



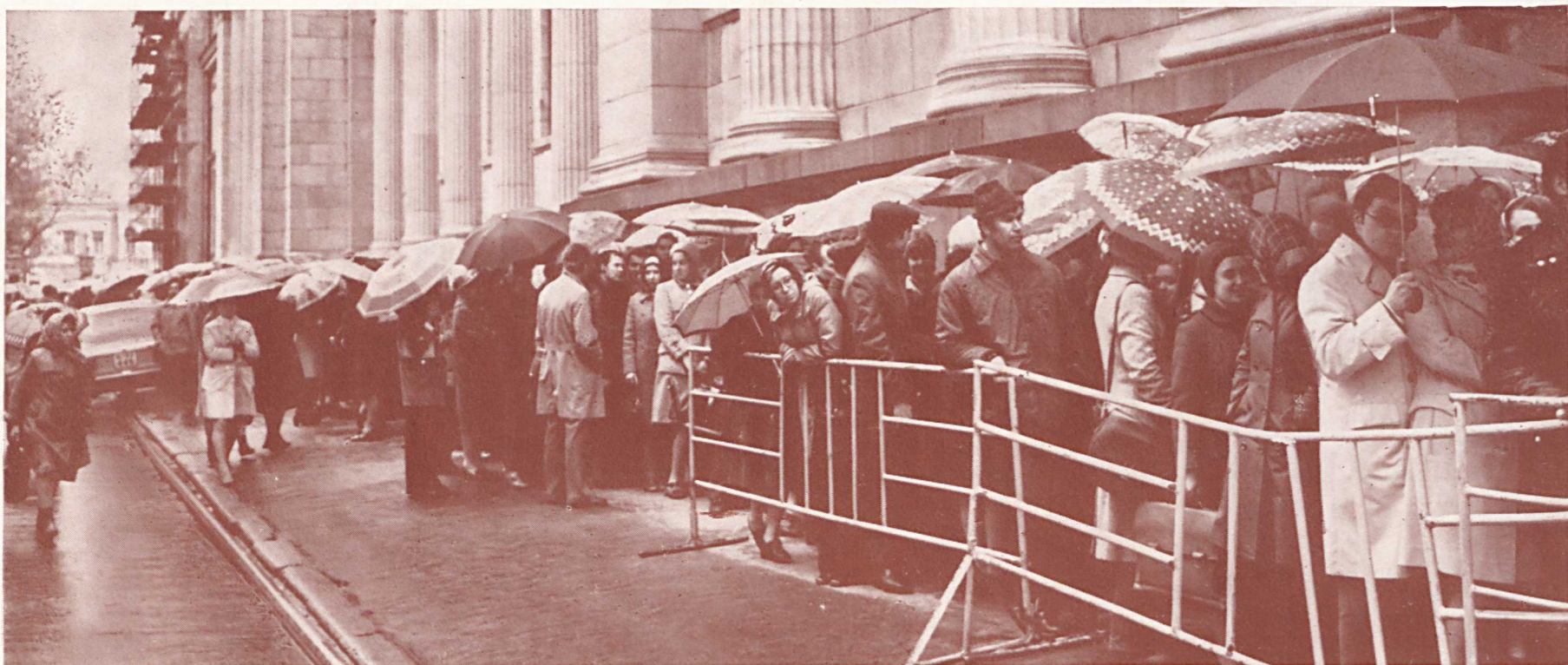
9 | 226

Декоративное
Искусство СССР
1976

Миссия культуры и мира

Ирина Антонова,
вице-президент Международного
совета музеев (ИКОМ)

У входа в музей.



Жители многих городов нашей страны уже привыкли видеть разноцветные флаги государств всего мира перед входом в музей. А государственный флаг СССР все чаще видят посетители музеев в других странах. Музеи путешествуют. «Венера Милосская», «Дама с горностаем» Леонардо, «Вид Толедо» Эль Греко, «Портрет Достоевского» Перова нарушили вековое затворничество. История не знает ничего подобного. Никогда раньше экспонаты не путешествовали так много, так часто и так далеко.

Почему это происходит именно сейчас? Почему, правда не только с музеями, но с ними в первую очередь? Музейная ли причина этого «межмузейного взрыва»?

Конечно, у музеев разных стран есть потребность больше знать о работе друг друга, показывать свои коллекции, обмениваться опытом. Но эта причина не главная. Главная — люди разных стран хотят знать друг

друга лучше. Культуры разных народов испытывают потребность во взаимораскрытии и взаимопонимании. И вот прямо на наших глазах музеи активно включились в очень важную программу международного сотрудничества, взяли на себя роль представителя художественной культуры нации, посредника в диалоге государств, пропагандиста нравственных и эстетических принципов культуры своего народа.

Этот обмен имеет огромное гуманистическое значение. Он не просто формальный акт дипломатической вежливости. Происходит обмен экспонатами бесценного качества. Шедеврами, составляющими сокровищницу мировой культуры. То, на чем воспитывались эстетические вкусы миллионов и миллионов людей. Трудно даже осознать, что это такое, когда далекий и казавшийся навсегда недостижимым шедевр, о котором все прочитал и все знаешь с детства, вдруг каким-то чудом оказывается перед

тобой. Для миллионов людей это как бы волшебство, осуществление мечты.

Обмен музейными ценностями имеет огромное культурно-политическое значение. Есть музейные экспонаты, среди них и художественные произведения, содержание которых выходит за рамки искусства, они носят уже характер национальной реликвии. И вот когда «Джоконда», «Скифское золото», «Брут» Микеланджело, «Свобода на баррикадах» Делакруа, «Сокровища гробницы Тутанхамона» покидают свои места, чтобы предстать перед другим народом и иной культурой, это означает доверие одной нации к другой, интерес одной культуры к другой. Такой обмен крепче связывает страны, становится признаком хороших политических отношений между ними.

Шедевры отечественных коллекций представляют от лица всей нашей культуры. И живой интерес к нашим выставкам во всем мире, к

произведениям из наших музеев, свидетельствует об интересе к нашей стране в целом. Когда в 1973 г. в Лос-Анджелесе я увидела огромнейшие очереди на выставку «наших» импрессионистов, я была поражена. Почему? У них же полно «своих» первоклассных работ этого течения. И мне вдруг стало ясно, что это интерес прежде всего к нашей выставке, к коллекции именно нашей страны, к произведениям из наших музеев, а уж потом к французским импрессионистам, — люди стремились на встречу с нашей страной, с ее культурой.

Далеко не случайно, что именно музеи выполняют сегодня ответственную роль посредника в сближении народов, в дружественных связях государств. У музейных экспонатов, как и вообще у изобразительного искусства, есть для этого одно важное качество — единый универсальный язык. Музеи рассказывают о вещах, которые интересуют всех, и на язы-

ке, который не надо переводить. Но музейные выставки несут не просто информацию, искусство — язык эмоциональный, не просто передающий, а убеждающий, изобразительная сила — его огромное преимущество. Поэтому особая роль в международном обмене художественными ценностями должна принадлежать современному прогрессивному искусству. В нем сегодняшний день планеты, переживания современного человека, его тревоги, проблемы, победы, радости.

Свидетельством важности и актуальности роли музеев в международной культурной жизни является и то, что 11-я Генеральная конференция Международного совета музеев, которая состоится в начале будущего года в нашей стране, впервые за 30 лет существования этой организации посвящена теме, которая так и называется «Музеи и международный культурный обмен».



Что такое музей сегодня

ЭТОТ НОМЕР ЖУРНАЛА
ПОСВЯЩАЕТСЯ СОВРЕМЕННОМУ МУЗЕЮ,
а точнее —
АКТУАЛЬНЫМ ПРОБЛЕМАМ,
СВЯЗАННЫМ С ПОВЫШЕНИЕМ ЕГО РОЛИ
В КУЛЬТУРЕ НАШЕГО ВРЕМЕНИ.

Чтобы полнее представить себе, как пони-
мают проблемы современного музея практики
и теоретики музейного дела, редакция обра-
тилась к руководителям ряда крупнейших
музеев мира с просьбой ответить на четыре
вопроса:

1. Что такое музей в современной жизни — Храм! Клуб! Выставка!
Ярмарка! Театр! Университет! Ermitage? — Все вместе, или что-то
одно!
2. Какова тенденция музеестроительства: музей-левиафаны или
небольшие однопредметные экспозиции! Синтез или тематическая
специализация!
3. Что такое Музейный взрыв — легенда или факт, сегодняшняя
проблема или история! Какие проблемы он поставил перед музеем
вообще и вашим конкретно!
4. Какова роль искусства (художника, дизайнера, архитектора —
и кого из них в первую очередь) в формировании среды современ-
ного музея!



Парадная лестница
Стёделик музея
в Амстердаме
(Нидерланды)
с вопросами
к посетителю:
«Сядь и спроси
самого себя —
Что такое
искусство?
Почему искусство?
А счастье?
Что ты здесь
делаешь?
Действительно ли
искусство это Я?»

Д-р Ян Елинек,
президент Международного
совета музеев (ИКОМ).
ЧССР

1. Музей сегодня является одновременно всем сразу — университетом, клубом и т. д. но следует уточнить: в глазах современного общества главная задача музея — образование. Самые лучшие музеи разрабатывают собственные научные программы. Роль сохранения культурного и природного наследия также остается важнейшей для музея. Однако сегодня методы меняются. На мой взгляд, необходима большая причастность всего населения к этому делу.

2. Я не сторонник идеи музей-гиганта. По моему — лучшие несколько специализированных музеев с небольшими, актуальными и быстро меняющимися экспозициями, объединенных генеральной тематической экспозицией.

Эта последняя, в отличие от специализированных, может быть долговременной. Однако и ее размер не должен превышать оптимального, учитывающего порог утомляемости посетителя. На мой взгляд, в будущем вообще не будет постоянных и больших экспозиций.

3. Я не вижу никакого музейного взрыва. Слово выбрано неверно. Я вижу все возрастающую потребность современного населения в современных и живых музеях. Это продиктовано самой логикой развития современной культуры. Она требует от музея большей гибкости, более тесной связи с интересами населения и совершенной технической оснащенностью. И больше внимания к молодежи. Решающим голосом должен обладать музейвед, поскольку он отвечает за программу в целом. Художник, дизайнер, архитектор — все должно работать под его руководством. Но он, в свою очередь, безусловно должен иметь специальное музейное образование, понимать свои обязанности, возможности и границы собственной компетенции.

J. Eliněk



Василий Пушкарёв,
директор Государственного
Русского музея.
Ленинград, СССР

1. Музей и ничто другое! Не театр, не ярмарка и т. д. Конечно, музей — многофункциональное учреждение, выполняющее комплекс работ: просветительских, воспитательных, научных, но при обязательном сохранении его специфики как хранителя художественных ценностей.

Из функций музея в современной жизни наиболее отчетливо проявляется «университетская». Подобно университету, музей объединяет усилия специалистов различного профиля. Научные исследования, которые проводятся в музее, также многопрофильны. Современный художественный музей способен дать зрителю любого уровня весьма широкую по диапазону и уникальную по качеству информацию.

2. У крупного центрального музея, помимо прочих, есть одно очень важное качество: такой музей определяет уровень музейного дела и перспективы его развития. Так, например, Государственный Русский музей представляет собой как бы собрание нескольких музеев-отделов, имеющих свою специфику. Это позволяет ему вести исследования комплексно, крупными темами.

При этом существует и необходимость создания музея более узкого профиля, но, конечно, если для этого есть достаточные условия: качественные экспонаты, помещения, квалифицированные сотрудники. Однако успешность в создании новых или децентрализации старых музеев недоустрима.

3. Музейный взрыв — условный термин. За ним стоит и растущий интерес к искусству (что положительно), и некоторые издержки в организации туризма, неслучайно он проявляется себя прежде всего в период туристических сезонов. Поэтому решение проблемы зависит не только от самих музеев, но и от других организаций, в первую очередь от туристических центров.

Музейный взрыв породил иллюзию, что проблема привлечения зрителя в музей решена. Это легенда. А факт — в музее по-прежнему мало местных посетителей и представителей ряда категорий населения. Формирование постоянной аудитории (особенно рабочей и молодежной), тщательное изучение отношения к культуре различных социальных слоев, поиск наиболее эффективных способов воздействия на эстетическое сознание личности — вот круг проблем, поставленных музейным взрывом.

4. Художник, дизайнер и в первую очередь архитектор могут сыграть большую роль в формировании среды музея, в организации экспозиционного пространства. Недопустимо, однако, чтобы оформительские тенденции «забивали» экспонаты. Представители этих профессий могут быть призваны лишь для того, чтобы создать наиболее выгодные условия для экспонирования произведений искусства. Это может быть достигнуто, в частности, архитектурно-планировочным и дизайнерским совершенствованием музейных маршрутов.

V. Pushkarov



Сэр Джон Поп-Хенессеп,
директор Британского
музея. Лондон.
Великобритания

1. Британский музей был выстроен как храм и долгое время был местом духовного единения любителей древности (армитажем). В настоящее время у музея двойная программа: это место, где сосредоточены древности и искусства для широкого обозрения с целью повышения образовательного уровня посетителя, а с другой стороны — это научно-исследовательский центр.

2. Британский музей концентрирует свое внимание на истории культуры в целом, его коллекции необходимо быть собранной под одной крышей, если ее рассредоточить по разным местам, это разрушит ее тематическую целостность. Правда в последнее время Отдел этнографии вместе с экспозицией и исследовательской секцией был переведен в отдельное здание. Планируется выделение и Отдела пра-истории. Однако на этом процессе дробления будет прекращено.

3. Музейный взрыв — реальность. Количество посетителей Британского музея увеличилось на 900 тыс. и достигло в 1975 г. 3 млн. Нет оснований полагать, что в 1976 г. эта цифра существенно снизится. Однако для такого обширного здания, как наше, такое и даже большее количество посетителей не вызывает практических трудностей.

4. Художникам нег места в музеях. В том числе и в нашем, поскольку он располагается в уникальном здании и методы построения экспозиции должны быть целиком продиктованы характером его неоклассических интерьеров. В музее существует Секция дизайна, в задачи которой входит организация временных экспозиций. В своих разработках Секция исходит из принципа, что экспонирование произведения искусства есть акт его интерпретации, и лучшим образом она может быть решена тем, кто обладает соответствующими знаниями и пониманием специфики экспонируемого предмета.

J. Pop-Hennessy

Рой Стронг,
директор музея Виктории
и Альберта. Лондон,
Великобритания

1. На мой взгляд наиболее важным фактором в функционировании музея-76 является гибкость концепции. Музей существует для того, чтобы собирать, хранить, показывать и разъяснять, но каждая из этих функций не должна интерпретироваться однозначно, любое клише, раз и навсегда предписывающее для музейной деятельности «это — так, а это — вот так» — нелепо и порочно по своей сути.

Музей — как мостик между прошлым и настоящим; не склеп для мертвых вещей и не место для поклонения искусству богатым. Я считаю, что долг музея — отражать творчество современное, а не ограничивать себя лишь историей искусства.

...Мы должны сделать музей форумом всенародной заботы о художественном наследии и его сохранении. Сохранить ощущение чужда

при встрече с Подлинным, у поколения, воспитанного на репродукциях и телевизионных передачах, — вот задача, которую можно назвать важнейшей для современности.

...По моему убеждению, одной из целей музея является вдохновить посетителя, вызвать в нем стремление окружить себя всем лучшим, что можно видеть сегодня, внушить ему, что его заинтересованность, как бы мала она ни была, не только способствует рождению нового искусства, но и помогает выжить художнику-прикладнику в заброшенном мире декоративного искусства.

...Морисовская идея совершенствования художественного уровня изделий массового производства с помощью деятельности музеев декоративного и прикладного искусства, которой вдохновлялись организаторы музея Виктории и Альберта, в свое время была подхвачена во всем мире. Однако к настоящему времени роль этих музеев изменилась. В последние десятилетия они все более и более ориентируются на другую программу. Интерес к истории искусства, культ шедевров и мастерства пресатит музей в институт эстетического отношения к художественной культуре.

2. Музей Виктории и Альберта — музей гигант, он занимает огромную площадь, множество различных зданий, в нем собрано колоссальное количество экспонатов, число его сотрудников превышает 700 человек.

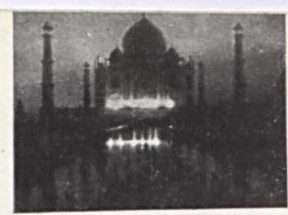
...Важной является все растущая роль музея в деле реинтеграции, возвращении вещей назад, в окружающую нас среду, вне зависимости от их классификации как научных, исторических, эстетических, биологических и т. д.

4. ...Временные экспозиции очень важны... Музей обязательно должен располагать подходящими средствами для разъяснения, что именно является важным для современности в его коллекциях.

...Музей должен возглавить дело объединения декоративного искусства с его родной сестрой — архитектурой, которая сгладит отвергает любой кусок орнамента в продолжении большей части столетия, как будто сама идея декора порочна.

Roy Strong

(В качестве ответа на анкету директор музея Виктории и Альберта предложил на выбор извлечения из двух своих статей и текста выступления по Би-Би-Си в марте 1976 г., посвященным проблемам, стоящим сегодня перед музеем прикладного и декоративного искусства).



Смита П. Бекеп,
директор Музея ремесел
«Тапар-хаус». Нью-Дели,
Индия.

1. Если музей оказывается центром общественной жизни, он безусловно становится храмом, клубом, университетом... всем вместе. Что касается Индии, то у нас все зависит от того, кто и как воспринимает музей. Для учащихся и студентов — это университет, для туристов — достопримечательность, для широкой публики — и выставка и место, где можно хорошо провести время.

2. В Индии музей-левиафан отходит в прошлое. Идея специализированного музея более популярна сейчас и у организаторов музеев и у посетителей. Современный музей сосредоточивает внимание на экспозициях, посвященных одной теме.

