционной поверхности, на которых указано размещение конкретных материалов. Они создаются художником обычно в масштабе 1:10; масштабные листы, выполненные в масштабе 1:1, называются **шаблонами**.

После изготовления всего необходимого оборудования и научно-вспомогательных материалов начинается **монтаж экспозиции**, в ходе которого на экспозиционной площади осуществляется сборка оборудования, технических средств, размещение экспозиционных материалов в соответствии с проектом экспозиции. Монтаж осуществляется специально подготовленными рабочими-монтажниками при участии авторов-проектировщиков.

Одновременно с руководством монтажными работами художник принимает участие в подготовке необходимых материалов для рекламы экспозиции и ее торжественного открытия, которое обычно называют **вернисажем**.

Таким образом, за последние десятилетия искусство музейной экспозиции окончательно утвердилось в качестве самостоятельного вида творчества. Современная музейная экспозиция — это результат созидательного союза научного сотрудника и художника-экспозиционера, в котором иногда принимает участие сценарист.

В искусстве музейной экспозиции еще очень много нерешенных и даже спорных проблем. Недостаточно разработаны в теоретическом отношении средства создания музейного образа, специфика музейной зрелищности, жанровые особенности экспозиций, или то, что в искусстве принято называть законами жанра. Методика художественного проектирования требует осмысления и обобщения по широчайшему спектру вопросов. Поэтому искусство музейной экспозиции, как и музейное дело в целом, нуждается в творческом эксперименте, благодаря которому оно может быть защищено от шаблонов и стереотипов.

## **Музейная выставка**

Составной частью экспозиционной работы является создание выставок. Большинство музеев понимают под выставкой музейную экспозицию, которая носит временный характер. Так, согласно «Словарю актуальных музейных терминов», музейная выставка — «временно действующая экспозиция музейная, создаваемая с целью актуализации наследия, удовлетворения запросов различных целевых аудиторий музея, расширения коммуникативных возможностей музея».

Между тем в литературе присутствует и другая точка зрения, согласно которой «не существует абсолютных критериев, позволяющих четко разграничить выставочно-музейные и чисто музейные экспозиции. <...> Это касается временных и проблемно-содержательных особенностей, разнообразия и качества экспозиционных приемов и средств». Музейная выставка — это «динамичная экспозиция», которая «является универсальной формой музейной экспозиции»<sup>50</sup>.

Выставки различаются по разным параметрам, важным с точки зрения организации выставочной деятельности музеев — по тематике, содержанию и характеру экспозиционных материалов, по месту размещения, по продолжительности работы. Существуют устоявшиеся типы выставок — фондовая выставка, выставка новых поступлений, выставка из частных собраний, мемориальная выставка, юбилейная выставка и др. В процессе выставочной работы музеев появляются новые типы выставок, которые по мере их методического осмысления получают распространение в музейной практике.

---

<sup>50</sup> Мазный Н. В., Поляков Т. П., Шулепова Э. А. Музейная выставка: история, проблемы, перспективы. М., 1997. С. 25, 184.

**Фондовые выставки** знакомят посетителей с малоизвестными и малодоступными коллекциями; они вводят в научный оборот те музейные предметы, которые по разным причинам не включены в основную экспозицию, в том числе по соображениям сохранности. Например, за пределами фондохранилищ не могут долго находиться акварели и письменные источники.

**Отчетные выставки** создаются по результатам реставрационных работ, по итогам комплектования фондов — так называемые **выставки новых поступлений**, которые отражают пополнение музейного собрания за определенный период.

**Выставки из частных собраний** создаются на основе материалов, предоставленных частными лицами, как правило, коллекционерами. Они могут включать как коллекцию в целом, так и отдельные ее предметы. На время проведения выставки музей принимает материалы частных лиц на временное хранение и несет за них материальную ответственность.

**Мемориальные выставки** посвящаются памяти выдающихся людей или событий. При их создании предпочтение отдается подлинникам, особенно реликвиям.

По содержательным признакам выделяют также **тематические выставки**, в основе которых лежит определенный сюжет, **и проблемные выставки**. Как выставка одной проблемы задумывалась, например, интерактивная выставка «Доисторический детектив, или Почему исчезли мамонты?» (Государственный биологический музей им. К. А. Тимирязева, 2004). Она освещала проблему синхронного исчезновения с лица Земли мегафауны — мамонтов, шерстистых носорогов, гигантских ленивцев и других животных. Научная составляющая выставки содержала данные последних исследований в этой области и опиралась на современный и неоднозначный материал, предоставленный палеонтологами.

Стилистически выдержанная в жанре игры в детектив, выставка предлагала посетителям самим заняться расследованием «дела» «Об истреблении мегафауны Земли», поэтому в этикетаже присутствовали слова «улика», «потерпевшие», «подозреваемые», «эпизоды по делу о ...». Экспонировались черепа вымерших и древних животных, изображения и антропологические реконструкции «подозреваемых» — архантропа, неандертальца, кроманьонца и человека разумного. «Улики и вещественные доказательства» — метательное копьё, резак, скребки и ножи палеолитических охотников — были представлены моделями и натурными экспонатами; некоторые можно было брать в руки. Вместо готового ответа экспо-

зиционеры предложили посетителям путем «голосования» выбрать свою версию возможного «виновника» исчезновения мегафауны: опустить в прозрачную урну бюллетень с выбранным из трех вариантов ответом — климат, человек или человек и климат. Таким образом, выставка знакомила посетителей с животным миром четвертичного периода, освещала возможные причины исчезновения мегафауны Земли и привлекала внимание к экологическим проблемам сегодняшнего дня.

В зависимости от места проведения различают **стационарные выставки** (внутримузейные, внемузейные, межмузейные) и **передвижные выставки**. Под **внемузейными** понимают выставки, которые создаются музейными методами и на базе музейных материалов, но размещаются вне стен музея — в выставочном зале, в культурно-просветительном учреждении, на предприятии, в библиотеке и т. д. Монтаж, демонтаж и просветительные мероприятия на выставке проводятся сотрудниками музея, а принимающая сторона предоставляет специально оборудованное помещение и несет ответственность за сохранность экспонатов.

**Передвижные выставки** создаются для демонстрации в ряде населенных пунктов — в других музеях, на предприятиях, в школах. При их проектировании, в частности при разработке оборудования, учитывается необходимость обеспечить безопасность и сохранность музейных материалов, а также легкость монтажа, демонтажа, упаковки и транспортировки. Некоторые стационарные выставки в дальнейшем трансформируются в варианты передвижных выставок с использованием информационного сопровождения, а иногда и элементов оформления. Например, по материалам выставки «Доисторический детектив, или Почему исчезли мамонты?» Государственный биологический музей им. К. А. Тимирязева создал передвижной формат, сопровождающийся пакетом интерактивных программ.

Российские музеи создают циклы выставок, объединенных одной проблемой или темой, выставки в рамках межмузейных и региональных обменов. К крупнейшим относится многолетний проект Государственной Третьяковской галереи «Золотая карта России», с 1999 г. представляющий в Инженерном корпусе лучшие коллекции российских региональных художественных музеев. В 2003 г. проект был удостоен Государственной премии в области литературы и искусства.

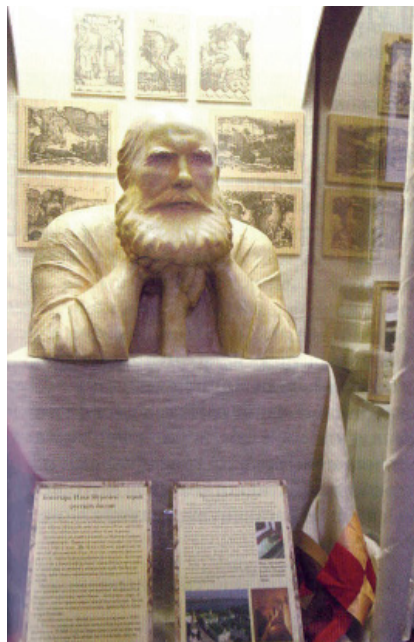
Одним из направлений выставочной деятельности музеев являются монографические выставки, всесторонне показывающие



творчество мастеров искусства. Таковы, например, выставки «Василий Верещагин», «Архип Куинджи», «Илья Репин», проходившие в Государственной Третьяковской галерее. Существует формат «выставка одной картины», в рамках которого демонстрируются отдельные шедевры или выдающиеся художественные произведения. В частности, в разные годы в Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина экспонировались «Мона Лиза» («Джоконда») Леонардо да Винчи из собрания Лувра, «Венера Урбинская» Тициана из Галереи Уффици, «Портрет неизвестного с серыми глазами» Тициана из Палатинской галереи.

В музеях проходят и выставки одного экспоната; некоторые отличаются неожиданностью темы. В их числе — «Былинный богатырь из Мурома» (Государственный биологический музей им. К. А. Тимирязева, 2007). Выставка была приурочена к двум юбилеям: к 100-летию со дня рождения знаменитого скульптора-антрополога М. М. Герасимова, автора метода воссоздания внешнего облика человека по черепу, и к 35-летию научной и творческой деятельности известного эксперта-криминалиста С. А. Никитина, активно применяющего этот метод.

На выставке экспонировалась одна из работ С. А. Никитина — реконструкция облика Ильи Муромца. Прототипом знаменитого былинного персонажа некоторые исследователи считают силача по прозвищу Чоботок, родом из Муромца, в конце жизни принявшего монашество в Киево-Печерской лавре и скончавшегося около 1188 г.; в 1643 г. он был причислен к лику святых Русской православной церкви как преподобный Илия Муромец. В 1988 г. экспертиза его мощей, проведенная Межведомственной комиссией



Выставка одного экспоната  
«Былинный богатырь  
из Муромца».  
Государственный биологический  
музей им. К. А. Тимирязева

Минздрава УССР, показала, что преподобный Илия был высоким человеком по меркам Средневековья (177 см), перенес в юности паралич конечностей, имел следы многочисленных ранений и умер в возрасте 40–55 лет от удара копьем или мечом в грудь. В 1998 г., основываясь на результатах этой экспертизы, С. А. Никитин с помощью метода антропологической реконструкции воссоздал скульптурный портрет преподобного Илии Муромца, который и стал экспонатом выставки.

В музейной практике иногда используется термин «постоянная выставка»; его обычно употребляют по отношению к выставкам, которые дополняют основную экспозицию. Например, в Государственном музее-заповеднике «Павловск» основную ансамблевую экспозицию в Павловском дворце дополняет постоянная выставка «Русский жилой интерьер XIX в.», организованная на материале собрания Отдела истории русской культуры.

Таким образом, выставки различаются и по типологическим характеристикам, и по масштабности экспозиций. Но все они способствуют решению важных задач, стоящих перед музеем в области основных направлений его деятельности. «Любой музей, если он хочет быть живым, не может обойтись лишь стационарной экспозицией, — считал основатель и первый директор Государственного музея А. С. Пушкина А. З. Крейн. — Даже если она удачна, если она пополняется, если в ней устраиваются “вернисажи” новых экспонатов. Выставки углубляют основную тему музея. Они позволяют оперативно выставлять материалы, которые не скоро, а может быть, и никогда не дождутся своей очереди в постоянной тематической экспозиции. Выставки позволяют привлекать вещи со стороны, брать в других музеях, у художников, коллекционеров. Выставки не дают застояться»<sup>51</sup>.

Выставка — форма публикации музейного собрания и одна из форм публикации результатов научно-исследовательской деятельности музея. Ее созданию предшествует большая работа экспозиционеров по изучению и интерпретации музейных коллекций, в ходе которой могут уточняться атрибутивные данные предметов, раскрываться новые грани их информационного и коммуникативного потенциала. Выставки могут представлять новые исследования в области профильных дисциплин, демонстрировать реставрационные открытия и достижения. Они могут выносить на обсуждение актуальные, в том числе социальные проблемы.

---

<sup>51</sup> Крейн А. З. Жизнь музея. М. : Советская Россия, 1979. С. 145.

На выставках нередко экспонируются предметы, которые по существующим нормативам превентивной консервации не могут долго находиться за пределами фондохранилища; некоторые из них впервые предстают в экспозиционном пространстве. Кроме того, выставки вводят в научный и культурный оборот неизвестные или малоизвестные памятники не только из музейных фондов, но также из частных собраний, выполняя тем самым функцию актуализации культурного наследия.

Выставка нередко становится пространством для творческих экспериментов и апробации новых экспозиционных приемов и концептуальных решений, поэтому она может быть инструментом модернизации постоянной экспозиции.

Согласно музейно-ориентированным социологическим исследованиям, выставка является одним из наиболее привлекательных для публики музейных продуктов. Существует так называемая выставочная аудитория, в основе мотивации которой лежит стремление посещать все интересные выставки. Вернисаж и дальнейшее функционирование выставки сопровождается пресс-конференциями, круглыми столами, мастер-классами, лекциями и другими мероприятиями культурно-просветительного и рекламно-информационного характера. Поэтому выставка расширяет музейную аудиторию и коммуникативные возможности музея, способствует росту числа музейных посетителей и формированию привлекательного имиджа музея.

---

## Глава 7

# КУЛЬТУРНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ МУЗЕЕВ

Музей как социокультурный институт изначально ориентирован на работу с посетителями, однако представление о содержании этой работы во многом определяется ценностными парадигмами исторической эпохи или конкретного исторического периода. Так, на рубеже 1920–1930-х гг. в условиях тотальной политизации и идеологизации общественной жизни в российском музейном деле появился новый термин для обозначения взаимодействия музеев с аудиторией — «политико-просветительная работа». Ее основные формы — экскурсии и лекции — должны были строиться на основе марксистско-ленинской методологии, а их результативность оценивалась по параметру массовости охвата населения. Поэтому термин «политико-просветительная работа» дополнялся словом «массовая».

На рубеже 1950–1960-х гг. к советским музеям стал постепенно возвращаться утраченный в предшествующие десятилетия статус научных учреждений. Эти изменения отразились в терминологии: вместо понятия «просветительная работа» стало употребляться понятие «научно-просветительная работа». Новый термин призван был подчеркнуть, что свою образовательно-воспитательную функцию музей реализует на основе научных исследований, опирающихся на изучение музейных предметов.

Тем не менее музей продолжал оставаться идеологическим учреждением, строящим свою работу в соответствии с директивными указаниями руководящих органов и постановлениями ЦК КПСС «О повышении роли музеев в коммунистическом воспитании трудящихся» (1964) и «О повышении идейно-воспитательной работы музеев» (1982). Вплоть до конца 1980-х гг. научно-просветительная работа должна была выстраиваться в соответствии с так называемыми ленинскими принципами коммунистической пропаганды. Ее основными задачами являлись «распространение марксистско-ленинской идеологии и формирование коммунистического мировоззрения», «воспитание коммунистического отношения к труду», «пропаганда идей интернационализма и патриотизма», «формирование нравственных качеств личности», «эстетическая пропаганда», «борьба против буржуазной и ревизионистской идеологии».

Вместе с перестройкой и сменой идеологических парадигм из музейной лексики, касающейся научно-просветительной работы, постепенно исчезли такие термины, как «пропаганда», «массовость», «идейное воспитание». Музей стал рассматриваться как средство уже не «эстетической пропаганды», а развития эстетического вкуса и творческого воображения, как средство формирования не «коммунистического мировоззрения», а ценностного отношения к историко-культурному наследию. Стала завоевывать прочные позиции новая концепция образовательной деятельности, которая к тому времени уже получила широкое распространение в зарубежной музейной практике и основывалась на представлении о музее как коммуникационной системе. Согласно этой концепции, задачи музея не сводятся лишь к передаче информации о том или ином явлении и процессе; музей должен обращаться и к внутреннему миру посетителя, воздействовать на его чувственно-эмоциональную сферу.

Отказ от прежней жесткой идейно-информативной направленности менял и характер взаимоотношений между музеем и посетителем. Суть музейно-образовательного процесса представлялась теперь иной: посетитель воспринимался уже не как объект воспитательного воздействия, а как равноправный собеседник, следовательно, общение музея с аудиторией приобретало форму диалога.

В связи с новым пониманием сути взаимоотношений музея и посетителя в отечественном музееведении с начала 1990-х гг. стал использоваться термин «культурно-образовательная деятельность», подразумевающий образование в пространстве культуры. При этом понятие «образование» трактуется широко и предполагает развитие когнитивных и интеллектуальных способностей человека, его душевных и личностных качеств, ценностного отношения к миру путем приобщения к историко-культурному наследию через музей.

Термин «культурно-образовательная деятельность» пришел на смену таким понятиям как «массово-просветительная работа» и «научная пропаганда». Что же касается понятия «научно-просветительная работа», то оно продолжает употребляться в музейной практике и в наши дни, однако в нем уже нет прежней идеологической составляющей. Вместе с тем сосуществование терминов «культурно-образовательная деятельность» и «научно-просветительная работа» в определенной степени свидетельствует об отсутствии в музейной сфере единого понимания того, ради чего музей встречается со своими посетителями.