3. На мой взгляд, это ни в коей мере не проблема, по крайней мере для Индии, поскольку количество наших музейных посетителей пока еще нельзя назвать «погоками». Проблема, наша задача — привлечь население в музей, но поскольку недостаток персонала и средств не позволяет активизировать деятельность музеев, то в первую очередь нам нужно привлечь к себе внимание городских властей — побудить их к сотрудничеству.

4. Роль искусства для развития современного музея, как в части общего проектирования, так и в оформлении экспозиций, очень велика. При проектировании музея в целом на начальной стадии ключевой фигурой несомненно является дизайнер (проектировщик), который разрабатывает генеральное решение: какие экспозиции, в каком пространстве, что и как должно представлять. Архитектор — вторая по значению фигура, которая преследует генеральный проект дизайнера на язык реального пространства и технических средств. И наконец, очень важна роль художника, который доводит работу дизайнера и архитектора до конкретных экспозиций различных назначений и форм. То есть, работа над пространством и образом музея — дело коллективного творчества.

S. P. Bheke

Пфтикхар Алам Хан,
хранитель сектора
зоологии отдела науки
и техники Музея
естественной истории.
Нью-Дели, Индия

1. Устаревшая концепция музея постепенно отмирает, и на смену ей формируется новая — динамическая, соответствующая духу современного общества. Музей сегодня должен обладать святостью храма, тишиной армитажа, беспокойством театра, яркостью ярмарки, раскованностью клуба, актуальностью выставки, академизмом университета. Для того, чтобы отвечать духу современности, музей должен обладать всеми этими чертами сразу.

2. Все растущая индустриализация откладывает свой отпечаток на общество и на его духовные интересы. Современному человеку уже не хватает времени для чтения классической литературы, для слушания серьезной музыки,

роман, однакые не заняли ведущее положение на сцене театров, все стремительнее расцвет специализации в области точных знаний. Аналогичным образом и музеи переходят от левиафановых экспозиций к небольшим, односторонним, которые работают оперативнее и строятся с расчетом передать максимум информации в минимальное время. В то же время на музей с небольшой тематической экспозицией возлагается задача осуществлять синтез разрозненного запаса человеческих знаний и устремлений таким образом, чтобы представленная в экспозиции тема помогла современному человеку развиваться гармонично и всесторонне.

3. В прошлом в музейном мире доминировала тенденция делать музейные экспозиции предельно академичными. Музейведение такого типа уже потеряло связь с реальностью и не отвечает требованиям современного общества. В противовес этому сегодня музейведы под влиянием музейного взрыва начали упорно все связанное с фактами и научно-справочным аппаратом экспозиции. Помимо их воли это упорение оказалось чрезмерным. Таким разрушительным проявлением музейного взрыва мы должны сопротивляться.

4. Как тело не может жить без души (если таковая существует), так и музей без творчества художника, дизайнера, архитектора будет казаться голым, неинтересным, мертвым. Искусство для музея то же, что и душа для тела.

J. K. Khan

Федор Кротов,
директор Центрального
Ордена Ленина музея
Революции. СССР

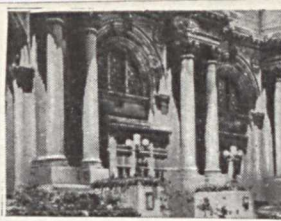
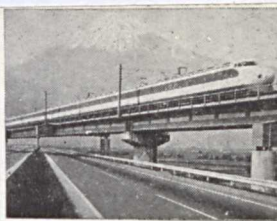
1. Современный исторический музей является научно-исследовательским и массово-просветительным учреждением, призванным приобщать к своим формам и средствам освещения явления общественной жизни, распространять общественно-политические знания.

2. Проблемы музея-гиганта или музея-карлика, на наш взгляд, не существуют. Для исторических музеев есть проблема многоплановости или тематической специализации.

3. Музейный взрыв для нашего музея — реальный факт. Он выражается в резко возросшем количестве посетителей музея и значительном повышении их культурного уровня, информированности и т. д. Музейный взрыв вносит существенные изменения в работу нашего музея: удовлетворить увеличившийся приток посетителей, притом посетителей неизмеримо возросшего уровня, может лишь «работающий» экспонат. Поэтому для современного музея уже недостаточно реликвийности и подлинности его экспонатов. Необходимо, чтобы они были еще и «зрелищными» и действенными.

4. Создать современную эффективную экспозицию или выставку в музее невозможно без художника, дизайнера, архитектора, экспозиционера, работника фондов. Поэтому для музея сейчас нет более важной задачи, чем обеспечение творческого сотрудничества, а точнее творческого единства музейных работников и работников искусства. Такой коллектив способен успешно решать актуальные задачи эффективного и целенаправленного развития музеев на современном этапе.

F. Krotov



Пьер Коннам,
директор музея Лувр,
Париж, Франция

1. На мой взгляд нельзя утверждать, что в современной жизни музей включает в себя все перечисленные виды деятельности и, безусловно, его нельзя отождествлять ни с одним из них. Несмотря на разнообразие обликов, которыми он представляется в наши дни, у музея есть собственная специфика; музей только внешне похож на другие культурные и научные учреждения, у него свои фундаментальная миссия — достаточно самобытная, чтобы противостоять всякой ассимиляции.

2. Насколько можно судить, исходя из все расширяющихся музеелогических исследований, представляется, что специализация по темам в музеев «синтезу» или даже синтез ограниченного масштаба, который практикуется сегодня, более предпочтительны общегематической экспозиции.

3. Как мне кажется, уже сложно оспаривать реальность музейного взрыва, отцовство которого приписывает себе наше время. Но история музеев, которую мы начинаем лучше узнавать, с очевидностью показывает, что уже по меньшей мере два века музейная сфера непрерывно расширялась, чтобы предстать в наше время как подлинный вклад в цивилизацию.

4. Архитекторы играют важную роль в создании среды современного музея. Для оформления экспозиций сегодня чаще обращаются к дизайнеру, чем к художнику. Между тем мне кажется, что их работа должна соотноситься с музейной программой, разрабатываемой руководством музея.

Академик Борис Пиотровский,
директор Государственного
ордена Ленина Эрмитажа,
Ленинград, СССР

1. Музей подобен книгам: как разнообразные книги, разнообразные и музеи. Есть большие, подобные охватывающим многогому трудом, есть музеи специальные, напоминающие учебный курс, есть музеи-биографии, есть музеи-школы. Все они должны существовать, все они по-своему и соответственно своему масштабу и характеру передают информацию, ведут научную, воспитательную, популяризаторскую работу, помогают людям понять прекрасное, узнать новое. Музеи очень разнообразны, иначе быт и не может.

2. Среди различных форм музейной деятельности мне хотелось бы отметить одну, особенно характерную для современной культуры в целом. За последние годы благодаря политике нашей партии и правительства и в связи с успешной работой международных музейных организаций (Международного совета музеев) особое значение получили международный обмен музейными ценностями, выражающийся во все возрастающих выставках. Они помогают знакомиться советским людям с культурой социалистических стран, с искусством стран Азии и Африки, ведавших на путь самостоятельного развития, с шедеврами мирового искусства, хранящимися в различных странах мира. Эта практика уже имеет большой успех.

3. Музейного взрыва нет и не было. Есть систематическое нарастание посещаемости, что хорошо проанализировано сектором социологических исследований Эрмитажа. Видимость взрыва получилась от того, что музеи не были подготовлены к быстрому росту посещаемости. Музеям надо серьезно поработать над улучшением приема посетителей, над равномерным посещением в течение дня. Тогда и видимость взрыва исчезнет. Но, разумеется, рост посещаемости, связанный с общим подъемом культуры и развитием туризма, представляет для музеев большие трудности.

4. Без дизайнера музею обойтись нельзя, но неверно, когда его считают устройством экспозиции. Порядок организации выставки таков: составление и обсуждение ее проблематики, затем составление конкретного плана экспозиции. И только после этого начинается работа художника, который должен до конца понять смысл экспозиции и уметь сделать ее красивой и доходчивой.

Шигеру Фукуда,
директор Национального
музея науки. Токио,
Япония.

1. Музей — учреждение социально-образовательное. Музей может быть сложным по структуре институтом, в котором различные виды учреждений, от университетов до театров, объединены в единое целое. И в то же время каждая из таких частей может представлять собой самостоятельную специализированную музей. И не считая разумным отдавать предпочтение одному из этих двух типов музеев.

2. Одинаково необходимы крупномасштабные, синтетические экспозиции и небольшие, однотемные. Главное — любая экспозиция должна удовлетворять требованиям посетителя. Для массового посетителя экспозиция может быть решена в легкодоступных формах, с использованием игровых приемов, в то время как для посетителей с целенаправленным интересом она должна носить скорее специализированный характер, быть однотемной. В маленьких музеях экспозиции общего типа посетители скорее предпочтут такую, которая поможет им лучше понять их собственные проблемы. А для любителей, чьи научные познания так же велики, как познания специалистов, научная библиотека с систематическим размещением материала будет более полезна, чем сама экспозиция.

3. Я думаю, что музейный взрыв — это естественное следствие того, что музейные специалисты, наконец, обратили внимание на то, что существующие музеи создавались на основе традиций и опыта, накопленных в прошлом, а следовательно заложенные в них концепции сильно отстали от быстрого прогрессирующей, насыщенной технологической жизни нашего времени. Попытки логически осмыслить и решить эту критическую проблему, возможно, и привели к возникновению теперешнего бума в музейном деле.

4. Наш музей — комплексный научный музей, включающий в себя разделы естественной истории, физических наук и технологий. Кажется естественным, что наука должна быть выражена научными методами, однако вопрос этот требует уточнения. Яркие и зрительно привлекательные методы экспонирования являются весьма существенными. Научные объекты должны быть представаны так, чтобы они прежде всего обращались к человеческим чувствам. Помимо этого, экспозиция должна отражать место науки в современной жизни. И в этой связи роль художника важна, проект экспозиции необходимо создавать в тесном контакте с художниками, дизайнерами и архитекторами. Гармонический синтез науки и искусства — одна из целей музейного дела.

Филиппе де Монтебелло,
зам. директора
музея Метрополитен
Нью-Йорк, США.

1. Наш музей не подходит ни под одно из определенных анкет. Музей Метрополитен — это собрание уникальных произведений искусства. Наша задача — хранить их в соответствующих условиях, знать все о них самих, их времени и авторах, сделать все, чтобы они были максимально доступны для посетителей. Наша основная функция, следовательно, образовательная, но отличная от университета, поскольку, во-первых, мы учим визуальному восприятию, а, во-вторых, даем знания в несистематизированном виде.

2. Оба принципа экспозиции имеют свои преимущества и оба из них мы применяем у себя.

3. Музейный взрыв не миф. Это реальность. Данные исследований подтверждают это. Хотя музейный взрыв и порождает целый ряд проблем, было бы неправильно расценивать само это явление как отрицательное. Наоборот — это феномен нашего времени, характеризующий всеобщий интерес к художественной культуре, это показатель успеха современных методов подхода к решению музейных программ и выставочных экспозиций.

4. Не понимаю вопроса.

А. Боуз,
директор музеев Совета
научных и технических
исследований.
Калькутта, Индия.

1. Весьма трудно подвести живой музей под какое-либо из определений. Роль музея слишком широка, чтобы охватить с одной из этих функций, скорее она включает их в себя все разом. Музей — это учреждение, где человек открывает свое прошлое для того, чтобы понять настоящее и проектировать будущее. Человек в быстро меняющемся современном мире теряет опору, а музей призван помочь ему обрести уверенность в себе и в своем завтрашнем дне.

2. В современном музейном проектировании одинаково присутствуют как концепции музей-гиганта, так и однопрофильного карлика. Во всем мире бок о бок существуют и строятся и специализированные однотемные музеи, такие как музей железных дорог, воздушного транспорта, стекла, военного дела и т. д., и синтетические, посвященные человеку и его окружению.

3. Мне кажется о музейном взрыве косвенно свидетельствует и все растущий общественный престиж профессии музейного работника, с ней связывают надежды, что в будущем она создаст музей нового типа, более совершенные, чем нынешние. Реальная проблема — как подготовить специалистов, способных работать в музеях любого профиля, поскольку невозможно обучать персонал разных музеев по разным программам.

4. В современном музее разрабатываются самые разнообразные экспозиции, посвященные самым различным предметам. И потому роль дизайнера, который должен показать предмет творчески, так, чтобы его суть доходила до разума и сердца, является самой важной. В задачу дизайнера входит также разработка экспозиции как единого целого. Его значение не временно, потребность в дизайнерах сохраняется, пока существует музей. Затем идет художник, который разрабатывает форму и цвет, отвечающие нашим вкусам. Роль архитектора — создавать окружающую среду, внутренний и внешний облик музея, не только соответствующий нормам современности, но и обеспечивающий дальнейшее развитие музея.

диализации экспозиции дают возможность глубоко раскрыть тему по содержанию, дать экспозиции свой образ, найти оригинальное решение, использовать свет, музыку, те или иные технические средства. 3. История десятилетней давности. Для сегодняшнего дня — привычная норма жизни. Именно музейный взрыв активно толкнул нас на необходимость создания цикла экспозиций для расщепления туристского потока. А это в свою очередь привело к раскрытию, к выходу на свет богатств из фондохранилищ, а также к активному освоению лучших памятников архитектуры, в которых стали разрабатывать новые экспозиции. 4. Исключительно велика. Все свои экспозиции мы строим в памятниках архитектуры прошлого. Не спорить с архитектурой памятника и говорить современным языком, органически вписать казалось бы совершенно чуждое для данного интереса вещи — задача для настоящих художников. Мы работаем с художниками и архитекторами. Дизайнер — пока профессия редкая и до нас еще не дошла.

Аксенов

Профессор Станислав Лоренц,

директор Национального
музея в Варшаве. ПНР

1. В отличие от других культурных учреждений современные музеи отличаются многообразием деятельности. В то время, когда специализация в науке и искусстве становится все более отчетливой, музеи следуют не только этой тенденции, но и ведут работу по интеграции, имеющей целью синтез. Однако им нельзя навязывать унифицированную модель. Их цели и их деятельность, а также методы, которыми они руководствуются в работе, зависят от различных факторов, таких как местные традиции, система управления культурной жизнью, их собственные интересы, сеть научных и культурных учреждений, в которую они входят, и т. д. Музеи в связи с этим могут иметь черты учебного заведения, клуба, могут использовать театрально-концертные формы, функционировать выставками внутри музея и за его пределами. Не исключено, что некоторые музеи могут организовывать постоянные и временные ярмарки. Часто говорят, что современный музей не святилище, и, все таки, полезно не отказываться совсем и от этого его назначения.

2. Равно полезны левина-фан и однотемные музеи. И синтез и специализация по темам.

3. На мой взгляд, музейный взрыв не миф, а реальность и актуальная проблема.

4. Музеи нашего времени, особенно посвященные современному искусству, должны иметь необходимый контакт с художниками, но общая визуальная концепция музея должна определяться музеоведами. Сотрудничество с дизайнерами и архитекторами очень полезно и необходимо, но в рамках, определяемых музеоведами.



Алиса Аксенова,

генеральный директор
Государственного
объединенного
Владимиро-Суздальского
историко-архитектурного и
художественного
музеи-заповедника.
Владимир, СССР

1. Я бы сказала — университет и театр. Наши посетители бесспорно получают знания, но это не сухой рациональный процесс познания. В музее познание осуществляется через эмоциональное восприятие.

2. Наш объединенный музей-заповедник твердо встал на путь профилирования экспозиций и спе-

Профессор Герхард Мейер,
директор городских музеев
Берлина. ГДР

1. Все вместе.
2. Синтез.
3. Сегодняшняя проблема и
весьма актуальна.
4. Его роль очень велика.

П. Пиотровский

Ш. Фукуда

А. Боуз



Вероятно, даже при беглом знакомстве с присланными ответами, читатель заметил, что мнения специалистов о том, что такое «музей сегодня», значительно расходятся.

Одни считают, что музей — прежде всего научно-исследовательское и культурно-просветительское учреждение, задача которого — способствовать накоплению и распространению знаний.

Другие выдвигают на первый план функции музея в сфере досуга: именно здесь, считают они, музей должен обрести свою специфику и черпать вдохновение для обновления методов работы.

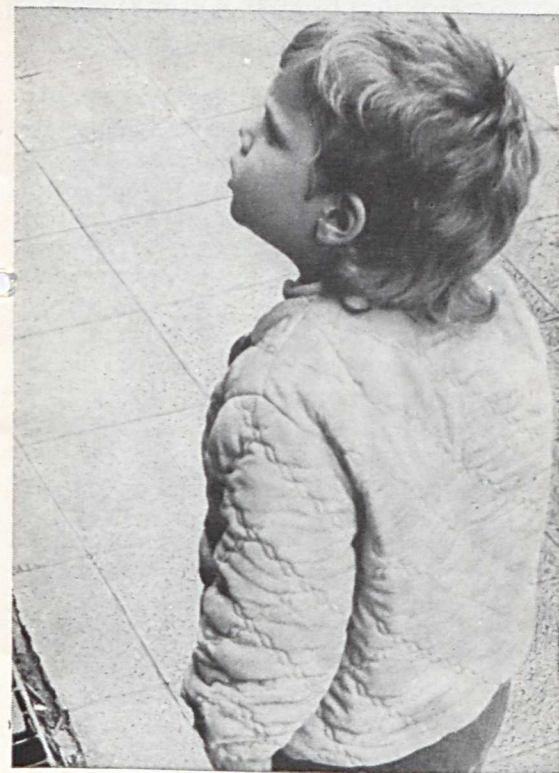
Третьи полагают, что живой музей трудно подвести под какое-либо из определений, четвертые — что он является одновременно «все сразу»...