Теоретическую и методическую основу культурно-образовательной деятельности составляют теория музейной коммуникации и музейная педагогика, которая разрабатывает методики и программы работы с посетителями, изучая воздействие на них различных форм музейной коммуникации.

## **Музейная педагогика**

Музейно-педагогическая мысль зарождается на рубеже XIX–XX вв., и ее главной предпосылкой было осознание музея как института, обладающего большим образовательным и воспитательным потенциалом. Новый взгляд на музей нашел отражение в названии конференции «Музеи как образовательные и воспитательные учреждения», которая проходила в Мангейме (Германия) в 1903 г. Один из ее главных докладчиков, директор Гамбургской картинной галереи А. Лихтварк, охарактеризовал музей как учреждение, которое, наряду с университетами и академиями, может способствовать образованию и воспитанию всех социальных групп общества.

А. Лихтварк (1852–1914) был одним из активных деятелей движения за народное образование, заложивших основы музейной педагогики в Германии. Он разработал методику «музейных диалогов», участниками которых являются посетитель и посредник, помогающий творчески воспринимать произведение искусства через постижение замысла художника. Г. Кершенштейнер в книге «Теория образования» (1926) представил концепцию педагогики музейной экспозиции, основные идеи которой воплотились в Немецком музее достижений естественных наук и техники в Мюнхене. В частности, он считал, что музейно-педагогический процесс следует структурировать по принципу школьного учебного плана, а музей должен позволить зрителю увидеть технологические или творческие процессы с помощью всех доступных «педагогиковспомогательных средств» — текстовых пояснений, макетов, кинофильмов и т. п.

Большой вклад в разработку музейно-педагогической тематики внес Г. Фройденталь, занимавшийся проблемами взаимодействия музея и школы. Он предложил методику организации процесса обучения школьников в музее, которая включала несколько этапов: подготовку детей к посещению музея, работу в музее и последующее закрепление на уроке полученных знаний и впечатлений. Согласно данным исследовательницы Е. Б. Медведевой,



именно Г. Фройденталь в своей книге «Музей — образование — школа», изданной в 1931 г., впервые употребил термин «музейная педагогика», имея в виду определенное направление деятельности.

Исторический опыт Германии по использованию образовательно-воспитательного потенциала музеев в первой трети XX в. является наиболее показательным, но не единственным. Для музеев США, например, было характерным выделение деятельности по обслуживанию посетителей в особое направление и ее теоретический анализ. Музейно-педагогическая мысль развивалась и в России; в частности, в трудах создателей отечественной экскурсионной школы — И. М. Гревса, Н. П. Анциферова, Н. А. Гейнике, Б. Е. Райкова. Работы А. У. Зеленко, Ф. И. Шмита, Н. Д. Бартрама анализировали роль педагогических, детских и школьных музеев в образовательно-воспитательном процессе. Разработанная А. В. Бакушинским система эстетического воспитания в художественном музее не утратила своей актуальности и в наши дни.

В послевоенный период понятие «музейная педагогика» получает новое содержательное наполнение и в ФРГ, и в ГДР. В то время как в 1920–1930-е гг. этим термином обозначали особое направление в деятельности музея — разработку образовательных программ для детей и участие в учебно-воспитательном процессе школы, то в новой трактовке музейная педагогика представляла как формирующаяся научная дисциплина, рассматривающая образовательные проблемы музейной коммуникации. Западногерманские специалисты полагали, что музейная педагогика должна заниматься вопросами создания наиболее благоприятных условий для общения посетителей с культурным наследием, способствовать активизации восприятия ими музейного материала.

Специалисты из Восточной Германии тоже осознали необходимость интеграции педагогики и музееведения. В 1963 г. в Министерстве просвещения ГДР была создана Рабочая группа по музейной педагогике, которая регулярно публиковала методические материалы и освещала практическую работу музеев со школами. К своему 20-летнему юбилею она издала брошюру «Музейная педагогика в ГДР», в которой музейная педагогика понималась как «пограничная научная дисциплина, находящаяся на стыке музееведения и педагогических наук».

В российском музееведении понятие «музейная педагогика» стало употребляться с 1970-х гг., а спустя десятилетие получило широкое распространение. Этому в немалой степени способствовала позиция одного из ведущих музееведов страны А. М. Разгона.

Хорошо знакомый с работами немецких коллег, он считал, что создание такой научной дисциплины, находящейся на стыке целого комплекса наук, является насущной практической задачей.

На рубеже XX–XXI вв. в России стали учреждаться музейно-педагогические центры. Среди них была творческая лаборатория «Музейная педагогика» кафедры музейного дела Академии переподготовки работников искусства, культуры и туризма. Совместно с музеями из разных регионов России лаборатория ежегодно проводила конференции, по итогам которых публиковались сборники трудов, позволяющие составить представление о состоянии отечественной музейной педагогики и дающие импульс ее дальнейшему развитию. Интерес к социально-психологическим аспектам музейной педагогики, а также к созданию инновационных музейно-педагогических проектов отличал деятельность Лаборатории музейного проектирования Российского института культурологии.

Проблемами взаимодействия художественного музея с системой образования на основе новейших технологий с 1990 г. занимается «Российский центр музейной педагогики и детского творчества» Государственного Русского музея. Его теоретические разработки и инновационные проекты, программы и методики изучают и осваивают многие художественные музеи России.

В российской науке существуют разные трактовки и дефиниции музейной педагогики. По мнению Б. А. Столярова, «музейная педагогика — это область научно-практической деятельности современного музея, ориентированная на передачу культурного (художественного) опыта через педагогический процесс в условиях музейной среды. <...> Музейная педагогика — это особый раздел педагогической науки, предметом изучения которого является образовательная деятельность в условиях музея»<sup>52</sup>.

М. Ю. Юхневич считает, что следует разводить понятия «музейная педагогика» и «культурно-образовательная деятельность». Первое обозначает новую научную дисциплину, тогда как второе — традиционное для музея направление, которое входит в ее компетенцию. Согласно дефиниции М. Ю. Юхневич, «музейная педагогика — это научная дисциплина на стыке музееведения, педагогики и психологии, рассматривающая музей как образовательную систему»<sup>53</sup>. При этом образование в данном контексте трактуется

---

<sup>52</sup> Столяров Б. А. Педагогика художественного музея: от истоков до современности. СПб. : Специальная Литература, 1999. С. 7.

<sup>53</sup> Юхневич М. Ю. Я поведу тебя в музей. М., 2001. С. 13.

широко — как развитие человека, его личностных качеств, ценностных отношений к миру.

Свое видение содержательного наполнения понятия предложили Л. М. Шляхтина и Е. Н. Мастеница. Они полагают, что «музейная педагогика — это область научно-практической деятельности, имеющая тенденцию к саморазвитию в интегративную область знания, пограничную с музееведением, педагогикой, психологией, социологией и культурологией и являющаяся основой реализации образовательного потенциала музея. Объектом музейной педагогики является посетитель музея, а предметом — педагогическое управление взаимодействием музея с посетителем в процессе образовательной деятельности»<sup>54</sup>.

Надо сказать, что в профессиональной музейной среде нередко встречается узкое понимание термина «музейная педагогика»: им обозначают конкретную область культурно-образовательной деятельности — работу с детской аудиторией и взаимодействие со школой. Такая трактовка в значительной степени связана с преимущественным развитием музейно-педагогического направления в 1970–90-е гг. Однако современная музейная педагогика включает гораздо более широкое проблемное поле.

К основным направлениям исследований в области музейной педагогики относятся:

- изучение образовательной специфики музея;
- анализ эффективности музейной коммуникации;
- изучение музейной аудитории;
- разработка и апробация новых методик и программ для различных категорий музейных посетителей;
- модернизация культурно-образовательной деятельности в условиях распространения новых информационных технологий;
- изучение истории музейно-педагогической мысли и культурно-образовательной деятельности музея.

---

<sup>54</sup> Шляхтина Л. М., Мастеница Е. Н. Музейно-педагогическая мысль в России: исторические очерки / Санкт-Петербургский гос. ун-т культуры и искусств. СПб.: 2006. С. 7.

## Музейная аудитория

Совокупность людей, включенных в сферу культурно-образовательной деятельности музея, называют **музейной аудиторией**. Это понятие объединяет не только реальных посетителей, пришедших в конкретный музей, но и потенциальных его посетителей, то есть людей, которые вообще ходят в музеи.

Музейная аудитория характеризуется по ряду параметров. Ее социально-демографический анализ предполагает выделение таких признаков, как **образовательный уровень, род занятий, пол, возраст, место жительства**. Каждый из этих признаков необходимо принимать во внимание при работе с реальными и потенциальными посетителями, однако, как показывают исследования, отношение к музею, его экспозиции и программам определяется прежде всего образовательным уровнем человека.

С точки зрения частоты посещения музея, аудитория может характеризоваться как **нестабильная или постоянная**. Наличие у музея постоянного контингента посетителей — показатель успешности его деятельности и важный фактор дальнейшего развития. Музейная аудитория исследуется и в отношении направленности ее интересов на определенные формы культурно-образовательной деятельности музея, и в этом случае можно говорить об **аудитории выставок или лекториев, тематических вечеров и концертов, «посетителях выходного дня»** и пр.

Важным параметром характеристики музейной аудитории является степень ее подготовленности и предрасположенности к восприятию, что иногда обозначается понятием **«музейная культура посетителя»**. Речь идет об умении человека ориентироваться в музейной среде и воспринимать специфический музейный язык. Критериями оценки музейной культуры могут служить частота и избирательность посещения музеев, целенаправленный осмотр экспозиций и памятников, наличие предварительной информации о музее, полученной из книг, статей, радиопередач, телепередач, интернет-ресурсов и других источников.

При анализе музейной аудитории важно учитывать обстоятельства посещения музея, то есть самостоятельно приходит человек в музей или посещает его организованно в составе экскурсионной группы или в качестве участника культурно-образовательного мероприятия.

Для получения всех этих данных, с разных сторон характеризующих музейную аудиторию, необходимы социологические исследова-

дования. Одни из них выявляют динамику посещаемости и факторы, обуславливающие приток различных групп посетителей, другие изучают интерес людей к экспозиционной тематике и отдельным музейным предметам, третьи анализируют особенности восприятия экспозиции, эффективность конкретных экспозиционных решений и форм культурно-образовательной деятельности. Результаты исследований позволяют совершенствовать методику музейной работы, вырабатывать рекомендации по планированию и управлению деятельностью музеев.

Социологические исследования проводятся на основе специально разработанных методов, которые выбираются в зависимости от поставленных целей и задач. Значительный объем достоверной информации позволяет собрать **анкетный опрос**, который проводится как среди всей музейной аудитории, так и среди различных групп посетителей. При этом могут опрашиваться, например, только экскурсанты или индивидуальные посетители, местные жители или туристы. Вопросы, поставленные в анкете, могут уточняться или углубляться с помощью **интервью**, которое используется и в качестве основного метода сбора информации, например о восприятии экспозиции и экскурсии. Оно может сочетаться с **визуальным наблюдением за осмотром экспозиции**, и тогда появляется возможность выяснить глубинные реакции посетителей.

В то время как социологические исследования в самом музее характеризуют интересы и запросы реальной аудитории, **анкетирование местных жителей** направлено на изучение потенциальной аудитории. Компетентное суждение о состоянии и перспективах деятельности музея могут дать **опросы экспертов**, в качестве которых выступают лица, связанные с музеем по роду своих занятий и профессиональным интересам — музейные работники, педагоги, деятели культуры. На основе обобщения результатов исследований разрабатываются конкретные меры, направленные на совершенствование работы с музейной аудиторией.

В России первые попытки анализа музейной аудитории восходят к началу XX в., однако систематическое ее изучение началось с середины 1920-х гг. Наибольшей масштабностью отличались исследования, проводившиеся в Третьяковской галерее; их итогом стало издание сборника «Изучение музейного зрителя» (1928). В середине 1930-х гг., когда многие социологические методы необоснованно признали «лженаучными», исследования музейной аудитории фактически были свернуты. Они возобновились лишь на рубеже 1960–1970-х гг., когда вновь стала развиваться социология.

Важный вклад в становление музейной социологии внесло комплексное исследование «Музей и посетитель», которое Научно-исследовательский институт культуры Минкультуры РСФСР проводил в 1973–1974 гг. в краеведческих музеях России, а в 1978–1979 гг. — в музеях-заповедниках. Цель исследования заключалась в анализе важнейших проблем жизнедеятельности музея и его взаимоотношений с аудиторией. Оно определило социально-демографический состав музейных посетителей и проанализировало факторы оптимизации взаимодействия музея с различными группами музейной аудитории.

Так, например, изучение восприятия музейной экспозиции и экскурсий выявило проблемы и противоречия, имевшиеся в научно-просветительной работе тех лет. Исследование показало, что для посетителей краеведческих музеев не характерен дифференцированный осмотр экспозиции, поскольку большинство из них (87 %) осматривали музей целиком — от отдела природы до отдела современности. При этом на осмотр одного экспозиционного зала площадью около 100 кв. м в среднем затрачивалось 3,5 минуты, что свидетельствовало о поверхностном восприятии материала. Причем чем насыщеннее был экспозиционный ряд, тем больше рассеивалось внимание посетителей.

Обнаружилось несоответствие между «идейным замыслом» экспозиции и принципами ее осмотра посетителями. Создавая экспозицию, музейные сотрудники, мыслившие тематико-экспозиционными комплексами, предполагали, что посетители будут соблюдать определенный маршрут, последовательно осваивать тему за темой, читая при этом сопроводительные тексты. Посетители же осматривали экспозицию фрагментарно, маршрут игнорировали, к текстовому комментарию обращались редко, то есть вели себя совсем не так, как рассчитывали экспозиционеры.

Таким образом, исследование свидетельствовало о необходимости формировать традицию дифференцированного осмотра музея и музейную культуру посетителя, чему могла способствовать реклама не музея вообще, а конкретных экспозиций и экспонатов. Оно убедительно показало, что экспозиции необходимо разредить, создать несколько планов восприятия, выделив при этом ведущие, наиболее аттрактивные экспонаты. Исследователи отметили потребность в образном решении экспозиции, что усилило бы ее эмоциональное воздействие на посетителя.

Важные выводы позволило сделать и изучение экскурсионной работы музеев. Исследование показало, что посетителей менее



других интересовал раздел, посвященный современности. Во время его осмотра, который длился академический час, экскурсоводы стремились познакомить группу со всеми сферами жизни края и показать как можно больше экспонатов. В итоге из-за чрезмерной перегруженности экспозиции материалами музейные предметы демонстрировались бегло, и восприятие экспозиции было лишено конкретности. Например, в одном из музеев экскурсовод показал 132 экспоната, из которых экскурсантам запомнились только 13.

Данные об экскурсионном осмотре разделов, посвященных современной истории края, подтвердили результаты исследований, проведенных на базе музеев-заповедников. Они свидетельствовали о том, что посетителя интересуют не общие сведения, а конкретная информация, относящаяся к музейному предмету. В этой связи исследователи рекомендовали музеям провести строгий отбор объектов показа, глубже раскрывать содержание предметов, а за счет сокращения словесного комментария дать экскурсантам возможность лучше рассмотреть экспонаты.

В последующие десятилетия социологические исследования стали проводиться в крупных музеях, обладающих соответствующими отделами и специалистами. Они отличались более локальным и конкретным характером, значительно усилилась их социально-психологическая направленность.

В 1974 г. в Государственном Русском музее был создан отдел социально-психологических исследований, который просуществовал до 2010 г. Главным направлением его деятельности стало изучение социально-демографической структуры публики основной экспозиции и выставок, а также интересов и предпочтений различных категорий зрителей в сфере искусства. Результаты проведенных исследований показывали, как меняется «портрет» музейной публики, как искусство различных периодов и направлений привлекает преимущественно посетителей того или иного возраста, профессии и образования, как влияют на художественные предпочтения зрителей идеологические установки и мировоззренческие ориентации. Сравнительный анализ результатов этих многолетних исследований позволяет выявлять тенденции изменений в сфере взаимодействия музея и публики и раскрывает важнейшие аспекты функционирования искусства в обществе.