Однако при таком разнообразии мнений о сущности и специфике музейного дела все специалисты, приславшие нам свои ответы, безусловно согласны в одном: **МУЗЕЙ ПЕРЕЖИВАЕТ СЕГОДНЯ ОСОБЫЙ ПЕРИОД СВОЕЙ ИСТОРИИ.**

Можно по-разному определять причины этого явления, неодинаково трактовать его характер, неоднозначно относиться к последствиям, но нельзя отрицать самого факта: **РОЛЬ МУЗЕЕВ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ ВО ВСЕМ МИРЕ ЗНАЧИТЕЛЬНО ПОВЫСИЛАСЬ.**

И от того, насколько полно мы осознаем это, зависит не только помощь, которую мы можем оказать музеям: от этого зависит и наше понимание самой художественной культуры...

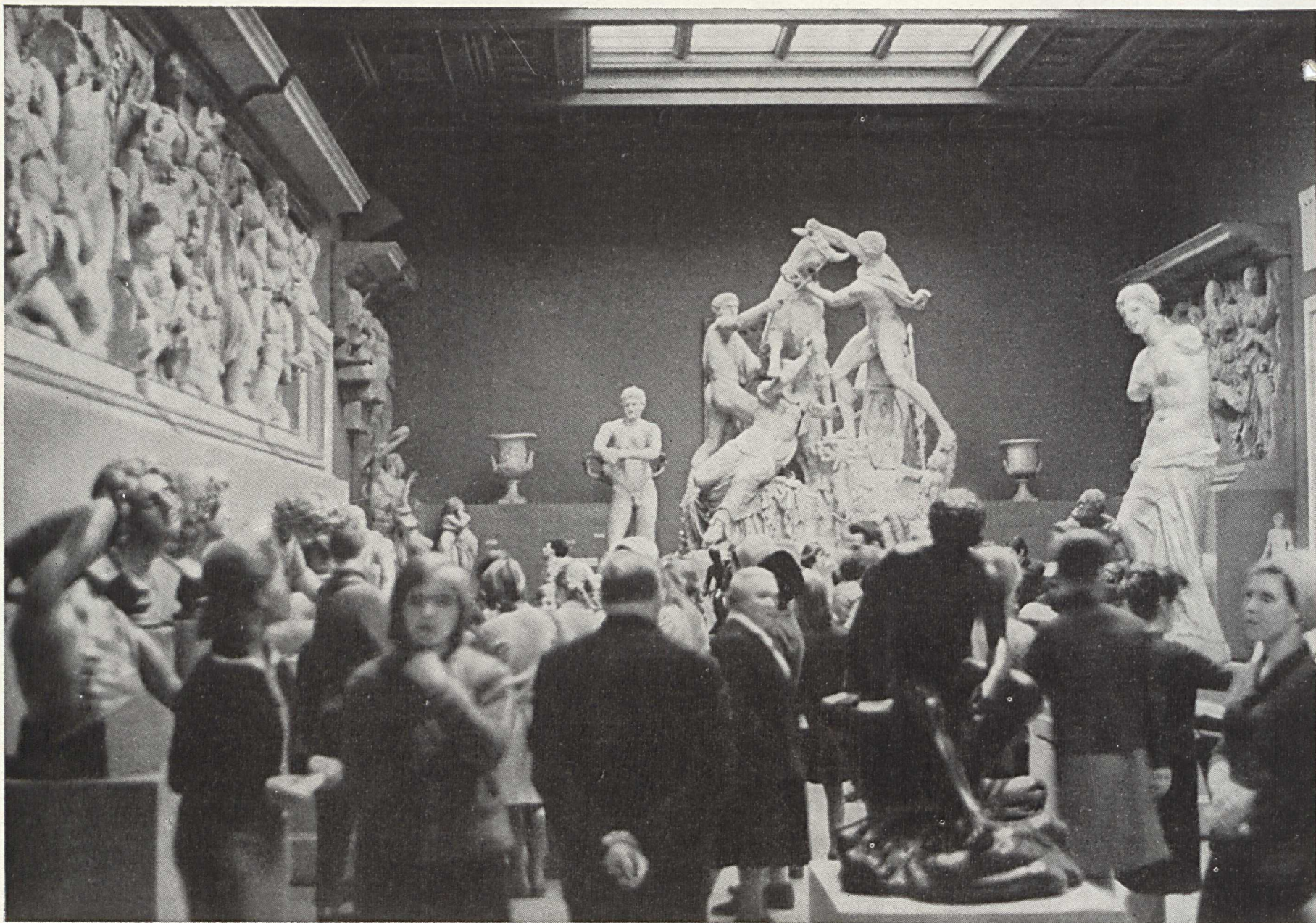
Оружейная палата
Фрагмент экспозиции



Вход в Георгиевский
зал Большого
Кремлевского дворца



Игорь Бестужев-Лада,
Марианна Озерная



ГМИИ
им. А. С. Пушкина.
Зал античного
искусства

Люди, которым никогда не приходилось задумываться над судьбой музея, удивляются, когда слышат, что некоторые считают проблему музея одной из центральных в современной культуре. А между тем для этого есть немало оснований.

Многочисленные публикации в газетах и журналах обсуждают «музейный взрыв»; авторы статей ссылаются на количественные показатели — стремительный рост числа музеев и их посетителей — и решают принципиальный вопрос: почему людей стали так привлекать музеи сегодня и почему ничего такого не было раньше?

Этот «бум» не вызывал бы, может быть, столь серьезного беспокойства, если бы в связи с ним не вставал вопрос, тревожащий сегодня деятелей культуры, — вопрос об уровне восприятия современным посетителем музея культуры вообще. В петровской Кунсткамере общеизвестный персонаж басни Крылова не приметил слона. Но большинство критиков, обеспокоенных судьбой музея, видят в массовом посетителе все того же недалекого «любопытного» из басни.

фатально проскакивающего мимо «музейных слонов»...

Есть основания полагать, однако, что это не совсем так. Исследования показывают, что при восприятии, например, изобразительного искусства, посетители художественных музеев руководствуются довольно высокими эстетическими эталонами. Быть может, правда, эти эталоны коррелируют теперь не с традиционными социально-демографическими характеристиками — пола, возраста, социального положения, — а зависят гораздо больше от степени осведомленности людей в искусстве? У нас еще нет достаточных данных для ответа на этот вопрос, но можно смело утверждать, что развитие эстетического образования средствами кино, радио, телевидения и т. д. будет сказываться на уровне подготовки посетителей музея. Это факт бесспорный, и с ним необходимо считаться. Все это не снимает, однако, острейшей проблемы современного музея: каким образом создать условия для адекватного понимания посетителем языка «чужой» культуры — национальной, исторической, научной? Пе-

реводить ли экспонируемую культуру на язык различных посетительских групп (и каков он, этот «культурный язык» посетителей?) или, наоборот, показывать ее во всей первозданности и подлинности? Напрасно мы станем в поисках ответа перелистывать монографии и энциклопедии. Увы, ни отечественное, ни зарубежное музееведение не поднялось еще до такого уровня, на котором мог бы быть дан четкий системный анализ музея как социального института в общей системе культуры человечества. Что же касается социально-психологических и психо-лингвистических исследований посвященных проблемам восприятия (не говоря уже о прогнозах в области музееведения), то они относятся к числу наименее разработанных среди всех исследований социально-культурного характера, а последние, в свою очередь — к числу наиболее отсталых отраслей социальных исследований и социального прогнозирования.

Все это выдвигает перед нами серьезную проблему: музей стал средством массового воспитания и массо-

вого приобщения к культуре. Музей может не только показать вещь, но и привить к стоящему за ней культурному событию глубокое или поверхностное, уважительное или пренебрежительное отношение, серьезность или схематизм в подходе к его истории и т. д. От того, насколько правильно мы осмыслим культурную и социальную сущность музея, формы его существования, функции его в современной культуре, зависят как польза так и вред, которые может принести музей.

Существует целый ряд культурно-просветительских учреждений, куда люди приходят ознакомиться с историческими памятниками, развлекаться, мысленно переноситься на иллюзорной «машине времени» в другие эпохи, на другие континенты. Чем отличается музей от архивов и библиотек, с одной стороны, и от клубов, театров, парков — с другой? В чем его специфика?

Ответить на этот вопрос можно с различных точек зрения. Назвав статью «Музей в системе культуры», мы хотим подойти к нему со стороны культуры, в которой музей существует наряду с архивами, памятниками, театрами и т. д.

*

Музеи бывают разными. Одним и тем же словом мы называем такие неоднородные явления, как коллекции, национальные парки, мемориалы, политехнические музеи, художественные дворцы, музеи под открытым небом. У всех них есть то общее свойство, что они охраняют и передают культурные традиции, которым грозит исчезновение либо под влиянием исторического прогресса, либо в ходе борьбы различных культур. Музей, таким образом, осуществляет важнейшую функцию в системе культуры: обеспечивает непрерывность ее развития — общечеловеческого, национального, социального.



Однако музей не только сохраняет и передает вещи, подлежащие наследованию, но и является институтом отбора памятников культуры. В музей попадают «наследственные ценности», то есть важные для трансляции культурных традиций. Так, исторические музеи сохраняют не все документы подряд, а только те, которые важны для восприятия и понимания какого-либо исторического события. От библиотек и архивов музеи в этом смысле отличаются тем, что их экспонаты — всегда образцы, представители, обобщающие культурное явление. Неслучайно у нас бытует понятие «музейные ценности», то есть ценности высшего порядка, живущие бессмертной жизнью, несущие ответственную функцию в культуре.

При оценке образцов культуры музей опирается на специальные научные, социальные, культурно-идеологические и жизненно-практические концепции, бытующие в широкой системе культуры. Он имеет, следовательно, дело с уже готовым продуктом культурной и научной деятельности. За редким исключением, он не связан с голым научным познанием вещей, с экспериментами и опытами над вещами. Он выступает в роли посредника между наукой, искусством, природой и человеком, и его отличие от других посредников в том, что он свой экспонат — вещь — представляет. Иначе говоря, если ученый эту вещь изучает, художник — рисует, писатель — описывает, то создатель музея — показывает, а сотрудник — рассказывает о ней в комментариях, в экскурсиях, в лекциях. И от того, как музей организует демонстрацию вещи, зависит ее восприятие посетителем.

Таким образом, между вещью и человеком в музее оказывается целый ряд посредников: культурно-идеологические концепции, в соответствии с которыми вещь была отобрана в музей, научные представления о месте этой вещи в системе музейной коллекции, принципы организации экспозиции и, наконец, характер научной пропаганды и популяризации.

Каким образом идеологическая, научная, культурно-просветительская позиция и традиция музея проявляются в экспозиции? В мемориальном музее о конторке XIX века скажут, что она символ творчества поэта, в историческом — образец интерьера городского дворянского быта, в краеведческом — образец провинциального быта зажиточных слоев, в музее истории мебельного искусства — образец работы какого-либо мастера или школы определенного периода. Любое из этих определений относится к одному и тому же предмету, но создает у посетителей совершенно различные установки на его восприятие. И хотя вещь воспринимается нами целиком, она включается посетителями в особый круг культурных связей и ассоциаций. Экспозиция формирует в нашем сознании образ вещи, без которого невозможно введение ее в систему культуры вообще. Следовательно, многие

музеи, преимущественно исторические и мемориальные, сочетают в экспозиции документализм с образностью, научную достоверность — с художественной интерпретацией. И сделать это без художника-дизайнера невозможно.

Современный музей — сложный, полифункциональный организм. Он должен обеспечивать отбор, учет и хранение экспонатов на научных основах, должен изучать их, проводить культурно-просветительскую работу, а в последнее время, кроме того, осуществлять и социально-психологические, психо-лингвистические, прогностические исследования. Специфика музея настолько значительна, что накладывает отпечаток на все сферы его деятельности. И потому тщетны все попытки полностью отождествлять музей с обычным НИИ, нередко предпринимаемые по причине недостаточного осознания специфики этого вида деятельности. Значительная часть научно-исследовательской работы современного музея ориентирована на посетителя. Это определяет как объем его работы (часто он велик для малого коллектива научных кадров), так и прикладной характер самих исследований. Музей — это социальный институт, примыкающий к системе народного образования. Как и всякая школа, музей воспитывает, учит, развивает своих посетителей.

Музей разрабатывает и использует средства популяризации и пропаганды. Это роднит его с соответствующими учреждениями культурно-просветительского и политико-воспитательного характера.

Музей — объект туризма, зрелищное учреждение.

Музей — студия для специалиста. Эта функция особенно развита в научно-исследовательских и художественных музеях. Мы знаем учебные и производственные музеи при заводах, НИИ, университетах, где вообще отсутствует экспозиция. Основное назначение таких музеев — передавать секреты мастерства и традиции производства (например, производства фарфора, чая, вин и т. д.). А для специалиста-художника не только обычный художественный музей, но и исторический, и мемориал, и город-заповедник могут выступать в роли студии, где совершенствуется его профессиональное мастерство.

Музей выполняет, наконец, и особую функцию: он является показателем уровня культуры страны, города, человека. Если город может похвастаться музеем, это сегодня город с высоким уровнем культуры. Поэтому его жители стремятся открыть картинную галерею или свято оберегают мемориальную квартиру писателя, или создают музей из вещей, характеризующих специфику края.

Особой функцией современных музеев является функция идейно-патристического и нравственного воспитания. Она является ведущей для таких музеев как историко-революционные, мемориальные, рассказывающие о жизни вождей и выдающихся деятелей революционного движения, музеев боевой и трудовой славы.

Все эти функции синтетически объединяются в рамках большинства современных музеев (хотя одни из них могут резко превалировать над другими), и это превращает музей в культурный центр огромной притягательной силы для населения города, а то и страны или даже всего культурного человечества.

*

Однако так было не всегда. Функции современного музея складывались исторически, но первые из них появились уже на заре человеческой истории. В Африке и на островах Океании были найдены остатки первобытных коллекций предметов ре-

ГМИИ им. А. С. Пушкина.
«Белый зал» —
постоянное место
выставок



Государственный
Эрмитаж.
У картины Леонардо



лигиозного культа периода неолита, бронзового века. Эти коллекции имели основную пра-музейную функцию: они обеспечивали овеществленную передачу культурных традиций, которые мыслились тогда, конечно, исключительно как религиозные. На античной почве складывались другие функции музея: художественно-эстетическая и научно-исследовательская. И, разумеется, престижная: музей рано стал показателем национального или частного культурного статуса. Само слово музей — музейон (museion) — заимствовано из греческого языка. Но как оно стало ассоциироваться с современным музеем, до сих пор не ясно. Дело в том, что му-

Это были скорее библиотеки, научные центры. Понятию «музей» больше соответствовали бы греческие «пинакотекы» — хранилища различных предметов. На весь древний мир славилась галерея Гая Верреса. В богатейшей галерее Суллы хранились драгоценности, материи, картины и статуи, которые позднее вошли в редкую по собранию статуй (3000) коллекцию — тускуланский театр Скавра.

О высокой ценности произведений искусства говорят цены на картины, существовавшие в античности. Агриппа, зять Августа, купил у жителей Сициона картину за 300 тыс. динариев (228437 руб. серебром). Сам Август заплатил 2000 талантов (470 тыс. руб. серебром) за «Венеру Анадимену» Апеллеса¹. Известностью пользовались коллекции образцов растений и минералов, принадлежавшие Аристотелю, Теофрасту, Плинию Старшему. Но если

экономические, религиозные и научные ценности, но не эстетические. Поскольку все телесное средневековой идеологией воспринималось под знаком тленности, то создание специального музея материальной культуры было для средневекового человека немыслимо.

Первые музеи эпохи Возрождения были полемически заострены именно против этой концепции. Они показывали разнообразие, часто курьезное, телесного мира. В одну кучу смешивались художественные произведения, раритеты, исторические реликвии, «букашки» и «слоны».

Интенсивное развитие классификации в науке XVII века, а также великие географические открытия резко изменили содержание музейных коллекций. Награбленные сокровища, дипломатические подарки королям и церковным лицам скапливались в испанском Эскориале, во французском Версале, в итальянском

докора. Сложилось мнение, что «храмы искусств» были элитарны только потому, что посещались избранной эстетствующей публикой. По свидетельству «Московских ведомостей» 1858 года «в воскресные дни Луврский музей в Париже посещается тысячами зрителей, состоящих преимущественно из ремесленников и низшего класса»². Уже в середине XIX века музей начинает играть настолько активную роль в культуре, что просветители того времени ставят ребром вопрос о массовом эстетическом и нравственном воспитании посредством музея и требуют от государства и обществуности открытия все новых и новых «храмов искусств». Именно тогда начинается бурный рост музеев, который стал типичным для современной ситуации «музейного взрыва». И все-таки «храм искусств», где бы он ни располагался — в антикизированном храме или старинном дворце, — был элитарен по



Филиал Государственного литературного музея. Москва. Музыкальный вечер в Нарышкиных палатах

мы сравним музейные коллекции Греции и Рима с современными музеями, то увидим, что несмотря на разительное сходство это были, по сути дела, совершенно другие учреждения. Принципиальное отличие заключалось в том месте и тех функциях, которые занимали и выполняли музеи древности и системе античной культуры. Музеи античности не были и не могли быть связаны с идеями исторического и национального культурного единства и независимости, на гребне которых оформляются государственные художественные и исторические музеи в начале XIX века. Что касается таких функций, как воспитательные, зрелищно-развлекательные, просветительские, то они получили полное завершение вообще лишь в XX веке, когда музей стал подлинно демократическим учреждением. Однако пополнение и совершенствование функций музея не прерывалось никогда. В эпоху средневековья в церковных и монастырских ризницах, при университетах и в княжеских замках хранились исторические реликвии, религиозные святыни, произведения искусства, раритеты, ма-

Ватикане. Рост престижа научных исследований, особенно энциклопедических знаний, рост общественного движения привел к созданию в XVIII веке публичных государственных музеев.