Сектор социологических исследований Государственного Эрмитажа с 1971 г. изучает структуру и динамику посещаемости экспозиции и временных выставок, анализируя состав посетителей, специфику их интересов, впечатления и оценки. Например,

в октябре – декабре 2017 г. на основе технологии случайной выборки проводился анкетный опрос посетителей юбилейной выставки «Зимний дворец и Эрмитаж. 1917 год. История создавалась здесь». Посетители оценивали выставку с точки зрения содержательности и масштабности экспозиции, дизайна и информационного обеспечения, объективности при реконструкции исторических событий, социальной значимости проекта. Кроме того, анализ анкет позволил социологам выделить четыре типа восприятия Октябрьской революции эрмитажной публикой: 25 % опрошенных рассматривают ее как историческую данность, которая нуждается в объективном изучении, 23 % респондентов считают ее злом, принесшим жестокость и разруху, 13 % – великим эпохальным событием, а у 8 % она вызывает одновременно и положительные, и отрицательные эмоции.

Социологическими исследованиями музейной аудитории занимается и Государственная Третьяковская галерея. Например, в течение 2009–2010 гг. проводился годичный мониторинг постоянной экспозиции в Лаврушинском переулке; его цель состояла в том, чтобы выявить степень соответствия предложений Третьяковской галереи ожиданиям публики по досуговому времяпрепровождению, а на основе полученной информации разработать стратегию дальнейшего развития. В процессе опроса выяснилось, что взрослое трудоспособное население составляет более половины посетителей, а 74 % приходят в музей в составе так называемых малых социальных групп, семейных и дружественных. Опрос позволил выявить существующие проблемы и собрать информацию о новациях, ожидаемых публикой. В частности, более 50 % посетителей высказали пожелание о продлении работы музея до вечера в один из дней недели, 20 % выразили сожаление по поводу отсутствия интернет-кафе и доступной библиотеки, а 16 % – по поводу отсутствия мест отдыха. Неожиданным стало пожелание посетителей (15 %) иметь возможность оставить своего ребенка под присмотром, пока они находятся в залах музея.

Надо сказать, что социологические исследования в музеях до сих пор проводятся в достаточно ограниченном количестве, и это не соответствует требованиям времени. Как показывает современная практика, наибольшего успеха может добиться лишь тот музей, который, устанавливая «обратную связь», учитывает интересы и потребности аудитории.

## Формы и технологии работы с музейной аудиторией

Формы культурно-образовательной работы музеев многообразны. Некоторые из них относятся к традиционным типам, другие же возникли и стали развиваться в последние десятилетия в связи с изменением роли музеев в обществе, появлением новой концепции образования, распространением информационных технологий и переменами в мотивации посещения музея.

Так, на рубеже XX–XXI вв. обозначился переход к новой образовательной парадигме, предполагающей не просто передачу учащимся определенной суммы знаний, а формирование и развитие их познавательных и творческих способностей. Концепция модернизации российского образования ориентировала школу — в широком смысле этого слова — на индивидуализацию обучения, на соответствие актуальным и перспективным потребностям учащегося. Личностно-ориентированный подход в образовании, направленный на поиск средств и методов создания оптимальных условий для самореализации человека, обусловил и изменения в культурно-образовательной деятельности музеев. В музейном пространстве стали распространяться технологические инновации педагогики развития.

Одновременно менялись интересы, запросы и ожидания музейной аудитории. В ее составе существенно возросла доля тех посетителей, для которых стало нормой использование компьютерных технологий и интерактивного пространства в сфере общения, коммуникации. Все большее значение стала приобретать досуговая, рекреационная функция музея, которую традиционные экскурсии и лекции уже не позволяли реализовать в полной мере. Использование музеем новых образовательных технологий получило конкретное воплощение в формах работы с музейной аудиторией.

По мнению одного из ведущих специалистов в области музейной педагогики М. Ю. Юхневич, разнообразие форм работы с музейной аудиторией можно свести к нескольким базовым, которые появились преимущественно в период становления культурно-образовательной деятельности музея. Модификация базовых форм осуществляется через **технологию синтеза**, которая предполагает их использование в новых сочетаниях, порой непривычных, и обуславливает многообразие культурно-образовательной деятельности музея.

К числу базовых форм М. Ю. Юхневич относит экскурсию, лекцию, консультацию, научные чтения, клуб (кружок, студию),

конкурс (олимпиаду, викторину), встречу с интересным человеком, концерт (литературный вечер, театрализованное представление, киносеанс), праздник, историческую игру. Каждая из этих форм имеет устойчивые, или основные характеристики, затрагивающие ее сущность. В соответствии с основными характеристиками, базовые формы могут быть:

- традиционными/новыми;
- динамичными/статичными;
- групповыми/индивидуальными;
- удовлетворяющими потребность в познании/в рекреации;
- предполагающие активное/пассивное поведение аудитории.

Дополнительные характеристики не затрагивают сущности базовых форм, но именно они могут становиться основой для их модификации. В соответствии с дополнительными характеристиками, базовые формы могут быть:

- предназначенными для однородной/разнородной аудитории;
- внутримузейными/внемузейными;
- коммерческими/некоммерческими;
- разовыми/цикловыми;
- простыми/комплексными.

Одной из традиционных форм, с которой начиналось становление культурно-образовательной деятельности музея, является *экскурсия*. Ей присущ ряд характерных признаков, главный из которых — приоритет зрительного восприятия, которое сопровождается необходимым словесным комментарием. Зрительное и вербальное восприятие усиливается так называемым моторным — передвижением по заданному маршруту, осмотром объекта с разных сторон, на разном расстоянии, иными словами, экскурсия предполагает двигательную активность экскурсантов. Ее характерным признаком является также коллективность осмотра, вследствие которой в группе людей, связанных совместным интересом и имеющих возможность обмена мнениями, возникает особая психологическая атмосфера, вызванная общностью переживаемых эмоций. Она способствует восприятию и усвоению увиденного и услышанного. Экскурсия проводится под руководством экскурсовода на определенную тему и по определенному маршруту, то есть она имеет организованный характер. Обладая всеми чертами, свойственными экскурсии как таковой, музейная экскурсия имеет определенную специфику: она проводится в специально организованном музейном пространстве.

Музейные экскурсии достаточно разнообразны и различаются по месту проведения и объектам показа, по характеру тематики, по целевой направленности, по составу экскурсантов.

Экскурсии могут проводиться в здании музея — **по экспозиции, выставкам, открытому хранению фондов**, а также за пределами музейного здания — **по памятникам и памятным местам**. Практикуются также **комплексные экскурсии**, которые объединяют единой темой показ музейной экспозиции и памятников, находящихся в естественных условиях.

По характеру тематики выделяют обзорные экскурсии и экскурсии на темы профильной дисциплины. **Обзорные экскурсии** предназначены для посетителей, впервые пришедших в музей и желающих получить общее представление о его истории и коллекциях. Как правило, это туристы, располагающие ограниченным количеством времени. Сведения, сообщаемые им во время обзорной экскурсии, носят информационный характер и кратко знакомят с историей и содержанием музейного собрания, основными разделами музейной экспозиции и отдельными выдающимися экспонатами.

**Экскурсии на темы профильной дисциплины** в музейной практике чаще называют тематическими. Этот тип экскурсии, в отличие от обзорной, наиболее детально раскрывает одну тему или проблему. Иногда в музеях проводятся **циклы экскурсий**, связанные определенной проблематикой и предназначенные для постоянной группы посетителей.

По целевой направленности различают **культурно-образовательные (общеобразовательные) экскурсии** и **учебные**, непосредственно связанные с программами различных учебных заведений. К числу последних относят и **методические экскурсии** для музейных работников, которые знакомят с принципами построения экспозиции, особенностями хранения фондов, проведения экскурсий.

По составу экскурсантов выделяют **экскурсии для детской или взрослой аудитории, для туристов или для местных жителей, для групп однородных** (школьников, студентов) **или разнородных по составу** (например, для родителей с детьми).

**Лекция** принадлежит к числу давних и традиционных форм работы с музейной аудиторией. Ее тематика связана с профилем музея или с использованием музейных материалов. В то время как в экскурсии приоритетным является зрительное восприятие, в лекции оно играет второстепенную роль, а на первый план

выдвигается рациональное восприятие. Основная цель лекций — донести до слушателей теоретический материал, сопроводив его материалами музейных коллекций; очень часто это копии или дубликаты музейных предметов, иллюстрации, фотографии, визуальные презентации. Музейные предметы, если и не демонстрируются во время лекций, то присутствуют «незримо» — их описание и характеристика, включаются в содержание лекции.

В музейной практике получили распространение такие формы лекционной работы как **тематические циклы лекций, лектории выходного дня, выездные лекции** для различных групп населения. Существует мнение, что в наши дни музейная лекция — это в определенной степени архаизм, что она не выдерживает конкуренции с современными техническими средствами получения информации. Однако этот тезис опровергается опытом работы крупных музеев страны, например, музея-заповедника «Московский Кремль» и Государственного исторического музея. Более того, во многих музеях существуют постоянные лектории.

Традиционной, хотя и не широко распространенной формой работы с музейной аудиторией, являются **консультации**, которые проводятся в экспозиции или в научных отделах по интересующему посетителя вопросу. Это практически единственная форма, имеющая индивидуальный характер.

Возможности для выявления и развития творческих способностей личности дают кружки, студии, клубы; активность аудитории является их общим признаком. Эти формы открывают широкие возможности для применения педагогической личностно-ориентированной **технологии обучения в сотрудничестве**, в соответствии с которой учащиеся работают вместе, коллективно продуцируя новые знания, а не потребляя их в уже готовом виде.

**Кружок** обычно представляет собой небольшую группу детей или подростков, объединенных по интересам и работающих под руководством музейного сотрудника. В кружках исторического профиля ребята изучают исторические события, биографии выдающихся людей; в художественно-технических кружках — изготавливают модели, занимаются рисованием, лепкой, декоративно-прикладным искусством; в кружках музееведческого профиля готовятся стать экскурсоводами и исследователями. В работе кружков познавательные элементы сочетаются с творческими: участники делают зарисовки музейных предметов, иллюстрируют исторические события, создают необходимый реквизит для театральных постановок и пр. Почти все кружки прививают навыки музейной работы.



Близкая к кружку форма — **студия**; ее цель заключается в эстетическом развитии детей и взрослых, раскрытии их способностей к художественному творчеству. Например, в Вологодском государственном музее-заповеднике существуют студии по традиционным народным промыслам: берестоплетение, кружевоплетение, лоскутная пластика, роспись по дереву, традиционная вышивка и др. Музейные коллекции предметов крестьянского быта являются основой, на которой строится программа студий; при этом изучаются и включаются в методику обучения приемы старых мастеров.

**Клуб**, в отличие от кружков и студий, осуществляет свою деятельность путем самоорганизации. Им обычно руководит избранный его членами Совет, в состав которого входят и научные сотрудники музея; они же являются консультантами и руководителями существующих при клубе кружков и секций. Клубы разрабатывают положения (уставы) и программы, которые предусматривают как секционные занятия, так и общие мероприятия, в которых принимают участие все члены клуба — собрания, лекционные и семинарские курсы, встречи, тематические вечера, конференции.

Музей предоставляет своим клубам помещение, оборудование, консультации, помогает в организации выставок, собранных любителями коллекций, позволяет работать с музейными фондами. Привлекательность клуба заключается в том, что он создает оптимальные условия для неформального общения людей, имеющих одинаковую направленность интересов, способствует развитию художественного, научного или технического творчества с учетом индивидуальных влечений человека. Тематика клубов разнообразна. Наиболее распространены клубы краеведов, любителей старины, коллекционеров — нумизматов, филателистов, фалеристов. В Государственном биологическом музее им. К. А. Тимирязева на протяжении многих лет действуют Московский клуб любителей кактусов, клуб любителей комнатного цветоводства «Биофитум», клуб аранжировки растений «Вторая жизнь цветов».

Проводимые музеями **конкурсы, олимпиады, викторины** организуются таким образом, чтобы приобщить участников к знакомству с музейными коллекциями и музейной работой, стимулировать их стремление к приобретению знаний и умение самостоятельно мыслить. Задания участникам даются самые разнообразные, их выполнение требует знания как фактического материала, так и экспозиционного. Жюри оценивает не только правильность ответов участников соревнований, но и их умение отстаивать свою точку зрения и вести дискуссию.

В музей приходят не только за знаниями, но также ради отдыха и развлечений. Для удовлетворения рекреационной потребности посетителей музей использует такие культурно-образовательные формы, как **встреча с интересным человеком, концерты, литературные вечера, театрализованные представления, кинопросмотры**. Огромную известность приобрели, например, «Декабрьские вечера», которые с 1981 г. проводятся в Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

Потребностям людей в рекреации отвечает **музейный праздник**, представляющий собой комплексную форму культурно-образовательной деятельности, в которой единой темой объединены элементы экскурсии, тематического вечера, театрализованного представления и пр. Он проводится музейными специалистами на основе тщательно разработанного сценария и при участии творческих работников театра, музыкальных учреждений, художественной самодеятельности, радио, кино, телевидения. Музейные праздники бывают фольклорными, литературными, календарными, военно-историческими; они могут отличаться друг от друга как сюжетной стороной, так методами организации. Однако для музейного праздника, чтобы он имел основание называться таковым, обязательно присутствие музейных предметов, активное участие посетителей, использование элементов театрализации и игровых эпизодов, соблюдение ритуальности и праздничных атрибутов, то есть необходимо сочетание двух условий — «музейности» и «праздничности».

На активном поведении музейной аудитории основана и **историческая игра (ролевая игра)**, которая считается одной из наиболее эффективных форм культурно-образовательной деятельности, способствующих развитию исторического сознания. Ее особенность состоит в том, что она целиком строится на ролевом поведении участников и дает возможность погрузиться в определенную среду в процессе игры. Например, посетители музеев под открытым небом, одетые в исторические костюмы, работают в ткацкой мастерской, выделывают железо по старинным технологиям, пекут по старинным рецептам хлеб в пекарне или крестьянских избах. Ролевые игры сложны по исполнению, поскольку требуют не только обладающего актерскими способностями руководителя, но также специального пространства и атрибутов эпохи.

За исключением музейного праздника и ролевой игры, большинство базовых форм работы с аудиторией считаются простыми; они могут сочетаться в разных комбинациях, создавая комплексные формы. К ним относится, в частности, так называемое тематичес-

кое мероприятие, которое объединяет, например, лекцию и концерт, экскурсию и литературный вечер.

Широкое распространение получили так называемые цикловые формы, предназначенные для постоянной аудитории. Это не только циклы экскурсий, лекций, тематических вечеров, но и циклы, объединяющие разные жанры — экскурсии, лекции, встречи, концерты и пр. Новые формы культурно-образовательной деятельности возникают в результате синтеза чисто музейных форм с заимствованными из других практик. Таковы, например, экскурсия-урок, экскурсия-исследование, театрализованная экскурсия, арт-терапевтическое занятие.

В последние десятилетия в практике работы с музейной аудиторией — детской и взрослой — все шире используется **технология интерактивности**, которая основана на деятельном участии посетителей в освоении музейного пространства. Она осуществляется путем создания особой интерактивной среды в виде экспозиции или интерактивных зон, где посетителям предоставляется возможность непосредственного контакта с экспонатами и аудиовизуальными интерактивными устройствами. Она используется в таких формах культурно-образовательной деятельности, как театрализованная экскурсия, предполагающая диалог экскурсовода и экскурсантов, ролевые игры, интерактивные занятия, мастер-классы, творческие мастерские. Интерактивность предполагает поддержку самостоятельной поисковой активности посетителей путем разработки сопроводительных материалов — интерактивных путеводителей, творческих заданий, листов активности.

Развитию традиционных и появлению новых форм работы с музейной аудиторией во многом способствует **технология партнерства**, которую музеи активно используют для реализации культурно-образовательных проектов. Давнюю историческую традицию имеет взаимодействие музеев с образовательными структурами — школами, учреждениями дополнительного и специального образования, вузами. Основное направление этого партнерства, наметившееся еще в 1990-е гг., — создание специальных программ, рассчитанных на сотрудничество музейного педагога и учителя.

Одной из наиболее успешных стала многоуровневая музейно-педагогическая программа «Здравствуй, музей!»; ее разработали сотрудники Российского центра музейной педагогики и детского творчества Государственного Русского музея (автор концепции — Б. А. Столяров). Она выстраивала непрерывный образовательный процесс от детского сада до вуза путем объединения усилий музей-

ного педагога, работника дошкольного учреждения, школьного учителя и преподавателя вуза с целью воспитания эстетически развитого человека. Существенную помощь в реализации этой уникальной программы оказала гимназия при Русском музее. Занятия по программе проводились преподавателями при участии музейных педагогов в качестве кураторов; при этом для работников системы образования музеев организовал постоянно действующие музейно-педагогические курсы, выпускники которых получали необходимые методические материалы. На основе этой модели и при участии специалистов Государственного Русского музея аналогичные программы стали создаваться на базе региональных музеев Перми, Тулы, Рязани, Краснодара, Ростова-на-Дону, Южно-Сахалинска.

Традиционными партнерами музея в области культурно-образовательной деятельности выступают творческие союзы — художников и архитекторов, а также общества и объединения — краеведческие, военно-исторические, этнографические, экологические и др. Они принимают участие в мастер-классах, в работе студий, в фестивалях, музейных праздниках. Среди партнеров музея — структуры, работающие в сфере досуга и занимающиеся организацией камерных вечеров, творческих встреч, массовых зрелищных мероприятий. В последние десятилетия партнерами музея все чаще становятся специалисты из центров социальной реабилитации населения, поскольку их профессиональная помощь необходима для внедрения и развития **инклюзивных технологий** в музейном пространстве.

Инклюзия (от *лат.* *include* — включать, вовлекать) — это процесс реального включения людей с особыми потребностями в активную общественную жизнь, создание для них безбарьерной среды в обучении, профессиональной подготовке, проведении досуга, реализации различных социальных ролей и функций.

Согласно статье 30 Конвенции о правах инвалидов, принятой Генеральной ассамблеей ООН (вступила в действие в 2008 г.), Россия, наряду с другими государствами-участниками, признает право людей с ограниченными возможностями здоровья участвовать наравне с другими категориями населения в культурной жизни. Для этого необходимо обеспечить людям с особыми потребностями доступ к произведениям культуры, культурным мероприятиям и местам их проведения, в частности, к музеям, библиотекам, театрам.

Инклюзивные (вовлекающие) технологии в музее предполагают решение комплекса проблем, связанных с созданием доступной среды для посещения людьми с ограниченными возможностями, разработкой и реализацией инклюзивных программ, обучением

музейных работников специфике взаимодействия с особыми посетителями.

Инклюзивные музейные практики стали появляться в России в 1990-гг. и первоначально были адресованы главным образом так называемым проблемным детям. Это условное название включало детей-инвалидов, или детей с ограниченными возможностями, социально дезадаптированных детей из семей беженцев и мигрантов, а также особо одаренных детей, испытывающих те или иные психологические трудности. В этот период перемены заявило о себе и стало востребованным арт-терапевтическое направление в музеях.

Метод арт-терапии, широко применяющийся в различных лечебных и оздоровительных центрах, использует возможности искусства для достижения положительных изменений в интеллектуальном, эмоциональном и личностном развитии ребенка. Реабилитационное воздействие на ребенка оказывает не только его собственная изобразительная деятельность, но и восприятие произведений искусства, созданных художником. Радость и удовольствие от встречи с прекрасным снимают напряженность и тревожное состояние ребенка, помогают ему раскрепоститься, стимулируют его творческую деятельность, помогают более органично включиться в окружающий мир. Первопроходцем в области музейной арт-терапии выступил Российский центр музейной педагогики и детского творчества Государственного Русского музея, в 1991 г. организовавший выставку творчества детей с особенностями развития «Другими глазами».

В Государственном Эрмитаже специальные занятия с детьми, имеющими нарушения в интеллектуальном, психическом и физическом развитии, проводятся с 1990 г. Программа экскурсий «Наш Эрмитаж», рассчитанная на несколько лет систематического посещения музея, специально корректируется для каждой группы особых посетителей в соответствии с их возрастом и характером заболевания. Для особых детей в музейных экспозициях проходят театрализованные тематические мероприятия, способствующие развитию у ребят разнообразных навыков и талантов: они учат стихи, репетируют инсценировки, шьют костюмы, готовятся к мастер-классам.

В последние годы разнообразные инклюзивные практики, рассчитанные на детскую и взрослую аудиторию, появились во многих российских музеях. Комплексный подход к использованию инклюзивных технологий отличает, например, Государственный Дарвиновский музей. Здание и помещения музея адаптированы для людей с особыми потребностями, незрячие посетители имеют возможность самостоятельно осмотреть экспозицию «Пройди путем

эволюции», дети с расстройством аутистического спектра (РАС) и члены их семей в рамках программы «Другие» участвуют в специализированных циклах занятий, в работе «Семейного клуба», в праздниках и акциях. Программу «Мир в руках» музей разработал для детской и взрослой аудитории: для слепых и слабовидящих, для слепоглухонемых. Она включает цикл занятий в основной экспозиции, интерактивном центре, оранжерее и на экологической тропе музея.

С 2017 г. Российский комитет Международного совета музеев участвует в реализации проекта «Инклюзивный музей», цель которого заключается в развитии лучших практик социализации и творческой реабилитации людей с инвалидностью музейными средствами, а также в формировании в музеях доступной среды. Инклюзивный музей — это музей, в котором:

- все сотрудники умеют взаимодействовать с посетителями с инвалидностью;
- для сотрудников периодически проводятся практические занятия, формирующие необходимые навыки;
- мероприятия для людей с инвалидностью носят систематический характер;
- информация о программах для людей с инвалидностью легко доступна;
- есть не только специальные программы для людей с инвалидностью, но и любой человек может стать участником публичных программ.

Проект аккумулирует уже известные практики проведения инклюзивных программ в музеях, разрабатывает обучающие программы и материалы для сотрудников и стремится привлечь внимание широкой публики к пониманию социальной инклюзии людей с инвалидностью.

В последние годы в музейном мире появился интерес к разработке инновационных практик и технологий, направленных на повышение роли аудитории в культурно-образовательном процессе. Этому в немалой степени способствует распространение так называемой культуры участия, или культуры партиципации (лат. *participation* — участие, англ. *participation* — причастность). Термин «партиципация» используется в различных научных областях, в каждой из которых он имеет свою трактовку, зависящую от контекста, но в самом общем смысле он обозначает совместное действие, соучастие людей в каком-то процессе, событии, мероприятии.

Феномен партиципации нашел отражение и в музейной сфере: появилось понятие «партиципаторный музей». По мнению Нины



Саймон, специалиста в области социальных технологий, с возникновением социальных сетей стало меняться представление людей о том, что является для них интересным и полезным. Они хотят участвовать в создании и распределении музейного контента, а не просто смотреть на него, они ищут возможности для творческого самовыражения, мечтают о признании со стороны единомышленников по всему миру и хотят поддерживать с ними связь. И эти потребности, полагает Н. Саймон, могут приблизить учреждения культуры к достижению их фундаментальных целей. Те задачи, которые многие музеи формулируют в качестве своей основной миссии — приобщать посетителей к наследию и новым идеям, способствовать развитию их критического мышления, стимулировать их творчество, — можно решать именно с помощью соучастия.

Таким образом, в эпоху социальных сетей, интерактивных развлечений и интерактивного обучения музеям, по мысли Н. Саймон, нужно приглашать посетителей стать активными соучастниками, а не пассивными потребителями. Партиципаторным она называет такое учреждение культуры, где посетители могут заниматься творчеством, обмениваться впечатлениями и общаться на связанные с учреждением темы.

«Задача партиципаторных техник — дать зрителям возможность активного соучастия, не теряя из виду основных задач и системы ценностей учреждения, — пишет Н. Саймон. — Вместо того чтобы сообщать всем одно и то же, партиципаторный музей собирает и распространяет разнообразный, постоянно меняющийся персонализированный контент, генерируемый совместно с посетителями. Он предлагает посетителям реагировать на представленные в экспозиции артефакты, научные данные и исторические документы, а также дополнять их. В нем уделяется особое внимание творчеству и мнениям неспециалистов. Он создает пространства диалога публики с представленным содержанием. Партиципаторный музей не имеет жесткой темы и целевой аудитории, он создается и развивается при участии посетителей»<sup>55</sup>.

Вместе с тем методы соучастия, подчеркивает Н. Саймон, должны служить дополнением к основному инструментарию, а не подменять его. Иными словами, соучастие — это не альтернатива, а дополнение, это стратегия, направленная на решение конкретных проблем, это практический путь к обновлению традиционных учреждений культуры.

<sup>55</sup> Саймон, Нина. Партиципаторный музей. / Пер. А. Глебовской. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. С. 13.

---

## Глава 8

# ОРГАНИЗАЦИОННО-УПРАВЛЕНЧЕСКИЕ ОСНОВЫ МУЗЕЙНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Последние десятилетия XX столетия стали временем появления серьезных экономических проблем в музейной сфере. Сокращение государственного финансирования ощутили в 1980-е гг. музеи Великобритании и Нидерландов, Франции и Германии. «Истощение фондов и смещение приоритетов сделали положение музеев шатким», — сообщалось в октябре 1991 г. на страницах *Washington Times*. Бруклинский музей лишился почти 40 % своего текущего бюджета, когда город Нью-Йорк резко сократил муниципальный бюджет. В 1991 г. Детройтский институт искусств, один из крупнейших американских музеев, стал закрываться на несколько дней в неделю, уволил почти 40 % штатных сотрудников и ввел плату за вход — впервые после Великой депрессии. В 1990-е гг. кризисные явления появились и в российской музейной сфере. Сокращение государственного финансирования и снижение количества посетителей в связи с экономическими трудностями, переживаемыми населением страны, повлекли за собой потерю музеями уверенности в завтрашнем дне.

Постепенно музеи осознали, что если они хотят избежать финансового краха, эффективно конкурировать на рынке досуга, бороться за внимание туристов и создавать дополнительные возможности для развития, у них не остается иного выбора, как перенять некоторые из методов, практикуемые коммерческим сектором. Новая стратегия выживания принесла в традиционный музейный язык новые понятия: менеджмент и маркетинг.

## Музейный менеджмент

Понятие менеджмент (*англ.* management < to manage — управлять) обозначает совокупность принципов, методов, средств и форм управления производством, а также интеллектуальными, финансовыми и другими ресурсами. Иными словами, менеджмент — это теория и практика управления учреждением и его персоналом.

Одним из основных инструментов менеджмента является **стратегический (перспективный) план**, в процессе разработки которого четко формулируются желаемые цели и намечаются пути

их достижения. Он помогает более тщательно изучить сложившуюся в музее ситуацию и выявить приоритеты с точки зрения распределения финансирования и расстановки сотрудников. Согласно рекомендациям специалистов, в процессе стратегического планирования важно выполнить три ключевых действия:

- выявить аудиторию, то есть четко представлять себе, в расчете на кого создается план и проводится работа;
- выстроить иерархию целей и задач, то есть достигнуть полного и ясного понимания того, к чему стремится музей;
- проанализировать факторы, ограничивающие воплощение плана. Этот анализ обычно подразумевает выявление имеющихся в распоряжении музея финансовых ресурсов, людских ресурсов (необходимые знания и умения), оборудования и материалов.

Для успешности стратегического плана важно, чтобы в его разработке участвовали все сотрудники музея и другие заинтересованные группы и лица — представители власти, бизнеса (потенциальные спонсоры), исследователи, «друзья музея». Их соображения и пожелания необходимо выслушать и обсудить, даже если не все они войдут в окончательный вариант плана.

Основным источником информации для стратегического планирования являются сведения о проделанной ранее работе и достигнутых успехах. Второй по значимости источник идей — так называемая мозговая атака, представляющая собой творческий процесс, в ходе которого небольшие группы музейных сотрудников пытаются в сжатые сроки (20–30 минут) ответить на вопросы о том, как должна звучать формулировка миссии музея и каким образом он может получить наибольший доход от своей деятельности. Сначала идеи только генерируются и фиксируются без обсуждения, независимо от того, сколь невероятными и фантастическими они могут показаться на первый взгляд. Затем один из членов группы классифицирует ответы, придавая результатам «атаки» некую структуру; на этом этапе дается оценка индивидуальным идеям. Предложения одного из членов группы, как правило, развиваются другими участниками.

Перспективное планирование предполагает постоянную корректировку уже написанного по мере накопления опыта, пока все части плана не станут согласованным целым. Например, после оценки финансовых ресурсов и выявления реально выполнимых видов работ может возникнуть необходимость пересмотреть уже обозначенные цели и задачи.

Единой методики создания стратегического плана не существует, но обычно его разработка включает следующие стадии.

1. Формулирование или переосмысление **миссии музея**, то есть главной цели, проясняющей роль и сферу деятельности музея, принципы его функционирования.

2. Анализ существующего положения дел. При этом особое внимание уделяется выявлению сильных и слабых сторон музея, а также открывающихся возможностей и предстоящих трудностей для развития музея в будущем. Иными словами, анализируются ключевые внешние и внутренние факторы, могущие повлиять на решение наиболее важных для музея проблем.

3. Определение общего направления развития.

4. Разработка стратегии, отвечающей поставленным целям.

5. Обеспечение финансовой базы (бюджета).

6. Разработка механизма мониторинга и оценки эффективности работы музея.

Для того чтобы оценить положение дел в музее, специалисты предлагают использовать **PEST-анализ** и **SWOT-анализ**.

Акроним **PEST** расшифровывается как **политическая** (P – political), **экономическая** (E – economical), **социальная** (S – social) и **технологическая** (T – technological) **среда**.

Цель этого анализа состоит в оценке возможностей дальнейшего развития музея в контексте внешней по отношению к нему ситуации, степень контроля над которой хотя и мала, но учитывать ее необходимо. Внешними факторами, способными повлиять на решение наиболее важных для музея проблем, могут быть следующие группы факторов.

Политические факторы:

- возможные изменения в правительстве или проводимой им политике;
- изменения в существующем законодательстве;
- введение новой организационной структуры для музеев.

Экономические факторы — изменения в местной или национальной экономике, оказывающие воздействие на:

- количество или категории потенциальных посетителей музея;
- уровень дохода потенциального посетителя;
- создание партнерских связей с целью повышения отдачи от посещения музея и качества предоставляемых услуг;

Социальные факторы:

- демографические изменения, оказывающие влияние на музейную аудиторию; например, старение населения;

- ужесточение конкурентной борьбы за финансовые ресурсы и посетителя, вызванные, например, появлением новых видов развлечений и досуга;
  - новые возможности рынка, связанные с ростом туризма, обменом выставками;
  - возрастание роли музеев в решении социальных проблем.
- Технологические факторы:
- рост требований и ожиданий со стороны посетителей по мере усовершенствования стандартов подачи музейных коллекций и средств коммуникации;
  - широкое распространение компьютеризированных систем, предоставляющих постоянный круглосуточный доступ к информации.

Акроним SWOT образован первыми буквами английских слов strength (сила), weakness (слабость), opportunities (возможности) и threats (угрозы). В рамках SWOT-анализа сопоставляются внутренние и внешние факторы, оказывающие влияние на развитие музея.

Внутренние факторы — репутация музея, число посетителей, коллекции, выставочная деятельность, обслуживание посетителей, финансирование, генерирование дохода — могут быть как слабыми сторонами, так и достоинствами музея. Внешние факторы — политические, экономические, социальные и технологические — могут как создавать благоприятные возможности, так и таить опасности для развития музея. Результаты анализа обычно отражают в виде таблицы; в ее левой части фиксируются внутренние факторы (слабые стороны и достоинства), а в правой части — внешние факторы (возможности и опасности).

Таблица 1

Структура SWOT-анализа

Сильные и слабые стороны (внутренние факторы)	Возможности развития и угрозы (внешние факторы)
<ul style="list-style-type: none"><li>• репутация музея</li><li>• число посетителей</li><li>• обслуживание посетителей</li><li>• коллекции</li><li>• выставочная деятельность</li><li>• кадры</li><li>• финансирование</li><li>• доходы</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>• политические факторы</li><li>• экономические факторы</li><li>• социальные факторы</li><li>• технологические факторы</li></ul>

SWOT-анализ позволяет установить, не объединились ли против музея его слабые стороны и опасности внешнего характера, неся реальную угрозу существованию музея. Сопоставительный анализ внутренних и внешних факторов позволяет понять степень эффективности прошлой работы музея, выявить имеющиеся проблемы и наметить пути их решения.

Определяя общее направление развития, музей ставит перед собой, как правило, не одну, а несколько целей, которые должны обладать рядом свойств. В частности, формулируемые цели должны быть:

- актуальными;
- реально достижимыми, то есть осуществимыми на основании имеющихся человеческих, финансовых и материальных ресурсов;
- конкретными и измеримыми, адресными и контролируемыми, чтобы иметь возможность адекватно оценивать ход работы;
- имеющими четкую временную ориентацию (долгосрочные цели и краткосрочные);
- приемлемыми, то есть отражающими интересы широкого круга заинтересованных лиц, с тем чтобы они стремились оказать музею поддержку.

Разработка стратегии развития музея, отвечающей поставленным целям, включает концепцию развития или несколько сценариев этого развития, главные приоритеты музея, а также четко прописанные конкретные задачи, решение которых увязывается между собой по срокам, ресурсам и планируемым результатам. Как правило, это краткосрочные задачи, на выполнение которых отводится не больше одного года; в сущности, они содержат ряд конкретных шагов, которые нужно предпринять, чтобы достигнуть намеченных целей.