В нашей стране научные коллекции были составлены в XVIII веке ученым-энциклопедистом В. П. Татищевым. По указу Петра I на основании этих коллекций была создана Кунсткамера — первый в России крупный государственный музей. Он включал все, «что зело старо и необыкновенно».

К середине XIX века в различных, преимущественно университетских городах, распространяются естественно-научные, торгово-промышленные, педагогические музеи. Но лидирует государственный тип общенационального художественного и исторического музея — «храм искусств». Это меткое название музеев того времени получили в истории культуры из-за тяжелой архитектуры большинства из них, подражавшей античным храмам, с «аполло-ническим подъемом музейного фронтона» (М. Цветаева), обилием колоннад, мрамора, антикизированного

своему подходу к культуре, которую он воспринимал в духе классицистских традиций. Ведущим в этой концепции был античный идеал отдельной, гармоничной и совершенной природы. Поэтому в экспозиции художественных музеев наблюдается засилье античных образцов и слепков с них, а все народное или другое «несовершенное», с точки зрения классицистского канона, искусство или вовсе исключалось из коллекций, или играло второстепенную роль в экспозиции. (Любопытный факт — для большинства деятелей культуры этого периода подлинник искусства или истории не имеет того абсолютного значения, которое он получает в культуре XX века! Ведь для подтверждения их тенденциозной позиции не имеет принципиального значения разница между оригиналом и слепком с него).

Как не сопоставить с этой концепцией тот качественный сдвиг, который происходит сегодня в культуре и знаменуется «музейным взрывом»? Античные образцы сменились широким набором памятников всевозможных культур всех времен и народов. Тенденциозность в подходе к куль-

туре сменилась стремлением к объективности в понимании «чужих культур», и поэтому принципиально изменилось отношение к подлинным экспонатам культуры. Противопоставление подлинных и репродуцированных памятников культуры, неповторимого оригинала и массовых копий с него, абсолютизация единственного образца, исторического документа как ценности высшего порядка и притом «музейной», пронизывают всю современную систему культуры вплоть до обыденного сознания и ставят музей в эпицентр борьбы этих тенденций современной культуры. Музей в такой ситуации является единственным учреждением, которое не только охраняет, но и делает доступными для личной оценки, наглядного впечатления миллионов людей подлинные образцы искусства, науки, природы.

Поэтому-то современному человеку недостаточно посмотреть каталог выставки шедевров искусства или огра-

явную эмансипацию культуры от быта, ориентацию художников-прикладников на музей. «Музейная культура» как бы вычленена из жизненных ситуаций. Корреспондируя не с практикой быта, а с другими явлениями культуры, уникальные произведения декоративного искусства как бы становятся самостоятельным от быта культурным образованием. Когда мы видим, как художник-прикладник делает чайный сервиз специально для выставки — а это значит, для музея, — мы не можем воспринимать этот факт отдельно от «музейного бума»: это — две стороны одного и того же явления.

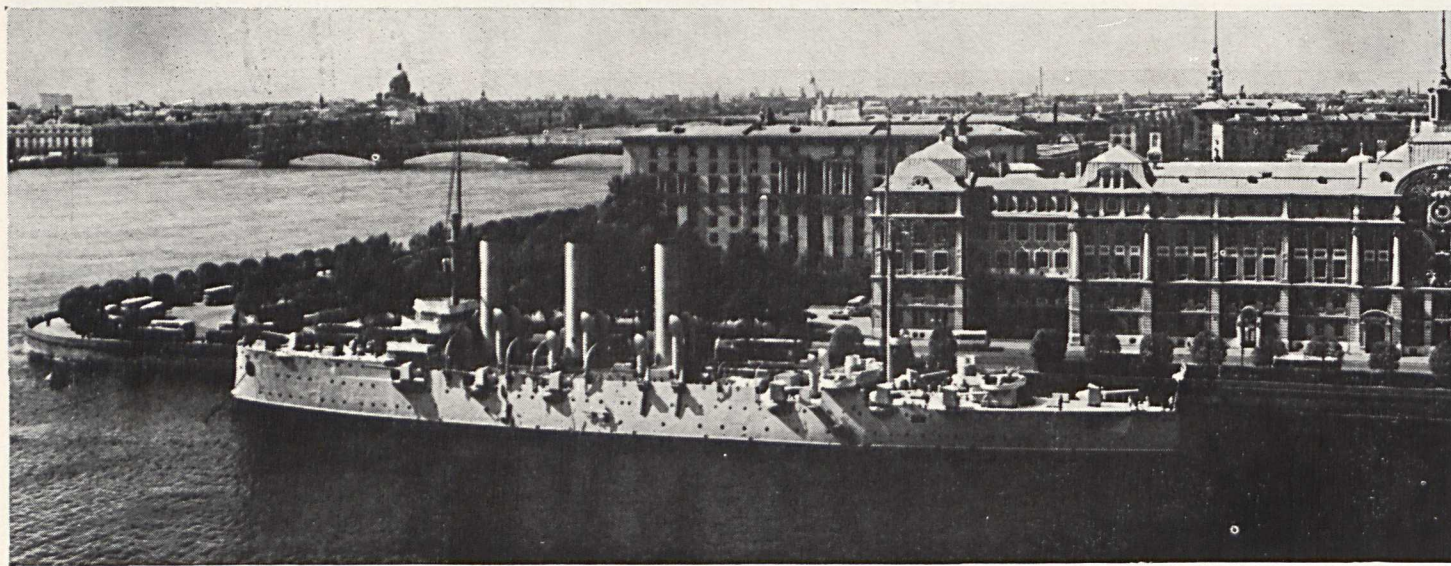
*

Бросив ретроспективный взгляд на судьбу музея, мы можем смело утверждать, что история его развития шла по пути все большей активизации роли музея в системе культуры. Если музей XVIII века представлял культуру, то музей XX века — активно формирует ее, является для

посетители не мешали им работать. А научные сотрудники требуют, чтобы музей ни в чем не уступал НИИ. А директор музея... Впрочем, директору музея в такой ситуации можно только посочувствовать.

Трудности развития музейного дела в современную эпоху связаны с тем, что музей наших дней полифункционален и поставлен в сложную ситуацию.

Современному музею необходимо знать интеллектуальный и эстетический уровень посетителей... Далеко ушли они от крыловского героя из петровской Кунсткамеры. Музей должен так организовать свою экспозицию, чтобы каждый посетитель увидел в ней свое сокровенное, нужное специально ему и в то же время объективно-научное, исторически точное и непредвзятое. Музей должен так организовать свою работу с посетителями, чтобы турист не мешал завсегдатаю, человек с этюдником — человеку с записной книжкой,



Центральный музей В. И. Ленина в Москве. Фрагмент экспозиции «Семья Ульяновых». Художник Ю. Детинкин

Крейсер «Аврора» — филиал Центрального военно-морского музея в Ленинграде

ничиться просмотром передачи о ней по телевизору, для него важно попасть на нее в музей, выстаивая в очереди долгими часами право одного часа общения с подлинниками. Подлинники музея говорят на международном, общедоступном языке вещественной культуры. Их простота и доступность пониманию исключительно важна в эпоху массовых межнациональных культурных контактов и обменов. Но именно массовый интерес к «чужим» культурам остро ставит проблему глубокого и адекватного понимания специфики различных «языков». Эта проблема исключительно актуальна для современного музея, где мы можем увидеть и живопись импрессионистов, и коллекцию африканской скульптуры, и автомобиль начала века, и проект города будущего. Более того, с одной стороны, музейные ценности уже не замыкаются в «храмовом пространстве» — не случайно мы наблюдаем тенденцию к эстетизации быта, театрализации одежды и интерьера, к появлению домашних музеев в виде коллекций выставляемых в доме предметов: масок, эстампов, различных этикеток, оловянных солдатиков или вятских игрушек. С другой стороны, мы видим

современного человека средством синтетического восприятия действительности, отвечая его потребности в одновременно научном и образном познании культуры через наследственные ценности, вызывающие священное уважение в каждом человеке. Активно вторгаясь в социальную реальность и превратившись в средство массовой культуры, музей не снижает ее качества, а, напротив, служит залогом передачи ее лучших традиций через образование и воспитание.

Напряженность работы музеев растет из года в год. Туристские потоки неслыханной прежде мощности буквально захлестывают неприспособленные для этого музейные здания. В некоторых случаях группы туристов движутся мимо экспонатов плотной толпой с утра до вечера со скоростью до четырех километров в час. Какая уж тут наука, воспитание, эстетика! Сохранить бы в целостности паркетные полы... А поток удваивается каждые три-четыре года. Очередь у музея растет. А гороно требует еще стопроцентного охвата школьников экскурсиями. А общество «Знапие» требует более активного развертывания научно-политической пропаганды. А художники требуют, чтобы

школьник — пенсионеру. И, разумеется, необходим такой высокий уровень организации дела, чтобы каждый рубль, вложенный в музейное дело, давал полную художественную, научную, политическую, образовательную, воспитательную, развлекательную, наконец, чисто экономическую отдачу.

Облик музея 2000 года во многом зависит от того, как будут решены проблемы, стоящие перед музеем сегодня. Для этого необходим научный прогноз, учитывающий не только тенденции и нормативы, возможное и желательное, но и состояние народонаселения, науки и техники, экономики, социальных отношений, разных сторон культуры общества в обозримой перспективе. Для этого необходимы социологические и социально-психологические исследования специфики музея и художественный музейный дизайн, удовлетворяющий нынешние запросы, предвосхищающий завтрашние социальные требования, отвечающий на них синтетическими средствами искусства.

¹ А. Н. Андреев. Искусство смотреть картины. В кн. «Картинные галереи Европы». Изд-во товарищества М. О. Вольф, т. I.

² К. Гёргс. Об основании художественного музея в Москве. М., 1858.

Музейное дело в СССР: цифры и факты

Инна Анощенко,
начальник отдела музеев Министерства культуры СССР

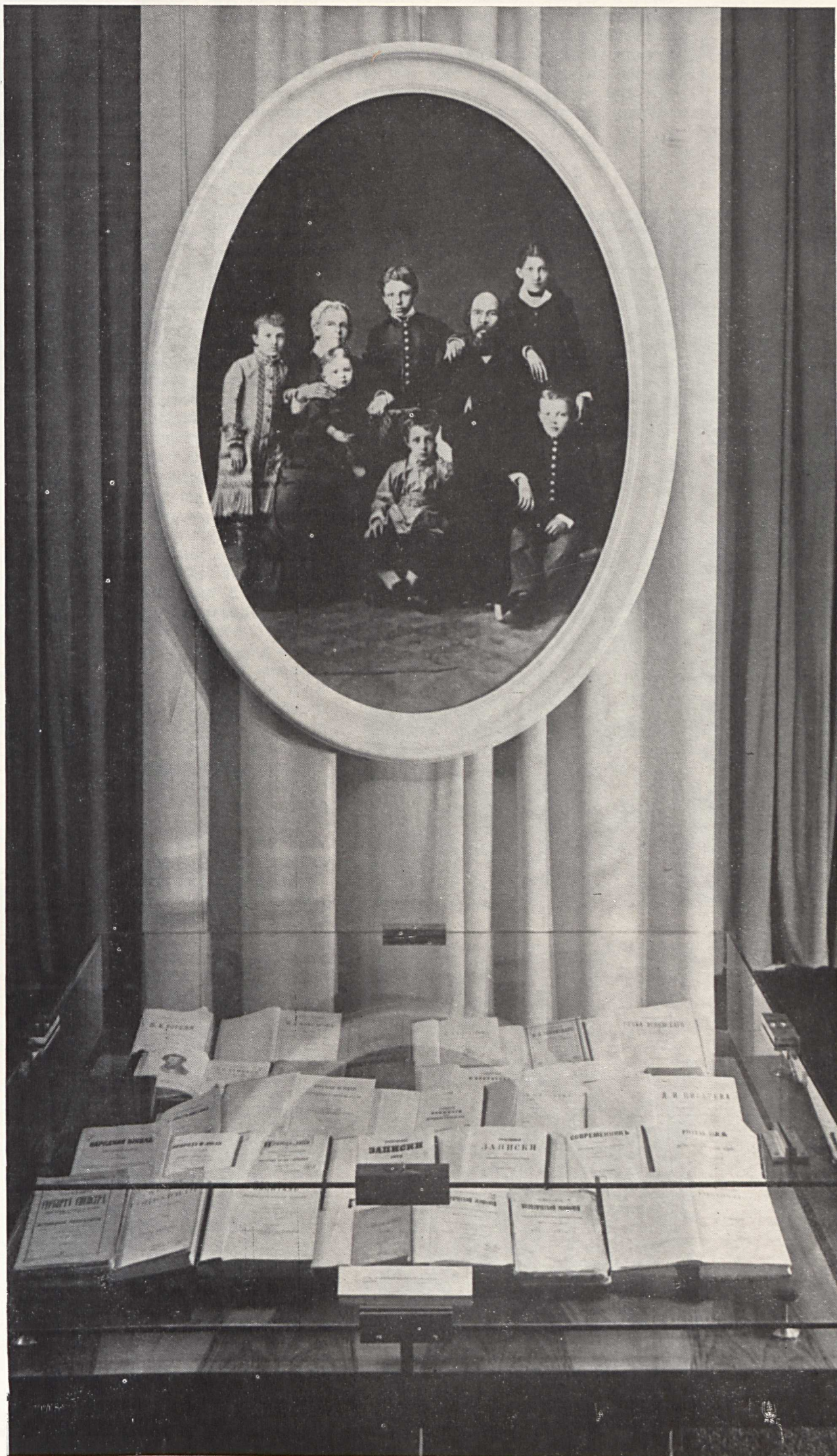
В результате Великой Октябрьской социалистической революции трудовой народ «кроме богатств естественных... унаследовал еще огромные богатства культуры: здания дивной красоты, музеи, полные предметов редких и прекрасных, поучительных и возвышающих душу...»*, которые раньше находились в руках господствующего класса. В России в 1913 году имелось всего 203 музея. Посещаемость их была невелика, около 5 млн. человек в год. После революции перед страной встала задача сделать культурные ценности достоянием народа, широко использовать их в воспитательной работе с населением. С первых дней Советской власти партия и правительство уделяли большое внимание вопросам организации в стране музеев и сохранению культурного наследия. В национализированных дворцах, усадьбах, культовых зданиях стали создаваться музеи. Музеи открывались не только в центральных промышленных районах, но и на территории бывших окраин, где до революции уровень культуры был очень низкий.

Были организованы музеи в Армении, Азербайджане, Киргизии, Таджикистане, Туркмении, Казахстане. В этот период появился новый тип музеев — историко-революционные музеи.

В результате помощи и поддержки Советской власти сеть музеев уже за первое десятилетие существования молодого социалистического государства выросла почти в четыре раза.

В последующие годы она продолжала расширяться. В 1940 году насчитывался уже 991 музей. В годы Великой Отечественной войны многие музеи были закрыты, а на территориях, временно оккупированных фашистскими захватчиками, — разграблены. Поэтому в послевоенные годы началась работа по восстановлению музейной сети. Сегодня музеи имеются на территории всех союзных республик, причем количество их постоянно растет. Так, к 1974 году в стране насчитывалось 1259 музеев. На 10-ю пятилетку запланировано дальнейшее развитие музейной сети, предусматривается открытие музеев в тех районах, где их до сих пор не было.

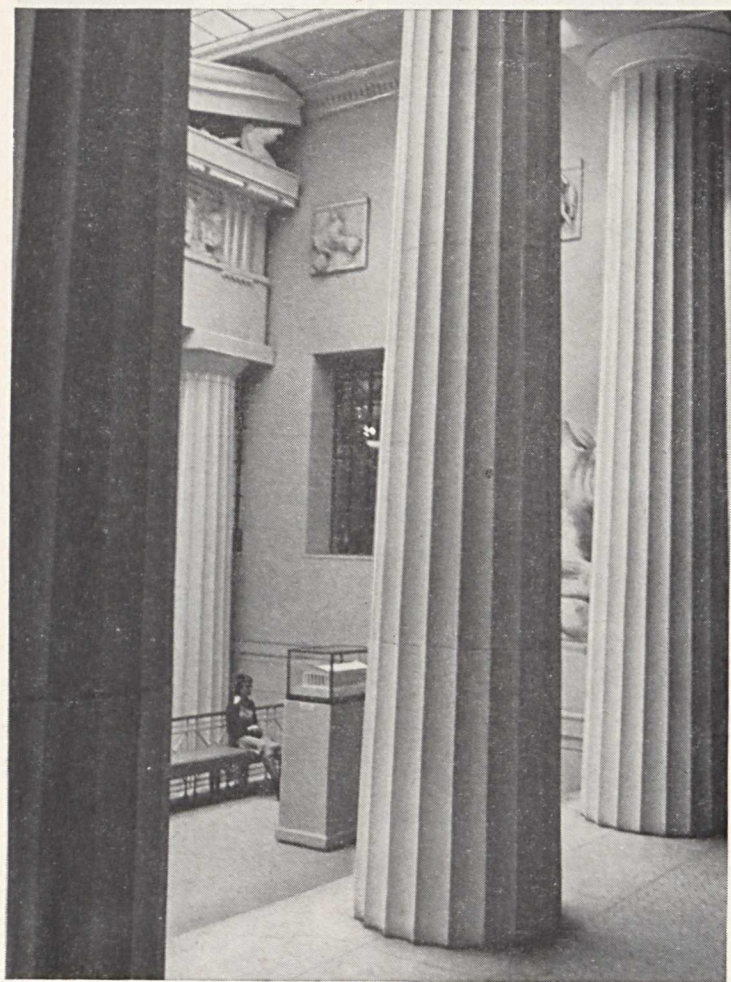
Музеи страны очень разнообразны по профилям. Среди них имеются исторические, историко-революционные, краеведческие, художественные, литературные, театральные, мемориальные, технические, естественно-исторические, отраслевые. Наиболее широка сеть краеведческих музеев, их в стране в настоящее время 545,



* Из Воззвания Наркомпроса «К рабочим, крестьянам, солдатам, матросам и всем гражданам России» от 4 ноября 1917 г. «Известия» ВЦИК.

мемориальных — 258, исторических и историко-революционных — 205, художественных — 179, естественно-исторических — 37 и т. д.

Помимо музеев, находящихся в государственной системе, за последние годы в стране появилось огромное количество музеев, работающих на общественных началах, которые получили название народных. Они создаются по инициативе общественности при активной поддержке партийных и советских органов, при



сельских советах, Домах культуры, промышленных предприятиях, школах и других организациях и учреждениях. Их создателями являются старые большевики, учителя, врачи, специалисты сельского хозяйства, учащиеся. Появление народных музеев является свидетельством активности народных масс, повышением интереса трудящихся к истории страны, к истории своего края. Музеи в соответствии со своим профилем собирают, хранят, изучают и экспонируют памятники материальной и духовной культуры нашего народа. В них сосредоточено огромное количество экспонатов. На сегодня музейный фонд страны насчитывает

более 48,5 млн. единиц хранения, и ежегодно он пополняется на 1 млн. предметов, причем половина всех собираемых материалов характеризует историю советского периода, в первую очередь современную. Огромное значение для пополнения коллекций музеев памятниками современности имеет Постановление Совета Министров СССР от 2 июня 1965 года «О музейном фонде Союза ССР», которое обязывает все ведомства, учреждения и организации передавать в музеи безвозмездно образцы продукции, различные модели, характеризующие развитие науки, технический прогресс и достижения коммунистического строительства.

Музеи страны являются активными помощниками партии в деле коммунистического воспитания населения, ведут большую работу по пропаганде революционных, боевых и трудовых традиций нашего народа, воспитывая молодежь на примерах старшего поколения.

Деятельность музеев неотделима от жизни народа. Создавая экспозиции, организуя выставки, лекции, экскурсии, дни специализированного обслуживания посетителей, тематические вечера, проводя в залах встречи с героями труда, ветеранами войны, старыми большевиками, деятелями науки и культуры, музеи ведут большую воспитательную работу. В последние годы стали активно развиваться и выездные формы работы: организация передвижных выставок, лекций с использованием музейных материалов, тематических вечеров.

Из года в год растет посещаемость музеев. Только за годы 9-й пятилетки она возросла более чем на 30 млн. человек.

Вместе с тем работниками музеев еще не все сделано для привлечения посетителей.

В последние годы много говорят о том, что посещаемость музеев так велика, что настало время ограничить допуск посетителей к экспозициям. На наш взгляд, это не совсем верно. Еще имеются большие резервы для расширения музейной массовой научно-просветительной работы. Если сравнить посещаемость музеев в разных республиках, то обнаружится неоднородная картина: например, в Литве количество посетителей музеев по отношению к населению составляет 115%, в Латвии — 104%, на Украине — 70%, в Грузии — 60%, в РСФСР — около 40%, Узбекистане — 16%, Туркмении — 10%.

Характерной чертой наших музеев является то, что основная масса их посетителей — это молодежь: школьники, учащиеся средних специальных и высших учебных заведений, молодые рабочие.

В связи с ростом посещаемости музеев и растущим интересом к ним со стороны молодежи возникает необходимость всестороннего изучения интересов посетителей и перестройки работы музеев в целях более полного удовлетворения запросов всех групп населения — возрастных, профессиональных, региональных и т. д. Нам

необходимо знать, каков возраст и культурный уровень наших посетителей, что они хотят увидеть и узнать в музее, какие экспозиции их больше всего волнуют. Все эти сведения важны, чтобы строить работу интересно, эмоционально, чтобы посетитель уходил из музея удовлетворенным, чтобы посещение музея стало открытием для него чего-то нового, нужного. Вот почему сейчас многие музеи и научно-исследовательские учреждения организуют социологические исследования.

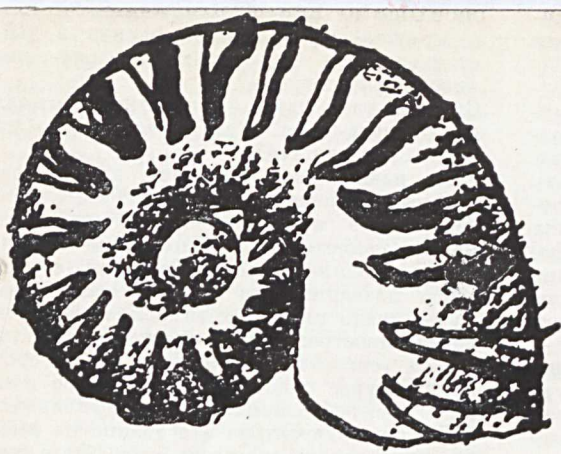
Такое исследование, в частности, было проведено Научно-исследовательским институтом культуры в 20 краеведческих музеях. Выяснилось, что 86,7% опрошенных посетителей — это люди в возрасте от 14 до 39 лет, причем основную часть посетителей составляет молодежь в возрасте от 14 до 29 лет. Статистические исследования показали, что абсолютное большинство посетителей имеют неполное среднее или среднее образование, что свидетельствует об активной роли музея в период обучения. В то же время процент посетителей с высшим образованием пока еще весьма невелик, всего 14,5%. Это значит, что музеям следует основательно поработать над вопросами организации обслуживания этой категории посетителей. Несколько выше процент посещения музеев рабочими и тружениками села — 21,7%.

В результате исследований были получены материалы и о восприятии экспозиции посетителями. Установлено, что подавляющее большинство посетителей осматривают экспозицию выборочно, делая акцент на наиболее интересующих темах или экспозиционных комплексах.

Из общего количества опрошенных 65,5% ответили, что их больше всего заинтересовал отдел истории. Причем наибольший интерес вызывают темы, как ясно из опроса, связанные с поворотными моментами истории, определяющими развитие страны, края (например, экспозиции, посвященные Великой Отечественной войне, освоению космоса). В своих ответах посетители высказывают желание видеть экспозиции музеев более яркими, эмоциональными, убедительными, хотят, чтобы, помимо экскурсий, в музеях чаще устраивались встречи с интересными людьми.

Проведенные исследования показали, что в краеведческих музеях, как и в музеях других профилей, имеются большие, пока еще не до конца используемые возможности для улучшения обслуживания посетителей, для более широкого участия в деле коммунистического воспитания населения, в первую очередь молодежи.

Думается, что настало время более широко внедрять в повседневную практику наших музеев всестороннее изучение запросов посетителей, смелее осваивать новые формы обслуживания, активнее привлекать к работе музеев широкие круги общественности.



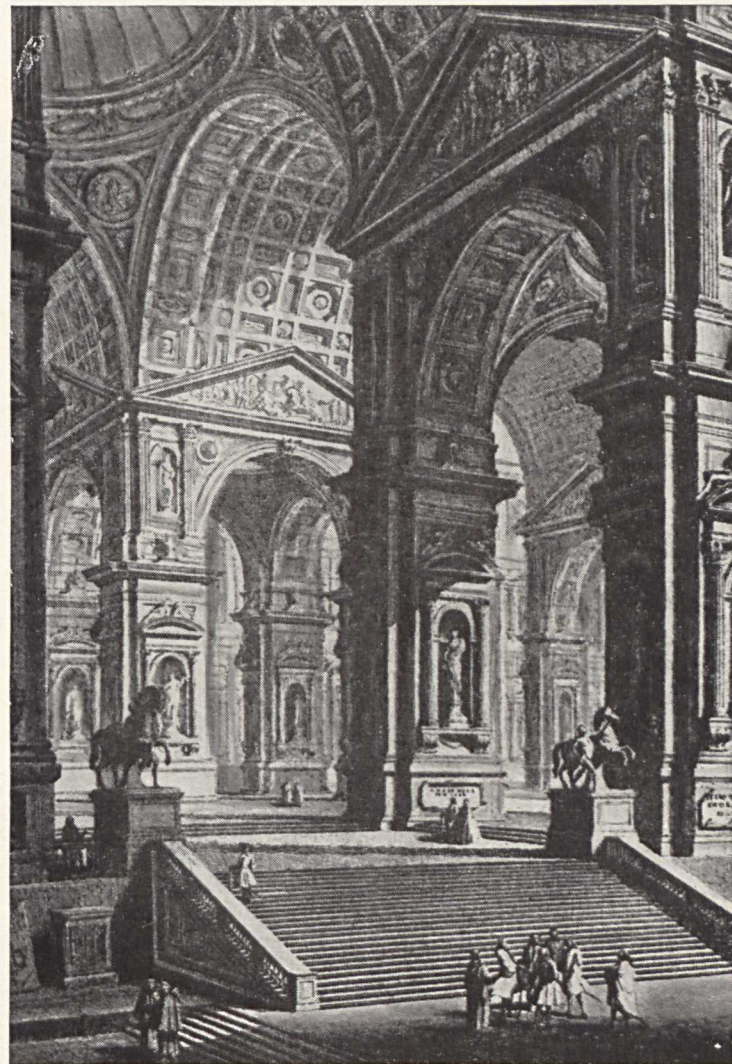
Пространство храма муз

Андрей Гозак, Лев Смирнов

Д. Пиранези
Галерея с аркой.
Офорт

Среди множества проблем, связанных с организацией и повседневной работой музеев, есть немало таких, решение которых невозможно без художника, архитектора, дизайнера.

Выражая весь комплекс идейно-культурных представлений непосредственно через вещь, документ, визуальную информацию, музей нуждается в таком построении образно-насыщенного пространства и языка экспозиции, которое способствовало бы духовному общению людей разных культур, национальностей, профессий и даже различных эпох. Именно тут возникает многообразие архитектурно-художественных проблем, о которых говорится на следующих страницах журнала.



Форум
Септимия Севера
Сабрата, Ливия.



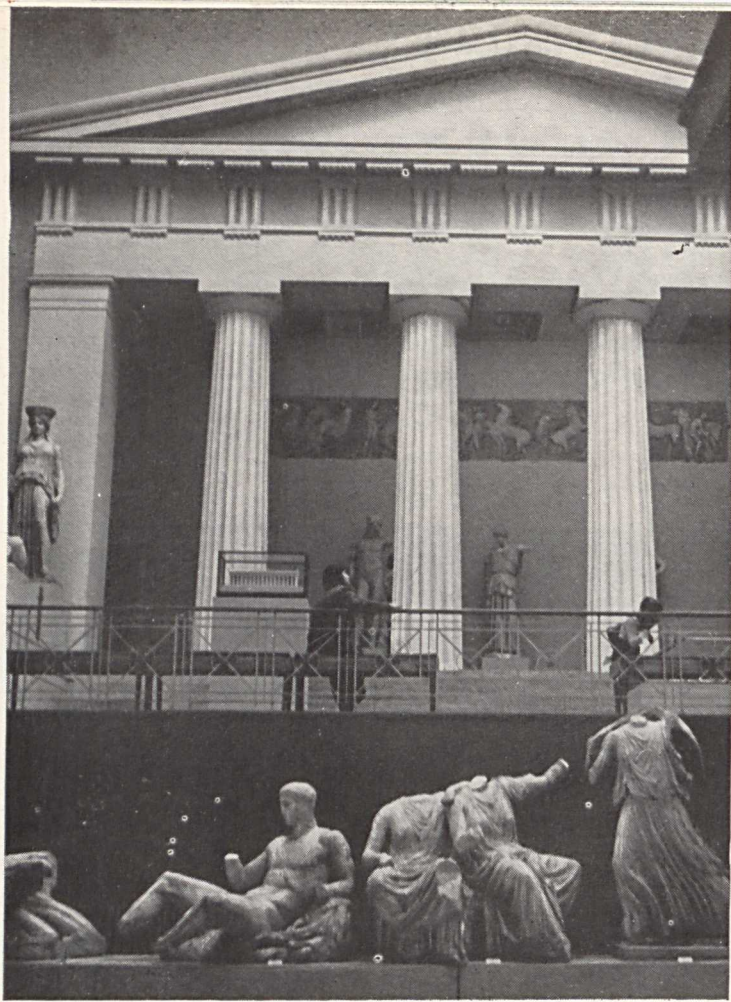
Едва ли какая еще область архитектуры на всем протяжении своей уже достаточно долгой истории так впечатляюще отразила в себе столько ярких архитектурных эпох, стилистических процессов, мод, манер, концепций, как архитектура музейного здания.

Возможно в этом и кроется причина того, что исторические границы существования музея как единого архитектурного организма по-настоящему еще не очерчены. При чисто внешнем взгляде на наш предмет в истории архитектуры создается впечатление, что никакой единой структуры музейного здания просто не существует, что в каждую архитектурную эпоху эта постройка просто брала «напрокат» выработанные приемы, рождавшиеся в общестилистическом процессе зодчества, и приспособлявала их к своим специфическим потребностям: в эпоху барокко музейное здание было барочным, в период классицизма — классицистическим, в период эклектики — эклектичным, в современный период — современным.

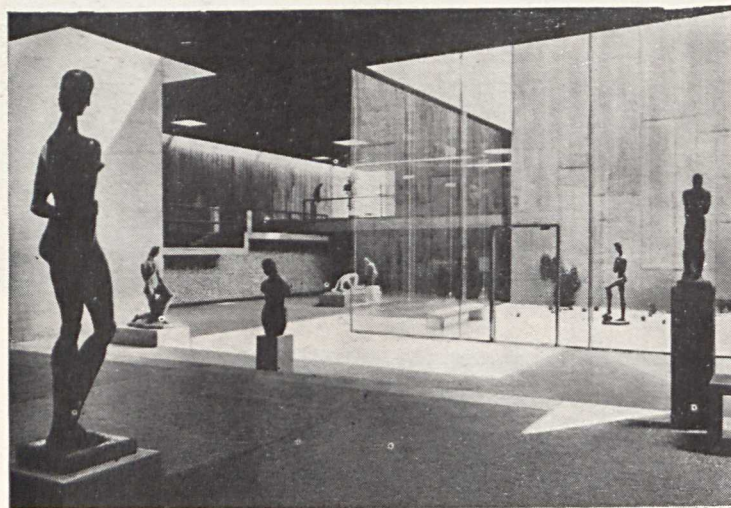
Традиционно эволюция структуры и облика музейного здания рассматривается сквозь призму истории архитектуры в целом, в контексте эволюции архитектурных процессов и его места в них. Попытаемся взглянуть на исторический процесс «музеостроительства» изнутри, проследить формирование музея как архитектурно-



Здание
б. Кунсткамеры.
Ленинград.

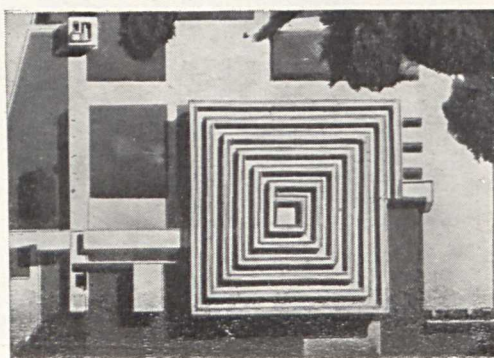


ГМИИ им. А. С. Пушкина.
«Греческий дворик»



Музей им. Лембрука.
Дуйсбург, ФРГ.
Фрагмент
экспозиции

Ле Корбюзье.
«Музей
неограниченного
развития».
Проект

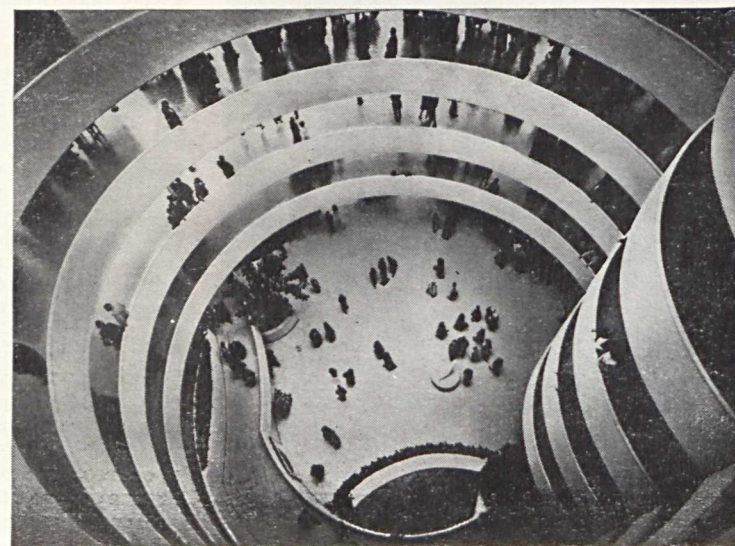


ского организма, выявить хотя бы при-
лизительно, основные моменты развития
этого пространственного феномена.
Для того, чтобы стали более ясны основ-
ные принципы современной практики му-
зейного строительства, которая безуслов-
но является периодом высшего развития
этого типа здания, попытаемся поискать
в прошлом, а точнее, ретроспективно про-
слеживая историческую жизнь этого типа
постройки, обрисовать основные морфо-
логические этапы его развития. Говоря
образно — спуститься с ветвистой кроны
дерева, которой является новейшая архи-
тектура музея сегодня, к его стволу —
каноническому типу здания, где будущие
автономные ветви: функция, структура
и образ, существуют еще в органическом
единстве и не вычленились в самоценные
элементы, а затем еще ниже, где ствол
теряется в почве истории, к корню, не-
видимому, но умопостигаемому прообразу
и идеальному истоку архитектурного ор-
ганизма, к легендарному Музейону.
Есть ли нечто неизменное, то, что можно
назвать сущностным признаком, присутст-
вующим в самом первом и самом послед-
нем музейном здании, известном нам?
Для начала выясним, что можно считать
«первым» зданием музея.
То обстоятельство, что зарождение музея
как особого и самостоятельного института
культуры и формирование его как учреж-
дения происходит лишь к середине XIX ве-
ка, когда организация и открытие музеев
принимает массовый характер и одновре-
менно разрабатывается специальный тип
здания, отвечающий требованиям этого
учреждения и его функциям, не должно
вводить в заблуждение историка архитек-
туры. Жизнь музея как архитектурного
организма началась задолго до формиро-
вания его в учреждение.
Историки ведут начало этой постройки от
легендарного античного Музейона, оби-
тели муз, храма, посвященного наукам
поэзии, искусствам. Имеются различные
соображения о том, как выглядел этот
храм, что и как в нем было «экспониро-
вано», музей это в нашем понимании или
еще не музей. Однако при этом в музей-
не традиционно видели прообраз музея
нового времени прежде всего как учреж-
дения, попытки протянуть непрерывную
нить между музейном как архитектур-
ной концепцией и современным музейным
зданием не предпринималось.
Для историка музейон — это еще не
полностью проясненный исторический
факт и все дело за дальнейшими источ-
никами или методами исследования. Для
художественного творчества, напротив,
«храм муз» сразу и навсегда обрел мета-
форическую ясность поэтической обители.
А чем являлся он для архитектурной
мысли и практики со времен Возрожде-
ния, когда после многовекового забвения
замелькало это слово уже в латинской
транскрипции — «музеум»? Откуда, возник,
и что значил легендарно-мифический оре-
ол и жреческая таинственность этого на-
звания? Почему другие здания и даже
отдельные типы античных построек, не
сохранившие своего облика к новому вре-
мени и даже не имеющие обстоятельного
описания очевидцев или историков, тем