Важный блок стратегии составляет программа вовлечения персонала в управление, его сплочения, новые методы организации и стимулирования труда. Людские ресурсы являются мощным фактором, обеспечивающим эффективность деятельности музея, поэтому стиль управления музеем и его внутренняя организация должны обеспечивать наибольшую результативность работы. Для этого музей должен стать единой командой, в которой каждый работник имеет не только четкий круг задач и обязанностей, но и возможность продвигать идеи, могущие стать ценным вкладом в развитие музея. Для России более традиционна ситуация, когда музейная политика «спускается сверху» и рядовой работник не имеет возможности влиять на нее каким бы то ни было образом.



Между тем многие зарубежные музеи уже осознали, что объединение в единую команду делает работу гораздо эффективнее. Согласно рекомендациям ведущих музейных менеджеров, для успешной командной работы необходимо, чтобы все члены команды:

- принимали и разделяли цели проекта;
- признавали и уважали умения и навыки друг друга;
- осознавали, что для создания экспозиции важны не только научные знания и умение вести исследовательскую работу, но и навыки осуществления коммуникации;
- согласились с графиком выполнения проекта и с системой мониторинга результатов.

Руководителям проекта следует предпринять все от них зависящее, чтобы члены команды:

- знали, что от них требуется;
- хотели это делать;
- получили необходимые возможности и ресурсы;
- были бы проинформированы об успехах и неудачах.

Однако на практике организовать работу музея как единой команды оказывается достаточно сложным: в музее часто отсутствуют навыки перспективного видения, далеко не всегда удается на протяжении продолжительного времени совмещать разнонаправленные группы интересов. Гораздо эффективнее командная работа протекает в рамках конкретного проекта, например, организации крупной выставки.

Экономический раздел стратегического плана не унифицирован и может включать самые разные показатели и инструменты. Как правило, он содержит краткую характеристику финансово-экономической ситуации (статистику за текущий год и для сравнения — данные за два предыдущих года), а также финансовые расчеты и выкладки на планируемый период, например, на ближайшие три года.

Для того чтобы претворять в жизнь задуманные проекты, готовить разнообразные программы и решать насущные проблемы, связанные с хранением коллекций, научно-исследовательской и культурно-образовательной деятельностью, музеем необходимо расширять источники финансирования, не полагаясь только на бюджетные ассигнования или доход от входных билетов. Дополнительными источниками финансирования могут являться средства коммерческих организаций, фондов, частных лиц.

В 1970-е гг. в зарубежной музейной сфере появилось, а десятилетие спустя уже прочно укоренилось понятие **фандрайзинг** (фандрей-

зинг, фандрэйзинг; *англ.* fund — денежные средства, *гайзе* — добывать), обозначающее деятельность по привлечению ресурсов и финансовых средств для реализации некоммерческих проектов. Современные технологии превратили музейный фандрайзинг в профессиональный бизнес, которому посвящено немало учебных пособий.

Важную роль в становлении системы фандрайзинга призвано играть государство, поскольку именно оно создает правовой и налоговый режим, стимулирующий перераспределение ресурсов в некоммерческий сектор, а также формирует систему внебюджетных источников финансирования культурных проектов. В настоящее время в России законодательно закреплены основополагающие принципы налогообложения, которые создают экономические стимулы для участия коммерческого сектора в формировании бюджета культурных проектов, хотя налоговый режим и правовая база еще нуждаются в дальнейшем совершенствовании. В рамках формирования системы внебюджетных источников разрабатываются специальные правительственные, региональные и муниципальные программы, проводятся конкурсы на гранты Президента и Министерства культуры.

В современном мире существует система организаций, которые разрабатывают специальные благотворительные программы в области культуры. Обычно они финансируются различными структурами, называются фондами и оказывают помощь в виде грантов — безвозмездной финансовой и материальной поддержки. В настоящее время музеи почти всех российских регионов уже накопили немалый опыт сотрудничества с различными фондами. Наиболее известен среди них Благотворительный фонд В. Потанина — один из первых частных фондов в истории современной России, созданный в 1999 г. для реализации долгосрочных программ в области образования и культуры, в том числе в музейной сфере.

В отличие от благотворительности спонсорство — это коммерческая «сделка» между бизнесом и учреждением культуры. Существует немало мотивов, побуждающих коммерческие структуры вкладывать средства в культурные проекты. Спонсорство прежде всего является частью рекламной компании, проводимой любой коммерческой структурой, и наряду с серией других корпоративных мероприятий становится важнейшим инструментом в создании положительного имиджа и репутации компании.

Известны примеры спонсорской поддержки музеев в деле приобретения и реставрации объектов наследия, организации выставок и культурно-образовательных программ. Но спонсорская

поддержка может заключаться не только в финансовых вложениях. Она может осуществляться, например, в виде информационной поддержки, предоставления оборудования, транспорта для перевозки детей из школы в музей, а также профессиональных услуг в тех областях, в которых музеи не имеют достаточно квалифицированных штатных работников — для выполнения инженерных и архитектурных работ, решения юридических вопросов.

Умение музея выявить интересы потенциального спонсора и использовать их в своих целях составляет ключевой момент в любой кампании по фандрайзингу. Как показывает практика, настоящего спонсора почти никогда не удастся найти в результате случайных встреч, поэтому музеи стали выделять время и ресурсы на разработку программ по привлечению спонсоров и создавать специальные отделы развития, в которых профессионалы занимаются привлечением источников дополнительного финансирования и так называемых «неденежных взносов».

Фандрайзинг в музее начинается с создания информационной базы данных о потенциальных спонсорах — отдельных людях и компаниях. В нее включаются сведения о предмете их деятельности, сфере интересов, традициях спонсорства, его потенциале, данные об администрации, ее ценностных ориентирах. При этом информация с периодичностью в несколько месяцев перепроверяется, ведь бессмысленно искать подходы к бизнесмену или компании, чьи доходы стали катастрофически снижаться. Напротив, в случае роста доходов они могут выступить в качестве спонсоров какого-либо музейного проекта, особенно если получают при этом налоговые льготы.

В процессе создания информационной базы данных о потенциальных спонсорах особое внимание следует уделять бизнесу, имеющему точки соприкосновения с музейной действительностью. «Если вы хотите сделать выставку мебели XVIII века, — подчеркивалось в одном из руководств по музейному фандрайзингу, — обращайтесь в мебельную компанию». И еще один пример. Музеем Виктории и Альберта в Лондоне не составило большого труда получить для проведения двух крупных выставок спонсорскую помощь одного из английских издательств, поскольку его директор очень интересовался искусством викторианской эпохи, которому и посвящались обе выставки.

После подготовки информационного обеспечения фандрайзинговой программы наступает этап ее осуществления, то есть обращения к спонсору. Исходной посылкой этого обращения должно быть ясное понимание того, что спонсорство — это не шефство или

патронаж, не филантропия или милостыня, а двусторонний процесс, взаимовыгодная сделка, от которой пользу должна получить каждая из сторон.

Согласно рекомендациям специалистов, хорошо продуманное деловое предложение составляется в письменной форме и обычно включает в себя следующее:

- краткая аннотация предложения, дающая общее представление о проекте;
- информация о музее, его миссии, достижениях и поставленных задачах (они должны быть созвучны политике спонсора);
- описание проекта и обоснование целей, которые предполагается достигнуть в ходе его реализации;
- детальное описание заранее просчитанного резонанса, который получит проект;
- бюджетные расчеты, показывающие, как и на что будут использоваться денежные ресурсы и помощь в виде товаров или услуг;
- описание конкретной выгоды для спонсора: что получит потенциальный партнер музея в обмен на оказанную поддержку;
- заключение, в котором еще раз оговариваются преимущества и польза данного проекта.

Опытные специалисты по фандрайзингу настоятельно рекомендуют музеям не рассылать деперсонифицированные электронные заявки, а устанавливать личные контакты и связи с потенциальными спонсорами. В идеале между музеем и спонсором должны установиться истинно партнерские взаимоотношения, в результате которых каждая из сторон получит пользу.

Для спонсоров поддержка музейных проектов имеет немало привлекательных сторон. Это могут быть дополнительные возможности для рекламы своей деятельности, товаров и услуг, что порой оказывается гораздо выгоднее и эффективнее, чем покупка эфирного времени или рекламных площадей в печатных изданиях. Участие в социально значимых проектах и программах не только демонстрирует прочное экономическое положение спонсоров, но и создает им привлекательный имидж.

Одной из форм косвенного финансирования музеев является волонтерство (от *фр.* *volontaire* — доброволец) — система использования труда добровольцев, работающих по собственной инициативе на безвозмездной основе. Она строится на механизме нематериального стимулирования; возможность индивидуального развития и общественного признания выступают в качестве основной мотивации для участия в решении тех или иных проблем музея.

Поддержка музейной деятельности и участие в ней физических и юридических лиц осуществляется и путем системы «членства». Ее традиционными формами являются общества друзей музея, клубы друзей музея — общественные организации, которые создаются при конкретных музеях с целью их финансовой и организационной поддержки. Индивидуальное членство предполагает ежегодные членские взносы, дающие право на бесплатное посещение музея, участие в специальных музейных мероприятиях, получение музейного журнала, предоставление более низких цен в музейном магазине или ресторане и другие льготы. Корпоративные члены, платя ежегодный взнос, получают различные привилегии, в частности право пользоваться скидкой при аренде музейных помещений для организации различных мероприятий, например, презентации своей продукции в те дни и часы, когда музей закрыт для посетителей.

Одним из важнейших направлений деловой активности современных коммерческих и государственных структур, а затем и учреждений культуры стало освоение технологий отношений с общественностью. Во второй половине 1980-х гг. в Россию пришло понятие Public Relations (*англ.* public — общественный + relations — отношения, связи), которое до сих пор не получило однозначного истолкования в русском языке. Одни специалисты предлагают переводить его как «связи с общественностью», другие же стремятся избегать такого перевода и используют транслитерацию «паб-лик рилейшнз» и его англоязычную аббревиатуру PR. Одним из наиболее обобщенных и универсальных считается определение PR как управленческой деятельности, направленной на установление взаимовыгодных гармоничных отношений между организацией и общественностью, от которой зависит успех функционирования этой организации.

PR-деятельность делится на внутреннюю и внешнюю. Основная задача внутренней деятельности — создание положительного климата и творческой атмосферы в самом учреждении культуры.

Внешний PR включает **текущие мероприятия** и **PR-кампании**. Цель текущих мероприятий — поддерживать на должном уровне уже сформированное отношение общественности к музею и планомерно его развивать. PR-кампании направлены на достижение вполне конкретных результатов, способных сформировать или изменить отношение целевых групп к музею, его программам и проектам. Они состоят из комплекса взаимосвязанных акций и мероприятий, распределенных во времени так, чтобы одно

дополняло другое. Разработкой PR-кампаний занимаются специальные агентства или приглашенные консультанты.

PR может осуществляться разными путями, но прежде всего через средства массовой информации. Работая со СМИ, музеи рассылают теле- и радиокомпаниям и ведущим журналистам:

- пресс-релизы – сообщения, содержащие важную новость или полезную информацию для широкой аудитории, например о предстоящем вернисаже;
- пресс-справки – информация о текущих мероприятиях, не являющихся сенсацией (например, о ходе реставрации);
- пресс-пакеты – подборка материалов с приложениями и фотографиями).

Проводятся брифинги, пресс-конференции, круглые столы, публичные дискуссии, презентации; организуются просмотры выставок. В целях формирования общественного мнения представители музея выступают в различных клубах и обществах, устраивают приемы для местного сообщества и политических лидеров, проводят специальные экскурсии для VIP-персон.

## Музейный маркетинг

Маркетинг (*англ.* marketing – акт покупки и продажи на рынке) – система мер, направленных на максимально выгодный (прибыльный) сбыт продукции, а также инфраструктура по рекламе товара, изучению и формированию спроса. Несмотря на то что Устав ИКОМ определяет музей как некоммерческое учреждение, маркетинговые технологии все активнее входят в музейную сферу. Ведь «некоммерческий» характер деятельности музеев не означает запрет на получение прибыли, он лишь накладывает определенные ограничения на ее использование: заработанные средства музей должен направлять на свое развитие, а статус некоммерческой организации обеспечивает ему в ряде случаев налоговые льготы.

Под музейным маркетингом понимают одно из направлений музейного менеджмента, которое ориентировано на запросы рынка и исследование культурных потребностей различных групп населения, на формирование и удовлетворение спроса на музейные продукты, культурные услуги, на повышение их конкурентоспособности.

Доступ к музейному собранию, условия для самообразования и общения, творчества и проведения досуга, предоставление инфор-



мации, помощь в образовательной и просветительной деятельности, реклама и формирование имиджа — вот далеко не полный перечень тех услуг, которые предлагает музей. Значительная их часть может быть востребована и оплачена не только музейными посетителями, но и другими потребителями — научными организациями, учебными заведениями, коммерческими компаниями, органами местного самоуправления, благотворительными фондами, средствами массовой информации и др.

Музейный маркетинг и является тем действенным инструментом, который позволяет не только определять, прогнозировать и удовлетворять нужды потребителей музейных услуг, но в ряде случаев эффективно влиять на формирование этих нужд и даже непосредственно их формировать. Грамотный маркетинг может также помочь выявить, удовлетворить и воздействовать на потребности финансирующих музей организаций и потенциальных спонсоров.

В настоящее время многие даже успешно работающие музеи имеют в своем составе отдел маркетинга, задачи которого заключаются в содействии увеличению посещаемости музея, расширению музейной аудитории и распространению информации о музее среди тех, кто не входит в число его посетителей. Специалисты по маркетингу предоставляют необходимые данные для составления перспективного плана работы музея, проводят краткосрочные маркетинговые кампании в ходе отдельных музейных мероприятий, участвуют в привлечении внебюджетного финансирования и в работе со спонсорами. На любом из направлений своей деятельности они выстраивают свою работу по одному и тому же принципу: проводят исследование и планирование, реализовывают план, анализируют результаты и вносят необходимые коррективы.

В отличие от маркетинга в коммерческих учреждениях музейный маркетинг привлекает ресурсы в двух формах:

- **прямой** — за счет продажи потребителям своих товаров и услуг;
- **опосредованной** — за счет привлечения внешних ресурсов: бюджетных средств, грантов благотворительных фондов, спонсорской поддержки, частных пожертвований. Эти средства используются для реализации социально значимых культурных проектов и программ.

Обе формы некоммерческого маркетинга тесно взаимосвязаны: чем выше социальная значимость музея и общественная привлекательность его программ и проектов, тем больше у него возможностей получать средства из внешних источников. В отличие от

коммерческого сектора, где потребитель и плательщик выступают в одном лице, в некоммерческом маркетинге потребители и финансовые ресурсы разьединены, но взаимосвязаны: доступ к деньгам открывают общественный интерес и признание. Поэтому маркетинг музея всегда включает два стратегических направления:

- **презентацию и продвижение музея и его деятельности;**
- **презентацию и продвижение конкретных товаров или услуг.**

Что может предложить музей своим потребителям в качестве «товара»? Это прежде всего экспозиции и выставки, различные формы культурно-образовательной деятельности. Книги, каталоги, буклеты и другая полиграфическая продукция, связанная непосредственно с тематикой музея или близкая к ней, а также видеофильмы, электронные издания на CD-ROM также могут стать одной из статей доходной части музея. Но для того чтобы издаваемые тиражи оказались коммерчески целесообразными, необходима финансовая поддержка спонсоров.

Одним из источников пополнения доходов музея может быть продажа права на производство репродукций, особенно если музейное собрание пользуется известностью. Некоторые музеи имеют прибыль от сдачи своих помещений в аренду для проведения приемов и мероприятий; например, организуют в своих стенах празднование детских дней рождений.

Магазин, предлагающий подарочные и сувенирные изделия, отражающие профиль музея, может не только приносить доход, но и привлекать посетителей. Ручки, блокноты, календари, закладки, косметички, сумки и другие товары с символикой или названием музея служат неплохой рекламой. Важным элементом сервисной инфраструктуры музея являются кафе, кафетерии, бары, рестораны. Их организация приносит деньги лишь незначительному числу музеев, но они необходимы, чтобы сделать посещение музея более приятным. Кроме того, существует немало примеров, как открытие при музее кафе или бара привлекало дополнительное число посетителей.

Вместе с тем даже в таких благополучных странах, как США и Великобритания, дополнительные доходы от коммерческой деятельности подавляющего большинства музеев составляют лишь 5–10 % их бюджета. По данным американской исследовательницы Сью Раньярд, в Национальном музее воздухоплавания и астронавтики в Вашингтоне, порог которого ежегодно переступает 20–25 млн человек, доходы от розничной торговли покрывают лишь 7 % оперативных издержек. Метрополитен-музей в Нью-Йорке располагает сетью популярных магазинов и осуществляет

весьма внушительные продажи через Интернет. Но и его доходы от торговли покрывают только 4 % общих расходов. Для большинства музеев входная плата и взносы от членов «Клуба друзей музея» составляют самую существенную часть дохода и могут достигать 20 % стоимости содержания музея.

Во всем мире доходы музеев от продажи билетов, товаров и услуг, как правило, невелики: в музейном бюджете их доля составляет, по разным оценкам, 15–25 %; тем не менее принцип ориентации на потребителя является ведущим в современном музейном маркетинге. Интерес к музейным экспозициям, выставкам и программам дает возможность «конвертировать» популярность и социальную востребованность музея в финансовые ресурсы, привлекая деньги из внешних источников. Поэтому краеугольным камнем любого маркетинга является анализ реальной и потенциальной аудитории музея, умение стать на позицию посетителя и его глазами взглянуть на музей. «Нельзя угодить всем сразу» — таким принципом должен руководствоваться музей, определяя свою миссию и создавая свой продукт.

Обычно существует несколько так называемых целевых аудиторий, или сегментов музейного рынка, на которые музей ориентируется в своей деятельности. Ими могут быть местные школьники, семьи, туристы, представители различных конфессиональных, национальных, профессиональных культур. Правильно определить целевые аудитории (сегменты рынка) помогает PEST-анализ потенциальной аудитории с учетом политической, экономической, социальной и технологической среды, в которой существует и функционирует музей. Определяя число посещений со стороны потенциальной аудитории, то есть выявляя размеры рынка, музей должен убедиться в том, что рынок этот значителен и на его завоевание стоит направлять усилия.

В изучении музейной аудитории традиционно выделяют два основных вида — кабинетное исследование и полевое исследование. Кабинетное исследование состоит в анализе различных видов статистики, например, местных или общенациональных отчетов о структуре населения и ее изменениях, современных тенденциях в области развития туризма. Полевое исследование предполагает сбор новых эмпирических данных посредством наблюдения за поведением людей или в ходе беседы с ними.

Если музей свою приоритетную задачу видит в увеличении посещаемости, то с точки зрения маркетинга наименее затратным способом ее решения будет концентрация усилий на тех людях,

которые уже являются музейными посетителями. Если же музей предполагает расширить или сменить аудиторию, ему необходимо провести кабинетное исследование, которое поможет выявить местные, региональные или национальные тенденции, позволяющие наметить пути решения этой проблемы.

Согласно базовой схеме классификации спроса, потребители обычно делятся на четыре основные группы:

- тех, кто не знает о предлагаемых товарах и услугах, поэтому их не потребляет;
- тех, кто знает, но не потребляет;
- тех, кто знает и потребляет;
- тех, кто знает, но потребляет конкурентные товары и услуги.

По мнению одного из ведущих специалистов в области культурного маркетинга Т. В. Абанкиной, в России велика доля тех, кто не знает о предлагаемом музейном продукте и по этой причине не становится его потребителем. Поэтому в музейном маркетинге особая роль должна отводиться так называемым завоевательным маркетинговым стратегиям, которые направлены на информирование потенциальной аудитории и рекламу музейного предложения.

По отношению к тем, кто «знает, но не потребляет», целесообразно применение стимулирующей маркетинговой стратегии, ориентированной на то, чтобы развеять устойчивое представление о музейном предложении как «скучном» и «устаревшем». Расширить спрос за счет тех, кто «потребляет конкурентные товары и услуги», позволяют корпоративные маркетинговые стратегии, которые направлены на формирование совместных проектов, программ и продукта с теми организациями, которые предлагают конкурирующие товары и услуги в сфере досуга. Как показывает практика, конкуренция в этой сфере часто носит искусственный характер, и в действительности существуют большие возможности для объединения усилий и сотрудничества.

Таким образом, в настоящее время эффективная маркетинговая стратегия состоит в формировании **корпоративного предложения**: межмузейное сотрудничество, совместные программы с другими организациями и учреждениями культуры, партнерские проекты. При этом основу предлагаемого продукта составляют взаимодополняющие товары и услуги, которые провоцируют их комплексное потребление в определенных пропорциях. Такой продукт может создаваться совместными усилиями музея и туристических организаций, музея и образовательных учреждений, музея и индустрии развлечений и т. д.

В настоящее время у российских музеев существуют определенные трудности с разработкой и реализацией коммуникативной политики, основанной на использовании прямых и обратных связей с аудиторией. С одной стороны, им нужно разрушить ложные стереотипы, сложившиеся в сознании людей в отношении музейного предложения, с другой стороны — изменить неадекватную оценку аудитории музейными работниками, которая основана только на их собственных представлениях.

Проведенные в ряде европейских стран исследования показали, что для сотрудников музеев в целом характерна неадекватная оценка музейной аудитории. Например, **музейные сотрудники считают, что:**

- аудитория однородна;
- аудитория думает о себе, как о любителях искусства;
- аудитория динамична и активна в выборе искусств;
- аудитория образованна и сведуща в искусстве;
- аудитория уверена в своих знаниях, хорошо ориентируется в музее и искусстве;
- аудитория разделяет ценности музея.

Но в действительности подобные представления оказались неверными, поскольку в большинстве случаев **люди приходят в музеи, чтобы:**

- привести детей или друзей;
- провести время с другом или подругой;
- отдохнуть в тиши музея;
- «подняться над обыденностью» и потому, что им нравится атмосфера в музее;
- увидеть интересующую их коллекцию или выставку;
- познакомиться с музеем, потому что они — туристы.

**Люди не приходят в музеи и галереи, потому что:**

- не знают, что происходит в музеях;
- не разбираются в искусстве и стесняются этого;
- деловые люди считают, что они очень заняты, а в музее ничего нельзя посмотреть быстро;
- посетители с детьми считают, что в музеях не любят детей, поскольку им все время делают замечания по поводу поведения;
- инвалиды не хотят, чтобы на них обращали излишнее внимание;
- молодые люди чувствуют себя необразованными и стесняются этого.

Для того чтобы люди чувствовали себя в музее спокойно и уверенно, они должны получить предварительную дифференцированную информацию, развеивающую их предубеждения. Например, для деловых людей могут быть созданы специальные путеводители «Если у Вас всего 30 минут...»; для взрослых разрабатываются программы завуалированного обучения через открытые занятия с детьми, потому что взрослые, особенно пожилые люди, стесняются учиться.

Музей может влиять на аудиторию как непосредственно в своих стенах, так и через рекламу и паблисити (скрытую рекламу-информацию). Наряду с традиционными выносными щитами с информацией о работе музея, в качестве носителя рекламы используется различная сувенирная продукция, упаковочные средства с символикой и названием музея. Реклама музея и проводимых им мероприятий может распространяться в виде плакатов, размещаемых в общественном транспорте, в виде вкладышей и листовок, прилагаемых к почтовым отправлениям или газетам, в виде объявлений в газетах и журналах, на радио и телевидении. Реклама действует не только в качестве непосредственного стимула посещения музея, но и как средство формирования и оформления впечатлений. Ее долговременный эффект, закрепляющий положительный имидж музея, не менее важен, чем сиюминутное действие. Поэтому на рекламе нельзя экономить, а разрабатывать ее нужно профессионально, в русле единого для музея фирменного стиля.

Паблисити (*англ.* publicity — публичность, гласность) — это:

- неличностное стимулирование спроса на товар, услугу или деятельность посредством публикаций или получение благоприятных презентаций на радио, телевидении, которые не оплачиваются определенным спонсором;
- публичность, гласность, известность, популярность. Паблисити формируют отзывы партнеров и клиентов, деятельность самой организации, а также средства PR — пресс-релизы, статьи, репортажи, пресс-конференции.

Эти средства имеют ряд преимуществ перед рекламой: они пользуются большим доверием, поскольку воспринимаются как объективные новости, а их подготовка и размещение обходится дешевле. В ряде ситуаций следует использовать именно паблисити, а не прямую рекламу. Например, благотворительную акцию уместнее осветить в колонке новостей, а профессиональное объяснение новой услуги или мероприятия станет понятнее, если будет изложено в статье или интервью. Огромные возможности для информи-



рования аудитории дает Интернет. Он позволяет организовывать интерактивное общение любых профессиональных групп и аудиторий, открывает безграничные возможности для представления музейного продукта, прежде всего за счет различных видов электронных публикаций и интерактивных продаж в виртуальных магазинах, на ярмарках и выставках.

Менеджмент и маркетинг — это не только наука, которую следует постигать, но и искусство, требующее определенного рода таланта. Единого рецепта успешной деятельности для музеев различного типа и профиля быть не может. Каждый из них должен разработать свой собственный механизм выживания и процветания в условиях рыночной экономики.

---

## ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЯ

### ВВЕДЕНИЕ. МУЗЕЕВЕДЕНИЕ КАК НАУЧНАЯ ДИСЦИПЛИНА

1. Какие этапы выделял З. Странский в развитии музееведческого знания?
2. Что такое музейность, или музеальность?
3. В чем суть споров сторонников и противников признания музееведения самостоятельной наукой?
4. Какие существуют подходы к пониманию предмета музеологии?
5. В чем состоит проблема методологии музееведения?

### ЧАСТЬ I. ИСТОРИЧЕСКОЕ МУЗЕЕВЕДЕНИЕ

1. Какое содержание вкладывалось в понятие «музей» в античную эпоху?
2. Можно ли считать античные пинакотеки музеями?
3. Когда начинает формироваться институт частного коллекционирования?
4. Каковы характерные черты средневекового коллекционирования?
5. Что такое студиоло?
6. Что такое антикварий?
7. Как менялось содержательное наполнение термина «музей» в эпоху Возрождения?
8. В чем состоит сходство и различие естественно-научных кабинетов и кунсткамер?
9. Каковы особенности экспозиции дворцовой галереи?
10. Почему эпоху Возрождения считают начальным этапом становления музея как социокультурного института?
11. Когда появляются публичные музеи в Западной Европе?
12. В чем состояла новизна экспозиции Венской императорской галереи в Бельведере?
13. Как повлияли Наполеоновские войны на распространение публичных музеев в европейских странах?
14. Какое влияние оказал рост национального самосознания европейских народов на развитие музейной сферы в XIX в.?
15. Какие крупнейшие музеи национального искусства были созданы в XIX в.?

16. Как отразился процесс дифференциации научного знания на развитие музейной сферы?
17. Как повлияли всемирные и национальные промышленные выставки на развитие музейной сферы?
18. В чем суть концепции музея Скансен?
19. Что представляет собой систематическая экспозиция?
20. Как можно охарактеризовать образовательную деятельность музеев во второй половине XIX в.?
21. Каковы основные особенности возникновения музеев в США?
22. В чем своеобразие рецепции музея странами Северной Америки, Австралии и Африки?
23. Каковы особенности формирования государственной музейной сети в первые годы советской власти?
24. Что представляет собой тематическая экспозиция?
25. В чем суть кадровой политики советского государства в музейной сфере в конце 1920-х–1930-е гг.?
26. В чем суть концепции детского музея?
27. В чем суть концепции экомuzeя?
28. Что понимают под интегрированным музеем?

## **ЧАСТЬ II. ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ И ПРИКЛАДНОЕ МУЗЕЕВЕДЕНИЕ**

1. Как определяет понятие «музей» российское законодательство?
2. Как менялась на протяжении последних десятилетий дефиниция музея, разработанная Международным советом музеев?
3. Что представляет собой музей как культурная форма?
4. Что такое музейный предмет и в чем его отличие от предмета музейного значения?
5. Какими свойствами обладает музейный предмет?
6. Какие функции выполняет музейный предмет?
7. Кто из российских музеевдов занимался разработкой теории музейного предмета?
8. В чем, согласно концепции Д. Камерона, состоит специфика музейной коммуникации?
9. Каковы основные модели музейной коммуникации?
10. Каковы основные принципы коммуникационного подхода?
11. Какие социальные функции музея являются общепризнанными?
12. Какие музеи относят к группе негосударственных музеев?

- 
13. Что такое профильная классификация музеев?
  14. Что такое мемориальный музей и как он соотносится с профильной классификацией?
  15. Что представляет собой типология по признаку общественного назначения музеев?
  16. Что представляет собой типология по доминантному типу хранимого наследия?
  17. Что такое музеефикация?
  18. Как соотносятся понятия «музей под открытым небом» и «музей-заповедник»?
  19. Что представляет собой учреждение музейного типа?
  20. Что представляет собой профильная характеристика музейной сети России?
  21. В чем заключается особенность научно-исследовательской работы музеев?
  22. Какие существуют формы научных публикаций в музее?
  23. В чем состоит различие между типовыми и уникальными музейными предметами?
  24. Что такое музейная коллекция? Каковы основные типы музейных коллекций?
  25. Что такое состав музейных фондов?
  26. Что такое Музейный фонд Российской Федерации?
  27. Что представляет собой Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации?
  28. Каковы основные типы музейных источников?
  29. Что представляет собой структура музейных фондов?
  30. Что такое атрибуция музейного предмета?
  31. В чем заключается классификация и систематизация музейных фондов?
  32. В чем состоит интерпретация музейного предмета?
  33. Каковы основные способы комплектования фондов?
  34. Каковы основные источники и формы комплектования фондов?
  35. Из каких взаимосвязанных этапов состоит процесс комплектования фондов?
  36. Каковы основные этапы учета музейных фондов?
  37. Каковы основные учетные документы?
  38. Что представляет собой превентивная консервация?
  39. Каков круг проблем музейной климатологии?
  40. Каковы основные системы хранения музейных фондов?
  41. Что представляет собой систематический метод экспонирования?

42. В чем состоит отличие между ансамблевой и тематической экспозицией?
43. Назовите основные экспозиционные материалы.
44. Что такое видеомэппинг?
45. Какие виды текстов помещаются в экспозиции?
46. Что представляет собой электронная экспозиция и каковы ее возможности?
47. Как используется в музейной экспозиции технология дополненной реальности?
48. Как соотносятся между собой основные этапы научного и художественного проектирования?
49. В чем заключается рабоче-техническое проектирование экспозиции?
50. Какие существуют классификации музейной выставки?
51. Какие задачи выполняет выставка в музее?
52. Какие существуют трактовки понятия «музейная педагогика»?
53. Кто из российских исследователей занимался изучением проблем музейной педагогики?
54. Каковы основные направления исследований в области музейной педагогики?
55. Что понимается под музейной аудиторией?
56. Что представляют собой музейно-социологические исследования?
27. Каковы основные характеристики базовых форм работы с музейной аудиторией?
58. Что представляет собой технология синтеза применительно к формам культурно-образовательной деятельности?
59. Что понимается под музейной инклюзией?
60. Как используются PEST-анализ и SWOT-анализ в музейном менеджменте?
61. Что представляет собой музейный фандрайзинг?
62. Чем отличается спонсорство от благотворительности?
63. В каких формах привлекает ресурсы музейный маркетинг?
64. Каковы стратегические направления музейного маркетинга?

---

## БИБЛИОГРАФИЯ

### Литература ко всему курсу

- Музейное дело России / Под ред. М. Е. Каулен, И. М. Коссовой, А. А. Сундиевой. М. : Издательство «ВК», 2003.
- Музейные термины // Терминологические проблемы музееведения : сб. науч. тр. / Центральный музей революции СССР. М., 1986.
- Основы музееведения : учебное пособие / Отв. ред. Э. А. Шулепова. М. : Едиториал УРСС, 2005.
- Российская музейная энциклопедия : в 2 т. М. : Прогресс «РИПОЛ КЛАССИК», 2001.
- Словарь актуальных музейных терминов / М. Е. Каулен, А. А. Сундиева, И. В. Чувилова, О. Е. Черкаева и др. // Музей. 2009. № 5.

### Литература к ВВЕДЕНИЮ. МУЗЕЕВЕДЕНИЕ КАК НАУЧНАЯ ДИСЦИПЛИНА

- Ананьев В. Г.* История зарубежной музеологии: идеи, люди, институты. М. : Памятники исторической мысли, 2018.
- Грегорова А.* К основным проблемам музееведения // Музееведение. Музеи мира : сб. науч. тр. / РАН, НИИ культуры / Отв. ред. Е. Е. Кузьмина. М., 1991. С. 27–38.
- Каулен М. Е.* Язык музееведения: современное состояние и проблемы // Наследие в эпоху социокультурных трансформаций : Материалы международной конференции. М. : Академический проект, Альма Матер, 2010.
- Ключевые понятия музеологии / Сост.: А. Desvallées, F. Mairesse // Международный совет музеев (ИКОМ), Международный комитет по музеологии (ИКОФОМ). М., 2012.
- Лещенко А.* Проблемы становления музееведческой терминологии на международном уровне // Музей. 2009. № 5. С. 42–46.
- Мастеница Е. Н.* Культурологическая парадигма музееведения // Фундаментальные проблемы культурологии : в 4 т. Т. 3. СПб. : Алетей, 2008. С. 120–129.
- Мени, Петер ван.* К методологии музееведения. М. : Перспектива, 2018.
- Музееведение. Музеи исторического профиля : учеб. пособие для вузов / Под ред. К. Г. Левыкина, В. Хербста. М. : Высшая школа, 1988.