не менее не обрели мифического ореола,
а музейон обрел, хотя возможно в дей-
ствительности был вполне прозаическим
«дворцом культуры»? Скажем так: каков «проектный смысл»
этого слова-мифа? Как перевести его на
язык пространства?
Само изначальное значение двух слов,
которые в переводе передают смысловое
содержание музейона — храм муз, если
не истолковывать его плоско-метафориче-
ски, расшифровывают цеховой секрет
этого названия для архитектора. Храм
муз — ничто иное, как символ, идеальный
образ пространственно-пластической гар-
монии (синтеза как говорим мы теперь)
архитектуры, пластики, живописи во всех
их многообразнейших модификациях.
В глазах архитектора это здание не име-
ло прикладного значения — оно было по-
священо самому себе, идее собственного
совершенства, ибо идеальность его как
сооружения и олицетворяла собой муси-
ческую гармонию всех видов материаль-
ного творческого созидания. Вспомним, что
такое храм в широком значении этого сло-
ва, в сфере своего культа? Это средоточие
изначальной силы, священный источник
энергии своей культуры. Такое же куль-
товое значение храма профессиональных
канонов имел с эпохи Возрождения в
глазах пеха зодчих музейон. Он вопло-
щал собой идеальное пространственное
единство, образ нерасчленимой целостно-
сти всех материальных компонентов,
предстоящих как отдельные элементы
только через осознание их как частей
единого организма*.
Как проектный символ, храм муз был
идеальным образцом, моделью, нормой
всей теории и практики дворцового стро-
ительства, начиная с Возрождения. Поэто-
му в принципе все дворцовые постройки
Европы, четко ориентированные на антич-
ные нормы, можно считать материализа-
цией идеального музейона. Каждый
дворец, выстроенный по ордерным канонам
— ничто иное как тень этого образа.
Витрувий и Палладио разрабатывали тео-
рии и нормы именно храма муз. «Перспек-
тивисты» и «декораторы» в своих безуд-
ержных архитектурных фантазиях-
экстазах, сознательно освобожденных от
повинности считаться с практическим рас-
четом осуществимости проекта — Пирене-
зи, Бибиена, Гонзага, тоже стремились к
этому идеалу. Рисую то, чего нельзя было
построить, они старались как бы обойти
архитектурную практику в стремлении
быть хоть на один шаг ближе к свето-
зарному образу гармонической постройки.
К очень многим их работам приложимо
одно общее название: музейон.
Парадоксально — но и тем более очевид-
но — музейные здания появились намно-
го раньше, чем возникли музеи как уч-
реждения в современном значении этого
слова. Мы уже привыкли к положению,
что под здания первых художественных

* Судя по описаниям, сокровища знаме-
нитого Александрийского музейона и рим-
ских коллекций рассматривались совре-
менниками только, как неотъемлемая
часть богатства интерьеров.

Ф. Л. Райт.
Музей
С. Гугенхейма.
Нью-Йорк.
США.
Интерьер
и общий вид
(на стр. 15)



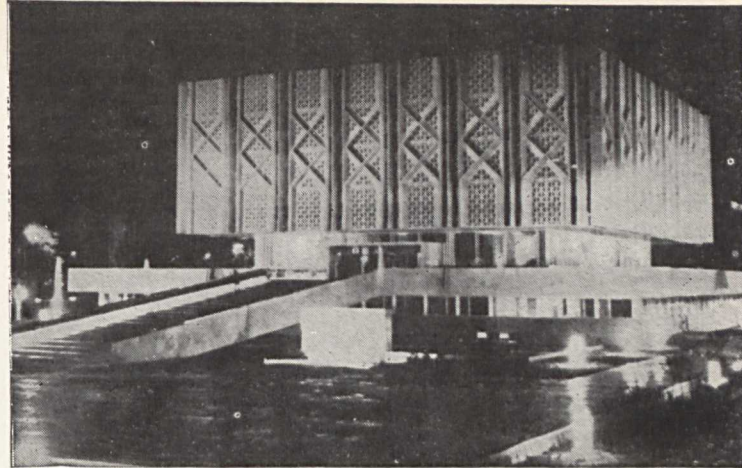
Образно говоря, музей на огромный период времени уступает свое архитектурное пространство вместе с его структурой и образной концепцией институту политики, а именно — представительности государственной власти во всех ее абсолютистских (как во Франции) и имперских (как в России) разновидностях, и долгое время эта форма архитектурно-политического маскарада, всегда питавшая слабость к греко-римским одеждам, воплощается в облике дворца орденового стиля. Нет нужды приводить здесь десятки примеров в Европе и России XVII—XIX вв. В период упадка дворцового строительства, в эпоху распада абсолютистских монархий, дворцовые комплексы, опустев после ухода владельцев и потеряв свою практическую функцию зримого выражения абсолютизма, обретают качество первоначальное—эстетическое, а именно воплощения храма муз. И, формируясь как учреждение, музей, естественно, занимает свое архитектурное помещение, которое породил когда-то его идеальный образ храма. Дворцы Ренессанса, барокко, классицизма с их коллекциями, предназначенными сначала для узкого круга избранных, став объектом массового созерцания, тем самым превратились в музей. Интересно в этом смысле впечатление Карамзина, одним из первых увидевшего Версаль на переломе его функции, уже не только как чертог абсолютизма, но и как храм искусства, как музей.

A black and white photograph of the Frank Lloyd Wright Guggenheim Museum in New York City. The building's iconic spiral design is the central focus, with its white, curved facade and horizontal bands creating a sense of continuous movement. The building is set against a dark sky, and a traditional brick building is visible in the background to the right. In the foreground, there is a low, curved concrete wall and some dark foliage on the left.

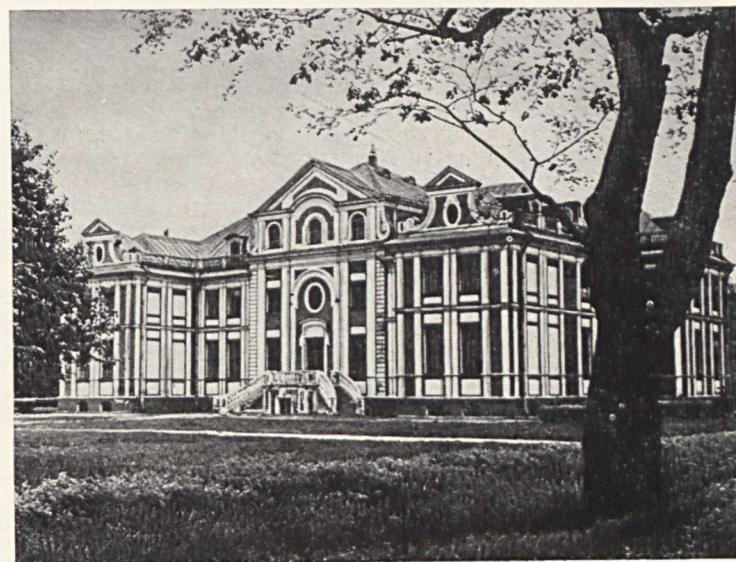
...бесчисленное множество статуй, групп, ваз, одна другой лучше, не привлекают, а развлекают внимание, так что вы не знаете, на что смотреть. Вот точно действие, которое хотели произвести великий царь и великий художник! Последний, без сомнения, не думал, чтобы любопытные зрители разбирали всякую красоту в особенности: сколько времени надобно для такого дела? Мало и года! Нет, он воображал, что зритель, окинув глазами часть несметных богатств и воскликав

Там, где экспонат не имеет улавливаемого родства с хороводом муз, которые теперь олицетворяются только с пространственно-пластическим искусством, музейное здание уже не наследует норм храма муз, то есть дворцового облика, а ретрается функционально, исходя из экспозиционных требований. Таково здание Кунсткамеры — одного из первых русских музеев (коллекция которого первоначально размещалась в «палатах Кикина», скорее особняке, чем дворце). Его архитектурное пространство решено как сочетание административного здания с астрономической обсерваторией, то есть зданий, функциональных по своей структуре. Там же, где экспонат был мусическим и по своей природе, он в качестве самопенного начала повел борьбу с дворцовым каноном в музейном строительстве, все более отвоюывая для своих экспозиционных целей пространство у синтеза. Плафоны заменяются световыми фонарями, интерьерный декор подчиняется экспозиционным требованиям, превращаясь в не-

****** В допетровской Руси такой сокровищницей была Московская Оружейная палата — хранилище остатков так называемой Большой казны русских государей.



«Палаты Кикина».
Ленинград



Музей
Красных латышских
стрелков. Рига

Музей
космонавтики
им. К. Э. Циолковского.
Калуга

обходимый фон для экспонатов. Но в основном мусический канон сохраняется: ордерное решение фасада, парадная лестница с колоннадой, анфилада как линейный модус пространственного единства здания. Новый Эрмитаж и Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина — характерные примеры мусического канона, уже подчиняющегося экспонату.

Новые концепции архитектуры с первой трети нашего столетия оказали сильное влияние на характер музейного здания. Окончательно проектно осознаются (уже продолжительное время подспудно формирувавшиеся) основные его элементы, в дворцовом каноне еще находившиеся в неразрывной целостности, но постепенно вычленившиеся в самостоятельные проектные задачи.

Их приблизительно можно определить как **функцию** (ориентация на посетителя), **структуру** (подчиненность пространства экспонату), **образ** (зрительное выражение темы музея). Современные концепции музея основываются на все более расчленяющем анализе этих элементов, концентрации внимания на каком-то одном, наиболее важном в конкретном задании.

Функция — это предназначение музея для посетителя, количественный рост которого увеличивается в геометрической прогрессии. Она все активнее предопределяет пространству здания развиваться в качестве маршрута для потока посетителей и вместительности все увеличивающейся коллекции. Вследствие этого пространство здания все более обретает характер выставочного павильона. В 1925 г. Ле Корбюзье в книге «Современное декоративное искусство» впервые выдвигает функционалистскую концепцию музейного здания: «... У музея нет фасада... две опоры, две балки, несколько квадратных метров перегородки...». Его квадратная спираль «Музея неограниченного расширения» (научного, информационного и образовательного центра — Мунданаума, близ Женевы, спроектированного в 1929 г.) — предельное выражение принципа функции в решении музейного пространства.

Структура внутреннего пространства музея все более определяется характером экспоната и условиями его демонстрации — такими как освещенность, наличие свободного пространства, позволяющее каждому экспонату быть в «одиночестве» и не пересекаться с силовым полем другого, образно-композиционная выстроенность экспозиции, которая все активнее формируется в визуальную самостоятельность, в художественный «синтез экспонатов». Гегемонизация роли экспоната, его смысловой и эстетической значимости, делают его доминирующим в пространстве интерьера, конструкция и оболочка музея максимально дематериализуются, становясь в отдельных сооружениях последних лет прозрачными или надувными, в виде гигантских пневматических куполов из новейших строительных материалов. Эти принципы наиболее концентрированно выражены в работах Мис Ван дер Роэ.

Образ как визуальное выражение темы и профиля музея также обретает все большую самозначимость в облике здания и получает в последнее время все большее разнообразие. Сегодня его диапазон уже довольно широк. Как реакция на подчиненность здания музея задачам функции и структуры и отхода его в связи с этим от дворцового канона в павильон «из стекла и стали», все настойчивее напоминает о себе его идеальный прообраз храма муз, представляющих прежде различные модификации неоклассицизма. Вместе с тем, разрабатывается и чисто символическая образность в решении внешнего вида здания, визуально выражающая тему музея. Иногда образ решается в виде скульптурно-архитектонической эмблемы, «придельваемой» к фасаду.

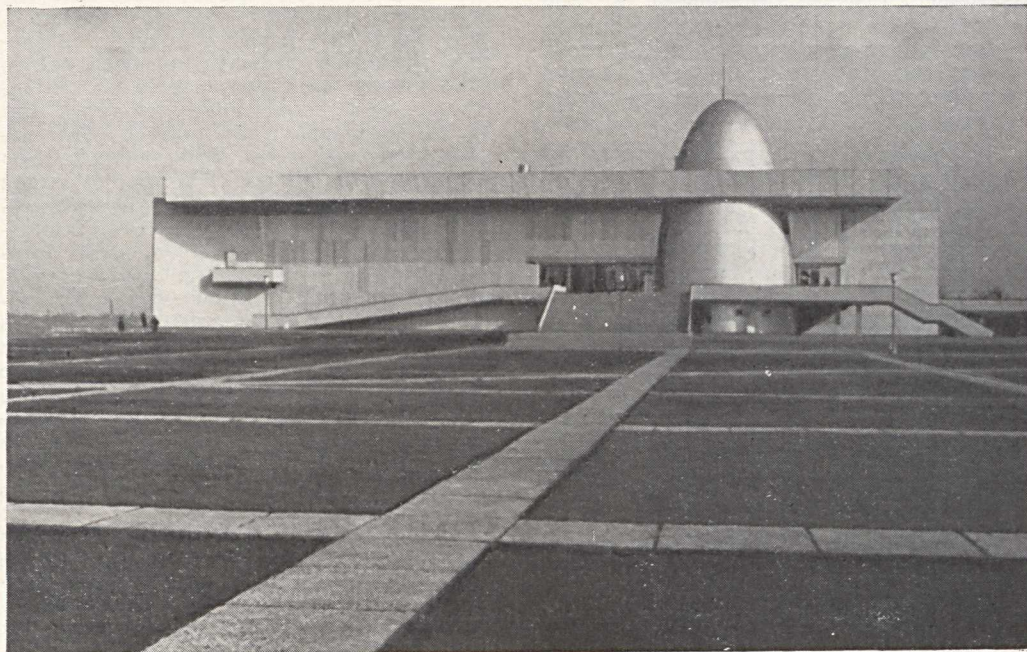
Новейшие концепции музея постоянно выводят его за пределы здания и задачи архитектора в связи с этим приобретают градостроительный характер — в заповедных ландшафтах и археологических зонах, исторически сложившихся центрах старых городов, «музеях под открытым небом». Тем не менее само музейное здание было, является и, несомненно, оста-

нется средоточием наиболее продуктивных поисков архитектурной мысли в области музейного строительства.

И главной, можно сказать, заветной, хотя может быть и не вполне осознанной целью зодчества в этой области остается идея мусической гармонии, приближения, уже на современном уровне и в условиях новых задач и роли музейного учреждения, к идеальному образу музейона. Сегодня это означает сведение всех обособившихся элементов музейной постройки — функции, структуры, образа в синтетическое единство. Характерно, что в наиболее концептуальных проектах музейных зданий структурно-функциональное решение пространства следует классической концепции его единства и зрительной непрерывности. Линейный модус этого единства — дворцовая анфилада в проектах художественного музея в Ахмедабаде Ле Корбюзье и музея Гугенхайма Райта — стремится вернуться в замкнутую форму непрерывности: в плоскую спираль музея Ле Корбюзье и пространственную, подобно винтовой лестнице, у Райта. Музей Гугенхайма можно вообще рассматривать как попытку материализовать образ музейона в единственном оставшемся на сегодня в здании музея компоненте синтеза «храма муз» — пространстве, которое у него сознательно решается как наглядное единство.

Отечественная архитектура вносит заметный вклад в развитие мировой музейной архитектуры. Разнообразие музейных зданий, созданных за последние годы в на-

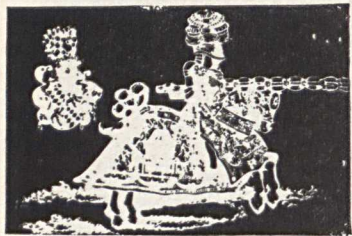
Реставрированный ансамбль-заповедник старорусской архитектуры в Зарядье. (Вид со Спасской башни Кремля).



шей стране, отражает множественность их типологического и образного содержания. Их создатели используют различные средства для выражения сущности темы. В отдельных случаях сама тема подсказывает эти средства: символическое выделение объема планетария-обсерватории в общей структуре Музея космонавтики им. К. Э. Циолковского в Калуге, или эмблемы славы на фасаде Музея боевой комсомольской славы им. Александра Матросова в Великих Луках. Разработка различных типов музейных зданий — будь то естественно-научный музей или мемориальный, художественная галерея или «музей под открытым небом» — в конечном счете сводится к поиску единственной формы, обеспечивающей нерасторжимость композиционного целого. Эта задача становится основополагающей при решении таких значительных тем как «Музей Революции», «Музей В. И. Ленина». Здесь проблема отыскания синтетической формы требует самого концентрированного, подлинно новаторского воплощения всех лучших достижений мировой архитектурной мысли. Сложность объединения функции и структуры в нерасторжимость образного целого по-прежнему остается одной из специфических проблем архитектуры музеев. Художественное воплощение этой сложности — индивидуальная задача архитектора, которого тема музея всегда привлекает своим культурно-художественным содержанием.



Музейная экспозиция — искусство?



Аврам Разгон, историк, доктор исторических наук, зав. отделом исторической географии и картографии ГИМ

Специалисты — социологи и музееведы, изучающие культурные интересы современного человека, столь же динамичные, как вся наша эпоха, единодушно фиксируют бурно растущий интерес к музеям! Совершенно естественно, что это вызывает ответную реакцию тех, кто создает музейные экспозиции, выставки, являющиеся основным каналом общения музея с массой посетителей.

Экспозиции и выставки должны совершенствоваться; они призваны полнее, эффективнее удовлетворять растущие потребности культурного, образованного человека в информации, передаваемой в специфической, оригинальной форме, свойственной именно музеям, — через памятники-подлинники, исторические реликвии, причем передаваемой, в основном, не опосредствованно, а путем создания прямого контакта с первоисточником информации — музейным предметом. Как известно, восприятие и воздействие такой информации многократно усиливается эмоциональным фактором, сопровождающим контакт с музейным предметом-подлинником — свидетелем исторического события.

Именно эти общественные потребности и вызывают стремление осмыслить экспозицию как феномен, найти пути ее дальнейшего совершенствования.

В последнее время в литературе о музейных экспозициях все чаще появляется краткая, привлекательная, мнимо афористичная формула: «экспозиция — это искусство». Что она означает? Как ее следует раскрыть для музейной практики? Ведь формула сама по себе — не самоцель. Вероятно, в нее вложено вполне конкретное, а следовательно расшифровываемое, содержание? Попробуем это сделать.

Если предположить, что упомянутая теза говорит о том, что музейная экспозиция требует искусного, то есть мастерского владения методами и приемами ее создания, то едва ли кто-либо станет с этим спорить — профессионально, искусно, мастерски надо не только строить экспозиции, но и делать всякую другую работу. В таком случае и в самой формулировке следовало бы поместить слова местами не «экспозиция — искусство», а «искусство экспозиции». Именно так авторы сборника статей об экспозиции и назвали свою книгу¹ и, по-моему, неплохо назвали.

Возможно и другое толкование — в формуле «экспозиция — искусство» содержится утверждение, что создание экспозиции (выставки) художником, архитектором есть «синтетическое искусство», если это рассматривать с позиций художника. Такое ограничительное понимание не вызывает возражений, ибо это означало бы, что применительно к экспозиции подчеркивается огромная значимость организации пространства, использования эмоциональных возможностей цвета, света, звука и т. п., фиксируется тот факт, что современное художественное решение экспозиций превратилось уже в особый вид художественного творчества.

Но тогда эта формулировка ни в коем случае не может претендовать на то, чтобы характеризовать экспозицию, процесс ее создания и его результаты в целом, ибо даже при самом сильном преувеличении никто не станет отрицать, что в создании экспозиции имеется и другая сторона — научная.

Но есть и, как мне кажется, особенно активно распространяется, еще одно по-

на этом развороте мы предоставляем слово защитникам двух точек зрения на принципы построения музейной экспозиции — «научной» и «художественно-образной».

Полемическая интонация, с которой они высказывают свои взгляды, погружает читателя в атмосферу спора, ставшую уже привычной в практике музейного проектирования... Противоречия между «ученым» и «художником» — следствие особенностей исторического пути развития современного музея. Как учреждение культуры, он долгое время целиком принадлежал научной сфере деятельности, ее язык и принципы мышления глубоко укоренились в традиционных приемах организации экспозиции. Между тем, практика музейного проектирования последних лет убедительно показала, что в лучших работах художников образная подача материала не только не противоречит

ниманию формулы. Оно означает, что музейная экспозиция есть один из видов изобразительного искусства, а ее создание является «художественно-научным творческим делом»².

Такая трактовка, выдвигающая на первый план художественное решение, мне представляется неверной по существу, создающей ложную ориентацию как у коллективов научных сотрудников музеев, так, в конечном счете, и у художников, архитекторов, дизайнеров, участвующих в создании экспозиции и являющихся (это мое твердое убеждение) вполне полноправными соавторами экспозиционеров-ученых.

Опасность такой трактовки состоит в том, что она, во-первых, перемещает центр тяжести в экспозиции с ее идейно-содержательной стороны на форму, с музейных предметов как основного, конституирующего признака музейной экспозиции, их научной организации, осмысления — на средства вспомогательные, призванные создать художественно-эмоциональную среду для оптимального восприятия и воздействия музейных предметов, для раскрытия содержащейся в них информации, для такой организации музейного материала, которая обеспечивает их наибольшую информативность в комплексе, выявляет связи, взаимную документированность и т. п.

Я отнюдь не склонен не только противопоставлять памятниковую, идейно-содержательную, научную стороны музейной экспозиции ее архитектурно-художественному решению, но даже в какой-либо мере приуменьшать значение последнего. Более того, наблюдение за современной практикой говорит о том, что именно архитектурно-художественный (добавим, и технический) элемент экспозиций, особенно экспозиций по новейшим историческим периодам, является одним из самых слабых звеньев, что серость, эмоциональная невыразительность, технический примитивизм способны порою погубить все благие намерения научных сотрудников музеев, пытающихся на памятниках и на базе казалось бы вполне обоснованных и оправдывающих себя принципов комплексно-тематической экспозиции (если речь идет о наиболее распространенных профилях исторических, краеведческих, природоведческих, технико-экономических, литературных музеев) добиться их наибольшей информативности и эффективного воздействия на посетителя.

Но это не означает, что в теоретическом осмыслении сущности музейной экспозиции, как вида научного творчества, формы научной публикации, мы можем пренебречь ее определяющими признаками.

А определяющий, существенный — это, как известно, тот признак, без которого само явление теряет характерные черты, превращается в нечто другое. К таким существенным признакам в музейной экспозиции относятся их предметность, памятниковая основа. Музейная экспозиция — это целенаправленная демонстрация памятников. В наших музеях отбор, организация, трактовка памятников зиждется на строго научной концепции. История мирового музейного дела пережила множество различных форм организации, осмысления и оформления экспозиционного материала и всегда это были музейные экспозиции, хотя, конечно, они всякий раз отражали определенный уровень профильных наук, научно-музееведческого осмысления материала, исто-

рически-обусловленные классовые тенденции.

Если же мы применим тот же критерий и предположим, что экспозиция лишена художественного решения, то сама она, как своеобразное общественное явление, не перестанет существовать (конечно, в определенной форме, так как нет бесформенного содержания).

Я специально прибегаю к обострению аргументации, чтобы нагляднее выявить существенное в понятии «музейная экспозиция». Но это лишь условный прием, ибо, как указывалось выше, было бы абсурдным говорить о бесформенной экспозиции в принципе, и особенно сколько-нибудь приуменьшать подлинное значение архитектурно-художественных, технических решений в современных музейных экспозициях. Однако — кесарево кесарю! Нельзя сеять иллюзии у музейных работников — это нам может дорого обойтись.

В современных экспозициях делается попытка создавать с применением разнообразных средств впечатляющий образ отображаемой музеем исторической эпохи, наиболее благоприятную среду для воздействия памятников, и это, конечно, нельзя всячески не приветствовать. Хотелось бы однако напомнить, что и в создании образа первостепенное место должно отводиться памятникам, что конечно не означает, что на художника, архитектора надеваются путы. Перед ними открываются необозримые возможности для проявления творческих сил. Но сами они всегда должны иметь в виду, что в целом приоритет должен остаться за памятниками, их научной организацией в экспозиционных комплексах, за музейными предметами, ради которых посетитель и идет в музей данного конкретного профиля. Плох тот музей и художник, оформительно-художественные решения которого не усилили, а притупили воздействие памятников, сконцентрировали внимание на архитектурно-художественных средствах, хотя и имеющих самостоятельную эстетическую ценность.

Отсюда вывод. Сегодняшняя музейная экспозиция остается в основе своей научным творчеством, научно-осмысленной демонстрацией памятников — первоисточников — музейных предметов. Но ее современный уровень возможен только в органичном соединении творчества научного, памятниковой основы с творчеством художественным, которое превращается в наши дни, если говорить именно об архитектурно-художественном решении экспозиций, в особый вид синтетического искусства.

Творческий союз научного работника, на котором лежит вся основная ответственность за разработку концепции экспозиции, и художника, архитектора, инженера, реализующих эту концепцию, — есть обязательное условие создания музейных экспозиций, соответствующих современным требованиям.

¹ Искусство современной экспозиции. Изд-во «Советский художник», М., 1965.

² Указ. соч., стр. 12.

научной строгости его организации, но, наоборот, подчас помогает заполнить «белые пятна» в самой науке. Не случайно, обращаясь к проблеме, казалось бы, с диаметрально противоположных сторон, участники всех подобных дискуссий приходят в конце концов к одному и тому же — к утверждению синтетического характера музейного творчества. По-видимому, решение спора надо искать не методом выбора одной из двух — действительно противостоящих друг другу в музейной практике — точек зрения, а в поисках их синтеза.

И тут многое зависит как от научных работников, так и от художников: и тем, и другим придется пожертвовать некоторыми устоявшимися стереотипами традиционного мышления ради совместного творческого поиска языка нового типа — «музейного дизайна».

Если отбросить утверждение, что основа музейной экспозиции это показ подлинных материалов, что естественно никто не отрицает, если снять многочисленные утверждения, что художник должен работать искусно, мастерски, что тоже никто отрицать не может и что в равной степени относится и к научному сотруднику музея, то в статье доктора исторических наук А. Разгона содержатся два утверждения, как мне кажется, достаточно спорных.

Во-первых, автор утверждает, что экспозиция в музее не существует его работы, а некий «канал общения музея с массой»; во-вторых, что экспозиция «форма научной публикации», в которой художнику уделяется вспомогательная роль, а научному работнику — главенствующая, (кесарево кесарю), он автор «концепции экспозиции», а художник вместе с другими исполнителями «воплощает эту концепцию», если экспозиция лишится художественного решения, то сама она... не перестанет существовать».

Если экспозиция лишь «общение музея с массой», особая «форма научной публикации», то очевидно вне экспозиции должна быть какая-то деятельность, являющаяся основой музейной работы, определяющая музей, как музей, как специфическое, обладающее только ему присущими особенностями учреждение. Между тем, что такое музей без экспозиции? Это либо фонды (хранение большего или меньшего числа, более или менее ценных экспонатов), либо архив, либо научный институт, либо три эти учреждения взятые вместе. Только экспозиция делает музей именно музеем, а не каким-либо иным учреждением. Если нет экспозиции, зачастую нельзя даже определить, что хранится в фондах музея. Карета, что это? Средство транспорта в музее истории техники; произведение искусства в музее изящных искусств, предмет быта в музее этнографии, просто ценность в сокровищнице. Экспозиция выявляет ту или иную сущность вещи, заставляет посетителя читать вещь в том или ином контексте информации. Более того, экспозиция — это специфически музейная форма исследования, мышления, опыта, зримого, осязаемого экспериментирования, а не абстрактного чисто научного построения. Сам факт предметности «научной публикации» в музее, то, что она составлена из реальных, зримо и осязаемо присутствующих в ней, конкретных, подлинных вещей-экспонатов, требует ее специфической, не свойственной никакой иной форме публикации, организации. Требуется построения ее по законам композиции пространства, а не словесного текста, чертежа или формулы. Если мысль ученого может быть выражена в любой форме, от этого ее существо не изменится, то решение пространства может существовать, как всякое художественное решение в одной единственной форме, в другой форме это будет уже другое произведение. Экспозиция не «оформление концепции», а акт ее рождения.

Основа музея — процесс создания экспозиции, это раскладки, именно здесь проявляется «музейное чудо», когда то или иное сочетание вещей, тот или иной «музейный натюрморт», достигая уровня произведения искусства, дает новую дополнительную информацию, превышающую сумму информации от каждой вещи, взятой в отдельности. При этом дополнительная информация возникает не за счет добавления каких-либо специально

сделанных бутафорских, изобразительных или декоративных оформительских элементов, а только благодаря художественному осмыслению композиции из подлинных, реликвийных вещей, благодаря структуре решения музейного пространства, благодаря соответствующему тем и экспонату оборудованию и освещению. Однако чудес, как мы твердо знаем, на свете не бывает. Есть объяснение и «музейного чуда». Экспозиция отличается от других форм деятельности обязательным образным мышлением ее исполнителей. Это не отрицает, конечно, и научного понятийного мышления при ее создании, однако, именно образное, художественное мышление составляет ее специфику, именно его наличие создает феномен музейной деятельности.

Это происходит даже в науке: «Ученые испытывают не только (а может быть и не столько) муки нахождения слова, сколько муки визуализации и порождения образа», — пишет известный советский психолог В. Зинченко.

Без художника экспозиция, конечно, состоит, тут А. Разгон прав, состоит потому, что всякий человек, в том числе и научный сотрудник музея, обладает более или менее развитым образным мышлением. Именно поэтому возможны и интересны самостоятельные музеи. Каждый человек обладает большим или меньшим художественным вкусом, позволяющим ему лучше или хуже оформить экспозицию. Однако художник обладает профессиональным образным мышлением и профессиональными художественными знаниями.

Естественно не следует недооценивать роли понятийного мышления в экспозиционной деятельности и, хотя художник, как всякий человек, обладает и понятийным мышлением, было бы ошибкой считать, что он, художник, может выполнить экспозицию без научного сотрудника; это была бы иная форма музейной самостоятельности. Есть в музейной практике и такие примеры.

Сложные взаимодействия художника и научного сотрудника породили уже самые разнообразные «стыковочные узлы» между тематическим заданием и его художественным осмыслением при разработке экспозиции. Одной из распространенных форм промежуточного этапа работы стало составление экспозиционного сценария. Сценарий может помочь переводу тематического плана в образный язык экспозиции, однако, сказать, что он является универсальным средством рабочего контакта двух сторон деятельности, все же нельзя. Сценарий включает в работу над экспозицией еще одного специалиста — писателя. Писатель берет на себя довольно значительную часть работы, и при этом разрывает связи между художником и научным работником. А поскольку сценарий пишется после тематического плана, то естественно не способствует кооперации понятийного и образного подходов во время составления самого плана. Кроме того, сценарий вводит в работу литературный образ, он написан на языке, который является чужим и для художника, и для научного работника. Визуализация литературного образа для художника иногда еще более сложна (причем здесь эта сложность ничем не оправдана), чем визуализация «сухого» языка научного задания. Непосредственный контакт высококвалифицированных специалистов — научных работников и художников с самых первых стадий их работы дает воз-

Музейная экспозиция — наука?

Леонид Каратеев,
художник, заслуженный
деятель искусств РСФСР,
секретарь правления СХ
СССР



можность обойтись без сценария, при этом не только ничего не теряется, но напротив, приобретает дополнительную целостность, согласованность и единство их работы. Целостность и ясность композиции музея, каждого его зала, каждого экспозиционного комплекса, продуманность ритмики, цвета и света должны создать такую визуальную структуру, при которой каждый экспонат, каждая тема неизбежно воспринимаются, как часть целого, как эпизод истории, как средство включения посетителя в исторический процесс, пробуждая в нем чувство своей причастности к этому процессу.

Поразить воображение зрителя, покориť его красотой экспозиции этого еще далеко недостаточно. За то недолгое время, которое посетитель проводит в музее, он должен успеть «прочитать» времена и эпохи, тема, потребовавшая многолетних скрупулезных научных исследований, свертывается до длительности экскурсии, при этом она не только не должна потерять своей глубины и содержательности, но и приобрести дополнительную образно-художественную убедительность.

Каждая группа экспонатов несет в себе не только информацию о вещах, из которой группа составлена, но и атмосферу времени, дух эпохи.

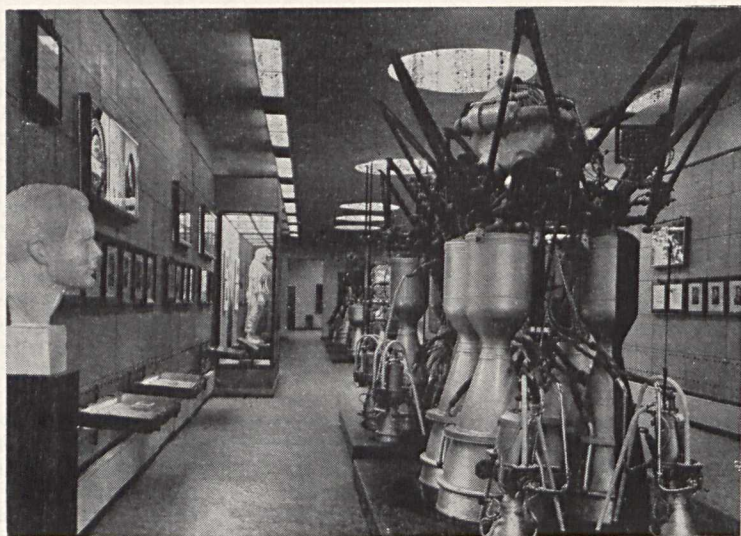
Художественная форма раскрывает причинные связи событий темы, продуманность решения и виртуозность исполнения экспозиции делают ее произведением искусства, где форма, которая искалась «для выражения содержания, будучи найдена, сама становится содержанием», развивающим и дополняющим информацию научного построения тематического задания.