- Общетеоретические вопросы музееведения в научной литературе социалистических стран: (Музееведение как научная дисциплина) / Музейное дело и охрана памятников: Обзорная информация. 1984. Вып. 1 / Гос. б-ка СССР им. В. И. Ленина. М., 1984.
- Сапанжа О. С.* Методология теоретического музееведения. СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2008.
- Сапанжа О. С.* Музеология: историография и методология : учебное пособие для высших учебных заведений. СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2014.
- Скрипкина Л. И.* Значение теоретического наследия А. М. Разгона для решения современных проблем развития музейного дела России // Теория и практика музейного дела в России на рубеже XX–XXI веков / Труды ГИМ. Вып. 127. М., 2001. С. 17–48.
- Странский, Збигнев.* Понимание музееведения // Музееведение. Музеи мира : сб. науч. тр. / РАН, НИИ культуры. Отв. ред. Е. Е. Кузьмина. М., 1991. С. 8–26.
- Томилов Н. А.* Музееведение (Музеология) как культурологическая дисциплина // Наследие в эпоху социокультурных трансформаций : Материалы международной конференции. М. : Академический Проект, 2010. С. 44–49.
- Черкаева О. Е. А. М.* Разгон и современная музейная наука и практика в Германии // Исторический журнал: научные исследования. 2015. № 4. (28). С. 427–438. — URL: [http://www.museolog.ru/pdf/510\\_cherkaeva\\_razgon\\_04\\_2015.pdf](http://www.museolog.ru/pdf/510_cherkaeva_razgon_04_2015.pdf).
- Шола, Томислав.* Предмет и особенности музеологии // Museum. 1987. № 153.
- Шрайнер, Клаус.* Предмет исследования музееведения и происхождение дисциплины // Музееведение. Музеи мира : сб. науч. тр. / РАН, НИИ культуры. Отв. ред. Е. Е. Кузьмина. М., 1991. С. 39–50.

## Литература к ЧАСТИ I. ИСТОРИЧЕСКОЕ МУЗЕЕВЕДЕНИЕ

- Ананьев В. Г.* История зарубежной музеологии: идеи, люди, институты. М. : Памятники исторической мысли, 2018.
- Сотникова С. И.* Музеология : учебное пособие. М. : Дрофа, 2010.
- Юренева Т. Ю.* Музей в мировой культуре. М. : Русское слово – РС, 2003.

---

## Литература к главам

### **К Главе 1. ФЕНОМЕН КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЯ В АНТИЧНОЙ И СРЕДНЕВЕКОВОЙ КУЛЬТУРЕ**

- Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. М. : Искусство, 1984.
- Калугина Т. П.* Художественная экспозиция как феномен культуры // Музей: Художественные собрания СССР. Вып. 9. М., 1988. С. 14–18.
- Малицкий Г. Л.* К истории Оружейной палаты Московского Кремля // Государственная Оружейная палата Московского Кремля : сб. науч. тр. М., 1957. С. 507–560.
- Поршнев В. П.* Музей в культурном наследии античности. СПб. : Санкт-Петербургский гос. ун-т культуры и искусств, 2006.
- Чистяков Г. П.* Эллинистический музейон. Александрия, Пергам, Антиохия // Эллинизм: восток и запад. М., 1992. С. 298–315.
- Юренева Т. Ю.* Коллекции и коллекционеры античного мира // Вопросы истории. 2002. № 9. С. 136–148.

### **К Главе 2. ВОЗНИКНОВЕНИЕ ЕВРОПЕЙСКИХ МУЗЕЕВ**

- Ананьев В. Г.* История зарубежной музеологии : учебно-методическое пособие. СПб, 2014.
- Балаш А. Н.* Искусство жить искусством: арт-дилер в художественной жизни Европы XVI — первой половины XVIII века. СПб. : Изд-во СПбГУКИ, 2011.
- Грицкевич В. П.* История музейного дела до конца XVIII века : в 2 ч. Ч. 1. СПб. : Санкт-Петербургский гос. ун-т культуры и искусств, 2001.
- Кунсткамеры Габсбургов. Магия природы и механизм Вселенной : Каталог выставки из собраний Музея истории искусств, Вена. М. : Художник и книга, 2005.
- Юренева Т. Ю.* Западноевропейские естественно-научные кабинеты XVI–XVII веков // Вопросы истории естествознания и техники. 2002. № 4. С. 765–786.
- Bazin G.* The Museum Age. Brussels, 1967.
- Findlen, Paula.* Possessing Nature: Museums, Collecting and Scientific Culture in Early Modern Italy. California : University of California Press, 1996.
- The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in the Sixteenth and Seventeenth Century Europe / Ed. by Impey, Oliver and MacGregor, Arthur. Oxford : Clarendon Press, 1985.

### **К Главе 3. ФЕНОМЕН ПУБЛИЧНОГО МУЗЕЯ**

- Грицкевич В. П.* История музейного дела до конца XVIII века : в 2 ч . Ч. 2. СПб. : Санкт-Петербургский гос. ун-т культуры и искусств, 2001.
- Калитина Н. Н.* Великая французская революция и создание национальных художественных музеев Франции. (1789–1799) // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 2. 1992. Вып. 2 (№ 9).
- Калугина Т. П.* Общественное сознание и художественный музей // Музеи мира. Музееведение : сб. науч. тр./ НИИ культуры. М., 1991. С. 304–326.
- Юренева Т. Ю.* Художественные музеи Западной Европы: История и лекции : учебное пособие. М. : Академический проект; Трикста, 2007.
- Hudson, Kenneth.* A Social History of Museums. What the Visitors Thought / London-Basingstoke : Macmillan press, 1975.

### **К Главе 4. ВОЗНИКНОВЕНИЕ МУЗЕЕВ РОССИИ**

- Левинсон-Лессинг В. Ф.* История картинной галереи Эрмитажа. Л., 1986.
- Станюкович Т. В.* Кунсткамера Петербургской Академии наук. М.-Л., 1953.
- Сундиева А. А.* Протомузейные формы в российской культуре // Обсерватория культуры. 2005. № 3. С. 74–77.

### **К Главе 5. РАЗВИТИЕ ЕВРОПЕЙСКИХ МУЗЕЕВ В XIX — НАЧАЛЕ XX В.**

- Грицкевич В. П.* История музейного дела конца XVIII — начала XX СПб. : Санкт-Петербургский гос. ун-т культуры и искусств., 2007.
- Каспаринская С. А.* Музеи России и влияние государственной политики на их развитие (XVIII — нач. XX в.) // Музей и власть : сб. науч. тр. / НИИ культуры. Ч. 1. М., 1991. С. 8–95.
- Майстровская М. Т.* Музей как объект культуры: искусство экспозиционного ансамбля. М. : Прогресс-Традиция, 2016.
- Пархоменко Т. А.* Музеи дореволюционной России во внешкольном образовании (вторая пол. XIX — нач. XX в.) // Музей и власть : сб. науч. тр. Ч. II / НИИ культуры. М., 1991. С. 27–43.
- Полунина Н., Фролов А.* Коллекционеры старой Москвы : биографический словарь. М. : Независимая газета, 1997.
- Столяров Б. А.* Педагогика художественного музея. От истоков до современности : учебное пособие. СПб. : Специальная Литература, 1999.

---

*Хадсон, Кеннет.* Влиятельные музеи. Новосибирск : Сибирский хронограф, 2001.

*Юхневич М. Ю.* Я поведу тебя в музей : учебное пособие по музейной педагогике / Рос. ин-т культурологии. М., 2001.

## **К Главе 6. ОСОБЕННОСТИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ И РАЗВИТИЯ МУЗЕЕВ В НЕЕВРОПЕЙСКИХ СТРАНАХ**

*Асоян Н. И.* Художественные музеи Америки // США: экономика, политика, идеология. 1991. № 2. С. 71–80.

*Белозерова В. Г.* История музеев и реставрационного дела в КНР (до «культурной революции») // Художественное наследие: хранение, исследование, реставрация. Т. 6 (36). М., 1980. С. 152–169.

*Ольсер, Назан.* Живое прошлое: Музей турецкого и исламского искусства // Museum. 2000. № 203. С. 35–40.

*Панас К. И.* Художественный музей Метрополитен. М., 1982.

*Сарма И. К.* Индия: археологические музеи на месте раскопок и их значение для культурного образования // Museum. 1998. № 4 (198). С. 44–50.

*Юренева Т. Ю.* Проблема рецепции музея как феномена европейской культуры // От краеведения к культурологии: Российскому институту культурологии — 70 лет : сб. науч. статей / М-во культуры РФ, Рос. ин-т культурологии. М., 2002. С. 221–232.

*Connolly J. L.* Introduction: An Imposing Presence — The Art Museum and Society // Art Museums of the World. Vol. 1. New York, London, 1987. P. 1–25.

## **К Главе 7. МУЗЕИ МИРА В XX ВЕКЕ**

Детские музеи в России и за рубежом / Н. Г. Макарова-Таман, Е. Б. Медведева, М. Ю. Юхневич. М., 2001.

*Кузина Г. А.* Государственная политика в области музейного дела в 1917–1941 гг. // Музей и власть : сб. науч. тр. / НИИ культуры. Ч. 1. М., 1991. С. 96–172.

Квебекская декларация: основные принципы новой музеологии // Museum. 1985. № 148. С. 21.

Культурное наследие и музей в XXI веке : учебное пособие / А. Н. Балаш, Ю. В. Зиновьева, И. А. Куклинова и др. СПб. : СПбГИК, 2018.

*Николас, Линн Х.* Похищение Европы. Судьба европейских культурных ценностей в годы нацизма / Пер. с англ. М. : Логос, 2001.

- Ривьер, Жорж Анри.* Эволюционное определение экомuzeя // Museum. 1985. № 148. С. 2–3.
- Юбер, Франсуа.* Экомuzeи во Франции: противоречия и несоответствия // Museum. 1985. № 148. С. 6–10.

## **Литература к ЧАСТИ II. ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ И ПРИКЛАДНОЕ МУЗЕЕВЕДЕНИЕ**

- Ключевые понятия музеологии / Сост.: А. Desvallées, F. Mairesse // Международный совет музеев (ИКОМ), Международный комитет по музеологии (ИКОФОМ). М., 2012.
- Музееведение. Музеи исторического профиля : учебное пособие для вузов / Под ред. К. Г. Левыкина, В. Хербста. М. : Высшая школа, 1988.
- Шляхтина Л. М.* Основы музейного дела: теория и практика : учебное пособие. М. : Высшая школа, 2005.

## **Литература к главам**

### **К Главе 1. КЛЮЧЕВЫЕ ПОНЯТИЯ МУЗЕЕВЕДЕНИЯ**

- Дукельский В. Ю.* Памятники истории и культуры в системе музейной деятельности // Памятниковедение: теория, методология, практика : сб. науч. тр. / НИИ культуры. М., 1986. С. 98–107.
- Дукельский В. Ю.* Терминологические проблемы теории музейного предмета // Терминологические проблемы музееведения : сб. науч. тр. / Центр. музей революции СССР. М., 1986. С. 27–34.
- Каган М. С.* Музей в системе культуры // Вопросы искусствознания. 1994. № 4. С. 445–460.
- Каган М. С.* Философия культуры. СПб. : Петрополис, 1996.
- Калугина Т. П.* Художественный музей как феномен культуры. СПб. : Петрополис, 2008.
- Каулен М. Е.* Нематериальные объекты наследия в современном музее // От краеведения к культурологии: Российскому институту культурологии — 70 лет : сб. науч. статей / М-во культуры РФ, Рос. ин-т культурологии М., 2002. С. 233–241.
- Кнабе Г. С.* Вещь как феномен культуры // Музееведение. Музеи мира. М., 1991. С. 111–141.

- 
- Кондратьев В. В.* Свойства музейного предмета и пути его использования // Музееведение. Проблемы использования и сохранности музейных ценностей : сб. науч. тр. № 136 / НИИ культуры. М., 1985. С. 5–12.
- Мастеница Е. Н.* Феномен музея: опыт музееологической рефлексии // Вопросы музееологии. 2011. № 1 (3). С. 20–30.
- Никишин Н. А.* Музейные средства: знаки и символы // Музееведение. На пути к музею XXI века: музейная экспозиция. М., 1997. С. 37–54.
- Разгон А. М.* Музейный предмет как исторический источник // Проблемы источниковедения истории СССР и специальных научных дисциплин : статьи и материалы / АН СССР, Ин-т истории СССР. М. : Наука, 1984. С. 174–183.
- Устав Международного совета музеев (ИКОМ) // ИКОМ в России: [сайт]. — URL: <http://icom-russia.com/data/ustavnyye-dokumenty/>.
- Черкаева О. Е.* От предмета к собранию // Музей. 2009. № 5. С. 26–30.
- Шляхтина Л. М.* Современная музееология: горизонты теоретизирования // Вопросы музееологии. 2013. № 1 (7). С. 12–18.

## **К Главе 2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ МУЗЕЙНОЙ ПРАКТИКИ**

- Ананьев В. Г.* История зарубежной музееологии : учебно-методическое пособие. СПб, 2014.
- Беззубова О. В.* Теория музейной коммуникации как модель современного образовательного процесса // Коммуникация и образование : сб. статей / Под ред. С. И. Дудника. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2004. С. 418–427.
- Волькович А. Ю.* Модель музейной коммуникации в концепциях зарубежных музееведов // Музей в современной культуре : сб. науч. тр. СПб. : 1997. С. 69–73.
- Гнедовский М. Б.* Музейная коммуникация // Основы музееведения : учебное пособие / Отв. ред. Э. А. Шулепова. М., 2005. С. 421–437.
- Гнедовский М. Б.* Современные тенденции развития музейной коммуникации в капиталистических странах: теория и практика. М., 1986. (Сер.: Музейное дело и охрана памятников. Обзорная информация. Вып. 1 / ГБЛ; НИО «Информкультура».)
- Гнедовский М. Б., Дукельский В. Ю.* Музейная коммуникация как предмет музееведческого исследования // Музей — культура — общество : сб. науч. тр. / Музей революции. Вып. 21. М., 1992. С. 7–19.
- Камерон, Дункан Ф.* Музей: храм или форум? // Музей — культура — общество : сб. науч. тр. / ЦМР. Вып. 21. М., 1992. С. 259–275.



- Качиа, Фрэнсис.* Коммуникация и музей: Интервью с д-ром Хансгердом Хелленкемпером // *Museum.* 1984. № 141. С. 8–13.
- Менш, Петер ван.* К методологии музееведения. М. : Перспектива, 2018.
- Никишин Н. А.* «Язык музея» как универсальная моделирующая система музейной деятельности // *Музееведение. Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности : сб науч. тр. / НИИ культуры.* М., 1988. С. 7–16.
- Ромедер Ю.* Методы и средства музейной работы: педагогика обслуживания отдельного посетителя в музее // *Музееведение и охрана памятников : научно-реферативный сборник. Вып. 2. М., 1980.*
- Сапанжа О. С.* Методология теоретического музееведения. СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2008.
- Сапанжа О. С.* Основы музейной коммуникации : учебное пособие. СПб., 2007.
- Cameron, D. F.* A viewpoint: The museum as a communications system and implications for museum and education // *Curator.* 1968. Vol. 11. № 1.
- Knez, E., Wright, G.* The museum as a communication system: an assessment of Cameron's viewpoint // *Curator.* 1970. Vol. 13. № 3.

### **К Главе 3. МУЗЕЙ КАК УЧРЕЖДЕНИЕ КУЛЬТУРЫ**

- Гнедовский М. Б.* Анализ музейной сети и проблемы классификации музеев // *Музейное дело в СССР. Музейная сеть и проблемы ее совершенствования на современном этапе : сб. науч. тр. / Центр. музей революции СССР. М., 1985. С. 50–58.*
- Гнедовский М. Б., Хлопина О. В.* Принципы классификации музеев // *Музееведение. Вопросы теории и методики : сб. науч. тр. / НИИ культуры.* М., 1987. С. 41–52.
- Зайцева Т. М.* Общественные музеи в контексте современной культуры // *Музей в современном мире: традиционализм и новаторство / Труды ГИМ. Вып. 104. М., 1999. С. 70–76.*
- Каулен М. Е.* Методы актуализации объектов наследия и проблема классификации музеев // *Теория и практика музейного дела в России на рубеже XX–XXI веков : Труды ГИМ. Вып. 127. М., 2001. С. 86–98.*
- Каулен М. Е.* Музеефикация историко-культурного наследия России. М. : Этерна, 2012.
- Музееведение. На пути к музею XXI века: Музеи-заповедники : сб. науч. тр. / НИИ культуры М., 1991.*

- 
- Поправко Е. А.* Формирование негосударственной сети музеев в Приморском крае: источники, основные этапы, современное состояние // Вопросы музеологии. 2012. № 1 (5). С. 66–77.
- Пуликова И. В.* Отраслевые корпоративные музеи России // Культура России. 2000-е годы. М. : Алетей, 2012. С. 307–326.
- Равикович Д. А.* Социальные функции и типология музеев // Музееведение. Вопросы теории и методики : сб. науч. тр. / НИИ культуры. М., 1987. С. 10–24.
- Рощина Е. В.* Негосударственные музеи: проблемы классификации // Вестник СПбГУ. Сер. 6. 2012. Вып. 3. С. 42–46.
- Сапанжа О. С.* Классификация музеев и морфология музейности: структура и динамика // Вопросы музеологии. 2012. № 1 (5). С. 3–12.
- Социальные функции музея: споры о будущем (материалы дискуссии в отделе музееведения НИИ культуры) // Музееведение. На пути к музею XXI века : сб. науч. тр. / НИИ культуры. М., 1989.
- Туманов В. Е.* Общественные музеи: современное состояние и перспективы развития // Музей — культура — общество : сб. науч. тр. / Музей революции. Вып. 21. М., 1992. С. 147–167.
- Формирование государственной музейной сети (1917 — I половина 60-х гг.) / АН СССР; [Д. А. Равикович ] М., 1988.
- Шляхтина Л. М.* Рекреационно-образовательная миссия современного музея: образование или развлечение? // Вопросы музеологии. 2013. № 2. С. 206–212.
- Юренева Т. Ю.* Музеи России в контексте европейских статистических измерений // Культура и искусство. 2018. № 7. С. 8–20. — URL: [http://e-notabene.ru/pki/article\\_26899.html](http://e-notabene.ru/pki/article_26899.html).

#### **К Главе 4. НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ МУЗЕЕВ**

- Научно-исследовательская работа музеев РСФСР: вопросы содержания, планирования и координации. М., 1985.
- Тверская Д. И.* Музей как научно-исследовательское учреждение // Музей — культура — общество : сб. науч. тр. / Музей революции. Вып. 21. М., 1992. С. 61–90.

## К Главе 5. ФОНДЫ МУЗЕЯ

- Актуальные проблемы фондовой работы музеев. Научная обработка музейных предметов : сб. науч. тр. / НИИ культуры. № 99. М., 1981.
- Инструкция по учету и хранению музейных ценностей, находящихся в Государственных музеях СССР. М., 1984.
- Колмакова Е. А.* Музейный климат: старые и новые проблемы консервации культурного наследия // Исследования в консервации культурного наследия / М-во культуры РФ, Гос. НИИ реставрации. Вып. 2. М. : Индрик, 2008. С. 126–139.
- Кузнецова И. Г., Романова Н. М.* Обеспечение сохранности и безопасности музейных коллекций в выставочной практике (по материалам музеев России). СПб. : Корвус, 2018.
- Кучеренко М. Е., Фолин В. Н.* Музейные фонды и фондовая работа // Музейное дело в СССР : сб. науч. тр. Вып. 17 / ЦМР. М., 1987.
- Музей и современность. Комплектование музейных коллекций : сб. науч. тр. / НИИ культуры. № 114. М., 1982.
- Музейное хранение художественных ценностей : практическое пособие / ГосНИИ Реставрации. М., 1995. — URL: <http://art-con.ru/node/6435>.
- Ноль Л. Я.* Информационные технологии в деятельности музея : учебное пособие. М. : Российский гос. гуманитарный ун-т, 2007.
- Оганесова Ю. Ю.* Превентивная консервация музейных коллекций и ее роль в сохранении объектов культурного наследия // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2011. № 131. С. 363–368.
- Ольшевская Г. К.* Проблемы комплектования материалов по современному периоду отечественной истории // Теория и практика музейного дела в России на рубеже XX–XXI веков / Труды ГИМ. Вып. 127. М., 2001. С. 237–245.
- Первак В. Э.* Обеспечение сохранности этнографических коллекций в музее : методическое пособие. СПб. : ИПЦ СПГУТД, 2011.
- Рыбак К. Е.* Музейное право: международно-правовые аспекты. М. : Юристь, 2005.
- Рыбак К. Е.* Правовое обеспечение музейной деятельности // Теория и практика музейного дела в России на рубеже XX–XXI веков / Труды ГИМ. Вып. 127. М., 2001. С. 173–186.
- «Старая Деревня», реставрационно-хранительский центр Государственного Эрмитажа, Санкт-Петербург // Благотворительный фонд В. Потанина (Москва) / Агапова, Дарья. М. : Проектное бюро «Спутник», 2012.

- 
- Уилкокс В.* Самостоятельный научно-исследовательский и хранительский комплекс: Центр поддержки музеев Смитсоновского института // *Museum*. 1996. № 198.
- Финягина Н. П.* Фонды музея. Основные направления фондовой работы // *Музееведение. Музеи исторического профиля* / Под ред. К. Г. Левыкина, В. Хербста. М., 1988. С. 73–112.
- Фомин И. В., Зайчикова С. Ю.* Технические средства контроля температурно-влажностного и светового режимов в музеях и памятниках архитектуры // *Исследования в консервации культурного наследия*. Вып. 2. М.: Индрик, 2008. С. 271–278.
- Чечель Н. В.* «Об изменениях нормативно-правовой базы в области учета и хранения Музейного фонда РФ». – URL:<http://nsrus.ru/files/events/27nsr/pdf/16/muzks/Chechel.pdf>.
- Шангина И. И.* Полевая работа музейного этнографа: методическое пособие. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2009.

## **К Главе 6. МУЗЕЙНАЯ ЭКСПОЗИЦИЯ**

- Богомазова Т. Г.* Экспозиция без границ: от музейной базы данных к информационно-экспозиционному пространству музея // *Наследие в эпоху социокультурных трансформаций: Материалы международной конференции*. М.: Академический проект, Альма Матер, 2010. С. 444–458.
- Дрикер А. С.* Художественный музей в культуре информационного общества // *Наследие в эпоху социокультурных трансформаций: Материалы международной конференции*. М.: Академический проект, Альма Матер, 2010. С. 463–469.
- Дружинин А. А.* Развитие диорамного искусства на Западе и в России в первой трети XIX – начале XX века // *Искусствознание*. 2013. № 3–4.
- Заславский М. А.* Ландшафтные экспозиции музеев мира. Л., 1979.
- Карпова Е. В.* Технологии дополненной реальности в пространстве музея // *Молодежный вестник СПбГИК*. 2017. № 1 (7). С. 59–61.
- Куреньшев А. А.* К вопросу о методах построения музейных экспозиций: продолжение дискуссии // *Музей в современном мире: традиционализм и новаторство* / Труды ГИМ. Вып. 104. М., 1999. С. 165–180.
- Лебедев А. В.* Информационные технологии и современная музейная экспозиция // *Наследие в эпоху социокультурных трансформаций: Материалы международной конференции*. М.: Академический проект, Альма Матер, 2010. С. 434–444.

- Ляшко А. В.* Выставочная культура Петербурга: тенденции современной художественной жизни // Триумф музея? СПб. : Осипов, 2005. С. 226–243.
- Мазный Н. В., Поляков Т. П., Шулепова Э. А.* Музейная выставка: история, проблемы, перспективы. М., 1997.
- Майстровская М. Т.* Архитектурно-художественные компоненты в музейной экспозиции // Музееведение. Искусство музейной экспозиции и техническое оснащение музеев. М., 1985. С. 27–47.
- Майстровская М. Т.* Музей как объект культуры. XX век: искусство экспозиционного ансамбля. М. : Прогресс-Традиция, 2018.
- Майстровская М. Т.* Экспозиционный дизайн музеев на рубеже веков (в неустанных поисках образа) // Теория и практика музейного дела в России на рубеже XX – XXI веков / Труды ГИМ. Вып. 127. М., 2001. С. 340–361.
- Музееведение. На пути к музею XXI века: музейная экспозиция : сб. науч. тр. / Российский институт культурологии. М., 1997.
- Поляков Т. П.* Как делать музей? (О методах проектирования музейной экспозиции) : учебное пособие для студентов и аспирантов / Российский институт культурологии. М., 1997.
- Пуликова И. В.* Музейно-выставочная деятельность крупнейших российских музеев в 2000-е годы. Основные тенденции // Культура России. 2000-е годы. М. : Алетей, 2012. С. 281–306.
- Пустовойт Ю. В.* Классифицирование мультимедийных технологий в экспозиционно-выставочном пространстве современного музея // Культурное наследие России. 2019. № 1. С. 62–67.
- Розенблюм Е. А.* Время и пространство в музейной экспозиции // Музееведение. На пути к музею XXI века: музейная экспозиция. М., 1996. С. 177–194.
- Розенблюм Е. А.* Искусство экспозиции // Музейное дело в СССР. Актуальные проблемы архитектурно-художественного проектирования экспозиций исторических и краеведческих музеев : сб. науч. тр. / ЦМР. М., 1983.
- Скрипкина Л. И.* Значение теоретического наследия А. М. Разгона для решения современных проблем развития музейного дела России // Теория и практика музейного дела в России на рубеже XX–XXI веков / Труды ГИМ. Вып. 127. М., 2001. С. 17–48.
- Скрипкина Л. И.* Информативность экспозиций историко-краеведческих музеев в свете современных теорий научного познания // Музей в современном мире: традиционализм и новаторство / Труды ГИМ. Вып. 104. М., 1999. С. 100–123.

- 
- Скрипкина Л. И.* Музей в системе постмодернистской парадигмы научного знания // Музей в современном мире: традиционализм и новаторство / Труды ГИМ. Вып. 104. М., 1999. С. 29–45.
- Стриженова Т.* Современное понимание искусства музейной экспозиции // Искусство музейной экспозиции : сб. науч. тр. / НИИ культуры. № 45. М., 1977. С. 6–29.
- Экспозиции Государственного биологического музея имени К. А. Тимирязева : сб. науч. тр. / Под ред. Е. А. Чусовой. М. : Акварель, 2011.

## **К Главе 7. КУЛЬТУРНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ МУЗЕЕВ**

- Долак, Ян.* Посетитель на экспозиции как объект музеологического исследования // Вопросы музеологии. 2013. № 1 (7). С. 85–92.
- Иевлева Н. В., Потапова М. В.* Музей и публика. СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2014.
- Короткова М. В.* Музейная педагогика в свете тенденций развития исторического образования XXI в. // Наука и школа. 2016. № 2. С. 173–179.
- Музей для всех : сб. тр. творческой лаборатории «Музейная педагогика» кафедры музейного дела АПРИКТ. Вып. 4 / Сост. И. М. Коссова. М., 2003.
- Музей и его партнеры : сб. тр. творческой лаборатории «Музейная педагогика» кафедры музейного дела АПРИКТ / Сост. И. М. Коссова. Вып. 5. М., 2004.
- Музей и личность / Отв. ред. А. В. Лебедев, сост. М. Ю. Юхневич. М. : Российский институт культурологии, 2007.
- Музей как пространство образования: игра, диалог, культура участия / Отв. ред. А. Щербакова, сост. Н. Копелянская. М., 2012.
- Музейный посетитель: как сделать так, чтобы он возвращался : Тезисы докладов Всероссийской научно-практической конференции / Гос. биологический музей им. К. А. Тимирязева. М. : Акварель, 2012.
- Научно-просветительная работа в естественно-научных музеях : Труды Государственного Дарвиновского музея. Выпуск III. М., 2000.
- Научно-просветительная работа в художественном музее на современном этапе : Доклады и тезисы научной конференции / Гос. Эрмитаж. СПб., 1996.
- Петрушина Л. Я.* Портрет посетителя Третьяковской галереи // Телескоп: журнал социологических и маркетинговых исследований. 2011. № 3 (87). С. 24–32.



- Петрунина Л. Я.* Из истории социологических исследований в Третьяковской галерее // Телескоп: журнал социологических и маркетинговых исследований. 2013. № 4 (100). С. 30–36.
- Ребенок в музее: новые векторы детского движения : учебное пособие для вузов / Отв. ред. М. Ю. Юхневич. М. : Академический проект, РИК, 2006.
- Саймон, Нина.* Партиципаторный музей / Пер. А. Глебовской. М. : Ад Маргинем Пресс, 2017.
- Столяров Б. А.* Музейная педагогика: история, теория, практика : учебное пособие. М. : Высшая школа, 2004.
- Столяров Б. А.* Педагогика художественного музея. От истоков до современности : учебное пособие. СПб. : Специальная Литература, 1999.
- Шляхтина Л. М.* Социальные практики современного музея: границы доступности // Вопросы музеологии. 2014. № 2 (10). С. 10–15.
- Шляхтина Л. М., Мастеница Е. Н.* Музейно-педагогическая мысль в России: исторические очерки / Санкт-Петербургский гос. ун-т культуры и искусств. СПб., 2006.
- Щепеткова И. А.* Феномен «театрализации музея» // Триумф музея? СПб. : Осипов, 2005. С. 244–257.
- Юхневич М. Ю.* Я поведу тебя в музей : учебное пособие по музейной педагогике / Рос. ин-т культурологии. М., 2001.

## **К Главе 8. ОРГАНИЗАЦИОННО-УПРАВЛЕНЧЕСКИЕ ОСНОВЫ МУЗЕЙНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ**

- Абанкина Т. В.* Влияние информационных технологий на некоммерческий маркетинг // Музей будущего: информационный менеджмент. М. : Прогресс-Традиция, 2001. С. 115–142.
- Абанкина Т. В.* PR некоммерческой организации: теоретические основы современных PR-технологий и моделей коммуникации // Музей будущего: Информационный менеджмент. М. : Прогресс-Традиция, 2001. С. 168–191.
- Абанкина Т. В.* Социальный маркетинг в «цивилизации досуга» // Музеи. Маркетинг. Менеджмент. М. : Прогресс-Традиция, 2001. С. 32–46.
- Востряков Л. Е.* Директора музеев в новом тысячелетии // Музеи. Маркетинг. Менеджмент. М. : Прогресс-Традиция, 2001. С. 103–109.
- Гребенникова Т. Г.* Менеджмент и маркетинг в музейной деятельности : учебное пособие. Барнаул : Изд-во Алтайского университета, 2013.
- Даршт О. Э.* Паблик рилейшнз в музеях: техника успеха // Музей и новые технологии. На пути к музею XXI века. М. : Прогресс-Традиция, 1999. С. 17–30.

- 
- Лорд Б., Лорд Г.* Менеджмент в музейном деле : учеб. пособие. М. : Логос, 2002.
- Майлз, Роджер.* Наш посетитель: кто он и каковы его потребности // Музеи. Маркетинг. Менеджмент. М. : Прогресс-Традиция, 2001. С. 138–155.
- Майлз, Роджер.* Планирование — основной инструмент менеджмента // Музеи. Маркетинг. Менеджмент. М. : Прогресс-Традиция, 2001. С. 60–75.
- Павлова Н. Н.* Источники финансирования современных музеев и немного о фандрейзинге // Музей и новые технологии. На пути к музею XXI века. М. : Прогресс-Традиция, 1999. С. 56–72.
- Раньярд, Сью.* Коммерческая деятельность музеев // Музеи. Маркетинг. Менеджмент. М. : Прогресс-Традиция, 2001. С. 174–178.
- Раньярд, Сью.* Маркетинг как взаимодействие с аудиторией // Музеи. Маркетинг. Менеджмент. М. : Прогресс-Традиция, 2001. С. 112–137.
- Раньярд, Сью.* Музейный магазин // Музеи. Маркетинг. Менеджмент. М. : Прогресс-Традиция, 2001. С. 179–189.
- Розен Б. Х.* Период выживания: музеи в девяностые годы // Museum. 1994. № 182.
- Сагит, Марк.* Приобрести друзей и завоевать влияние // Музеи. Маркетинг. Менеджмент. М. : Прогресс-Традиция, 2001. С. 79–88.

*Учебное издание*

**Тамара Юрьевна Юренева**

# **МУЗЕЕВЕДЕНИЕ**

Дизайн обложки:  
*М. Ю. Маяков*

Компьютерная верстка:  
*М. Е. Заболотникова*

Российский научно-исследовательский институт культурного  
и природного наследия имени Д. С. Лихачёва  
129366, Москва, ул. Космонавтов, 2  
E-mail: [info@heritage-institute.ru](mailto:info@heritage-institute.ru)

Отпечатано  
в АО «Т 8 Издательские Технологии» (АО «Т 8»)  
Москва, Волгоградский проспект, дом 42, корп. 5  
Заказ № 153382  
Тираж 500 экз.