Как в каждом художественном произведении в образе экспозиции должно читаться, кем, когда и зачем она создана. Хотя образно решенная экспозиция своим своим обликом наглядно отвергает заповедь традиционного подхода к музейной экспозиции: «художник не должен быть виден», и мы как бы только его творчество и видим, я хочу подчеркнуть в заключение, что экспозиция — коллективное творчество: при ее построении осуществляется интеграция научного (понятийного) и художественного (образного) мышления, в этом ее сущность, уникальность и значимость. Кто из участников создания экспозиции будет выполнять в этом коллективе ведущую роль, кто «бог», а кто «кесарь», зависит не от должности, а от таланта.

В основе своей роль научного сотрудника и художника в музее равны, на разных этапах работы, в разных типах музеев, возрастает значение то одного из них, то другого. Пусть каждый думает, что он главный, если борьба за руководящую роль поможет максимальному выявлению их творческих способностей, если в процессе сотрудничества они сумеют осознать, что само соревнование художника и научного работника и есть существо музейной деятельности. Именно благодаря этому соревнованию музей может и должен не только информировать о тех или иных исторических событиях, социальных и культурных ценностях, но и формировать мировоззрение, идеалы, нормы поведения, воздействовать на образ жизни своих посетителей.

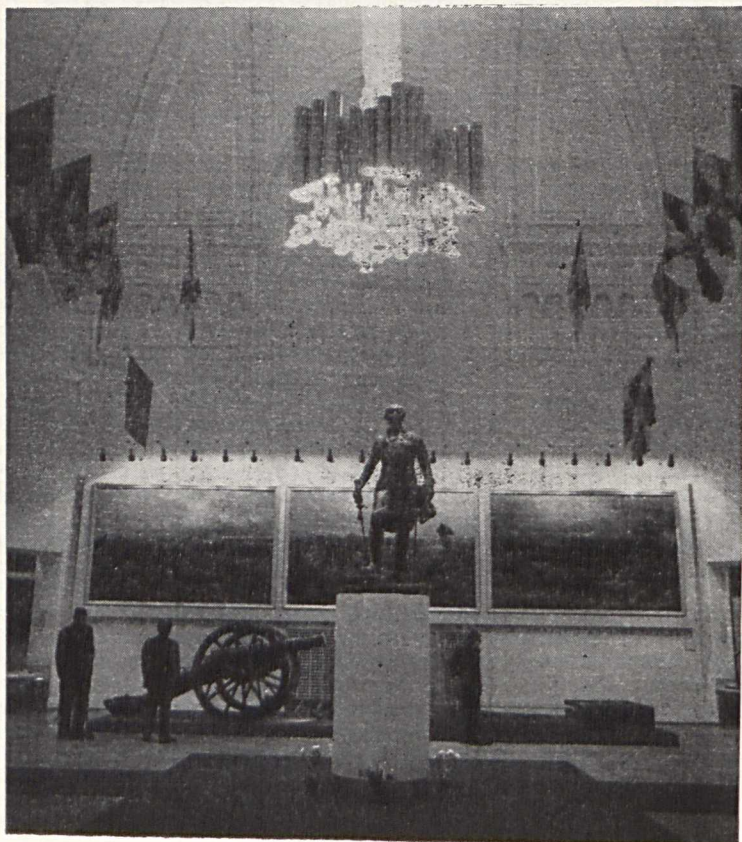
Образ. Пространство. Типология

Филиал музея истории города Ленинграда в Петропавловской крепости. Экспозиция «Газодинамическая лаборатория». Художники Я. Грачев, В. Водров



Музей Революции г. Риги. Зал революции 1905—1907 гг.

Государственный военно-исторический музей А. В. Суворова в Ленинграде. Центральная экспозиция. Художники Н. Богатырев, Г. Коган



Спор о принципах построения экспозиции, с которым мы познакомились на предыдущем развороте журнала, — лишь один из показателей общей перестройки музейной деятельности, происходящей по всей стране. Музей сегодня обретает все новые качества, все более превращается в совершенно новый институт социалистической культуры, предельно широкий по охвату масс, предельно активный по методам и формам воздействия на посетителя.

ПОЭТОМУ музейная экспозиция (следуя общему развитию художественно-образного языка, интенсификации средств визуального воздействия и т. д. обретает черты яркой, эмоциональной художественной формы.

ПОЭТОМУ музей расширяется в пространстве, выходит за границы «здания», все активнее взаимодействует с городом, с местами революционной и боевой славы, с историко-археологическими комплексами, заповедными зонами и т. п.

ПОЭТОМУ меняется традиционная типология музеев, возникают их новые виды, дифференцируются их профили.

Обо всем этом и многом другом говорили научные сотрудники и художники музеев за «круглым столом» редакции.

токов цивилизации до современной культуры это очень непростая задача, стоящая сегодня перед художественным образом экспозиции. XXV съезд КПСС открыл советскому народу прекрасные возможности для новых дел. Новые задачи встали и перед музеями. Быть участниками великого движения — не в этом ли смысл труда научных сотрудников музеев.

Гурам Мчаридзе, заслуженный художник Грузинской ССР. Тбилиси

Образ

Канафий Тельжанов, народный художник Казахской ССР, член-корреспондент Академии художеств СССР, директор Государственного музея искусства Казахской ССР. Алма-Ата.

Говоря о художественном образе экспозиции современного музея, прежде всего думаешь об образе нашего зрителя. Задача экспозиционного образа — сделать посещение музея событием в жизни человека, дать простор его размышлениям, духовно обогатить. Первое зрительное впечатление велико, посетитель испытывает комплексное воздействие различных факторов: архитектурного облика здания, решения интерьеров, логики подбора экспонатов, их взаимосвязи — художественно осмысленной, теоретически обоснованной, пластически цельной.

Коммунистическая программа нравственно — эстетического воспитания личности нового человека предъявляет высокие требования к советскому искусствоведению и музееведению, открывает перед ним новые перспективы. Современный мир, колоссальные социальные сдвиги, соприкосновение миллионов народных масс с духовными ценностями так или иначе определяют внутреннюю диалектику развития музейной экспозиции. Представить мир единым во времени и пространстве от ис-

В явлении так называемого музейного взрыва, на мой взгляд, есть одна проблема, непосредственно относящаяся к образно — художественной стороне дела. Все хотят сегодня иметь музеи. Каждая, говоря канцелярским языком, административно — хозяйственная единица, от города до села, от завода до школы, хочет и может сегодня иметь у себя историко — культурную ячейку — музей.

Само по себе это явление отчаянное. Но есть в нем известная опасность. Очень часто желание заказчика иметь музей еще чисто престижное, как говорится внутренне не пережитое: иметь, чтобы не отстать от времени.

В представлении такого заказчика его музей — это музей «как у всех». Сегодня уже сложился некоторый образец, шаблон такого музея. Нельзя сказать, что он плох или старомоден. Это шаблон хорошего, «современного» музея. Плохо, что это шаблон. Если бы в магазинах сегодня продавались стереотипные экспозиции «современного музея», заказчик их просто покупал бы как мебель по образцам, не думая ни о каком индивидуальном облике экспозиции, ни о каком художнике.

Чтобы завтра все новые музеи не оказались на одно лицо, сегодня, при их организации нужно думать о том, чтобы они не были тиражом одного образца. Этого можно избежать только при участии

в проектировании художника. Мне кажется, на начальном этапе проектирования образа музея, художнику нужно предоставить большую свободу. Не сводить его функцию к аранжировке отобранных экспонатов по законам визуальной композиции, а расширить ее до проектирования музея как целого. **Сколько, чего и как** показать — в решении этих вопросов должен участвовать и художник. Сегодня же он практически просто оформляет коллекцию, собранную не им и по мотивам ему не известным. Нужна программа, нужна методика совместной работы художника и заказчика по разработке проекта музейной экспозиции.

Прина Дзуцева,
сотрудник Государственного
музея искусств Грузии.
Тбилиси

Мне кажется, говоря о художественном образе по от-

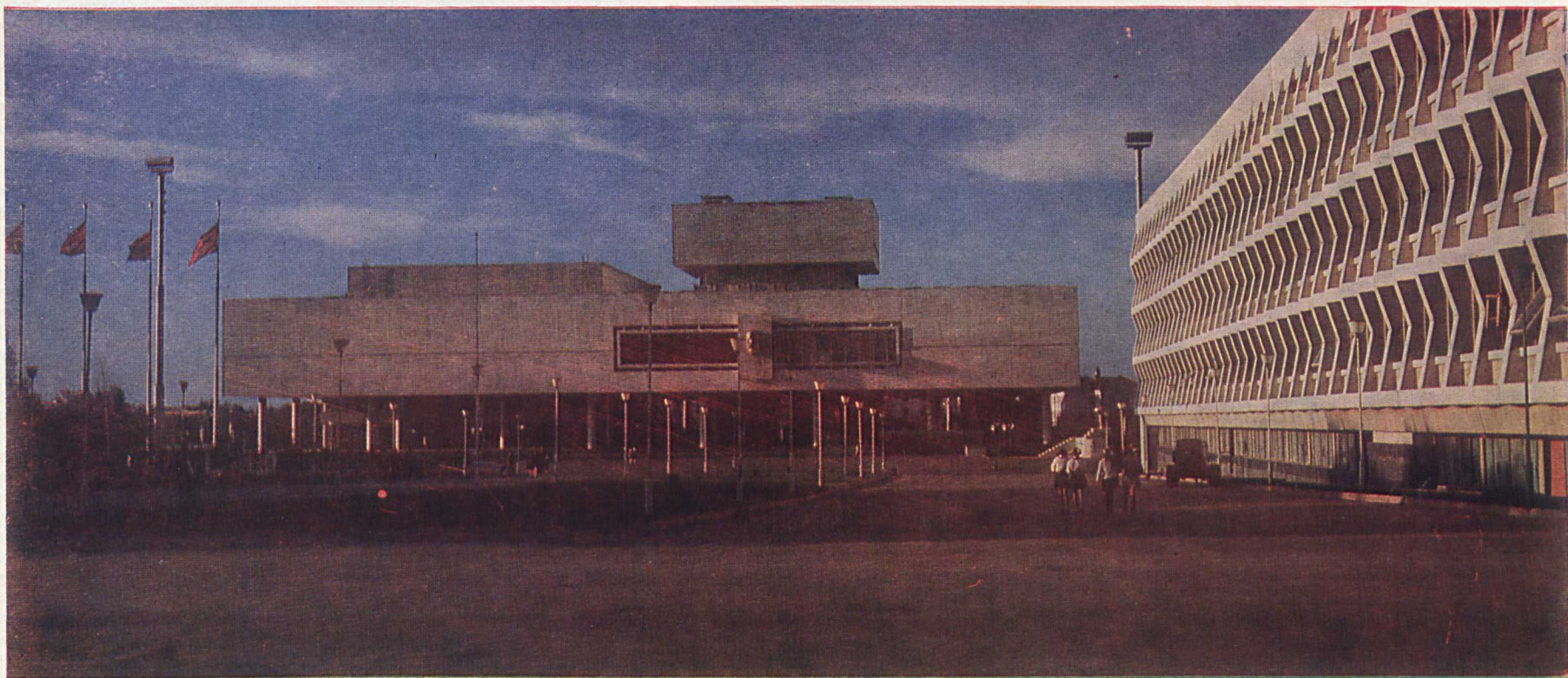
мелю. Именно такие мелочи могут разрушить самый сильный образ, созданный в экспозиции. Если это дворец, так дайте посетителю почувствовать, что это значит. Образная среда музея должна быть единой, цельной. Дверные ручки, пол, осветительное оборудование, справочный аппарат — все в него входит. И художник, решая экспозицию, все это должен учитывать. Надписи «руками не трогать», «огнетушитель», веревки, огораживающие экспозиционные предметы, в долю секунды способны разрушить ту атмосферу, над созданием которой художник возможно трудился годы. Все это тоже нужно включать в систему образа. В то же время, на мой взгляд, понятие образа экспозиции не следует гипертрофировать. Это условность, но совсем не театральная, а своя, музейная. Этикетки, аннотации, экскурсовод должны оставаться, образ экспозиции их совсем не отменяет. Посетитель должен и прочитать и

жить независимой жизнью, подчиняясь лишь композиционному порядку. В этом состоит принципиальное отличие экспозиции, например, древнерусского искусства от экспозиции картинной галереи. Я хочу сказать, что выявление одних художественно-эстетических признаков в данном случае еще не является конечной целью экспозиции. Каждый экспонат должен оказаться в определенной среде, выявляющей не только художественную ценность произведения, но и его функциональное назначение. Когда мы вместе с художником Никитиным делали экспозицию отдела древнерусского искусства в Ростово-Ярославском архитектурно-художественном музее-заповеднике, то, например, части иконостаса мы стремились показать так, чтобы оставалась ясной их функциональная принадлежность. Поэтому знаменитые тончайшей резьбы царские врата из церкви Иоанна Богослова на Ишне, выполненные монахом Иса-

ны восприниматься в их масштабе, обусловившем и особенность художественной формы — странно видеть нагрудные каменные иконки увеличенными до размеров монументальных рельефов. При таком экспонировании они утрачивают специфику и выразительность пластики малых форм. Для музейного работника экспозиционный зал является его лабораторией, но, увы, проводить опыты приходится не так уж часто.

Леонид Ляк,
художник. Ленинград

Сегодня, я думаю, можно уже говорить о целых школах разного принципа построения экспозиции. Нам, ленинградским художникам часто приходится слышать определение нашей работы как ленинградской школы, да и сами мы чувствуем, что в нашей работе есть что-то свое. Это, конеч-



ношению к современному музею, нельзя ограничивать его только экспозицией. Образ должен быть у музея в целом. В театральном мире есть крылатое выражение: говорят, что театр начинается с вешалки. А музей — еще раньше, с фасада. Если я вхожу в музей-дворец с черного хода, как когда-то прислуга, то дворца для меня уже как бы и нет. России ведь для того и построил один из лучших фасадов Ленинграда, чтобы ошеломить входящего в Михайловский дворец, а уж в парадном вестибюле заставить просто не верить своим глазам. Мы же в Русский музей входим почему-то через какие-то подвальные «служебные», о существовании которых владельцы и гости дворца наверное и не подозревали, а сам Росси уж во всяком случае не предусматривал начинать знакомство с дворцом с этих «интерьеров». Это только на первый взгляд

выслушать необходимые сведения. Но нужно специально решать визуальный облик научно-справочного аппарата, чтобы он не входил в противоречие с образностью экспозиции. Экспозиция — это синтез всего, что видит и слышит посетитель в музее.

Василий Пуцко,
научный сотрудник областного
художественного музея.
Калуга

Историку средневекового искусства при разработке музейной экспозиции необходимо быть прежде всего историком культуры в самом широком понимании этого слова. От его эрудиции, от глубины понимания тех или иных произведений искусства как культурно-исторических явлений всецело зависит создаваемая им музейная экспозиция. Экспонаты в ней не могут

ней в 1562 году, были размещены с таким расчетом, чтобы восприятие их зрителем проходило в тех же пространственных условиях, что и в церковном интерьере. А вот экспонировать каменные изваяния львов по сторонам входа во второй зал пришлось, исходя из чисто композиционных соображений, хотя скульптуры первоначально предназначались для размещения по обеим сторонам недошедшего до нас епископского трона, находившегося в алтарной апсиде храма. Безусловно, создавать в музейном зале макет несохранившегося трона было нелегко. Как обычно, труднее всего оказалось определить приемы экспонирования произведений мелкой пластики. Мы принципиально воздержались от каких-либо экспозиционных эффектов, применения увеличительных стекол, зеркал. Идея была не исказить размеров оригиналов, они долж-

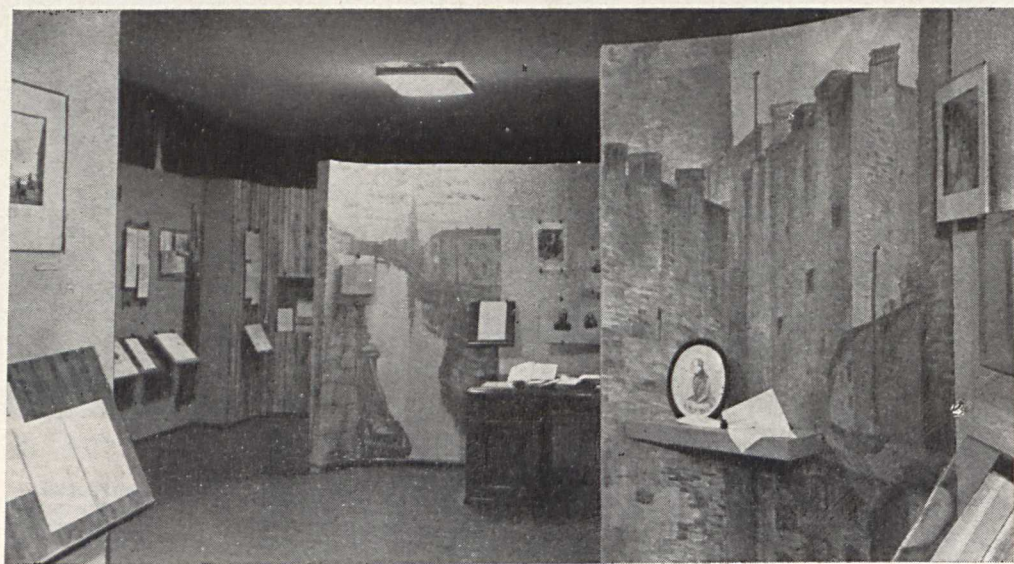
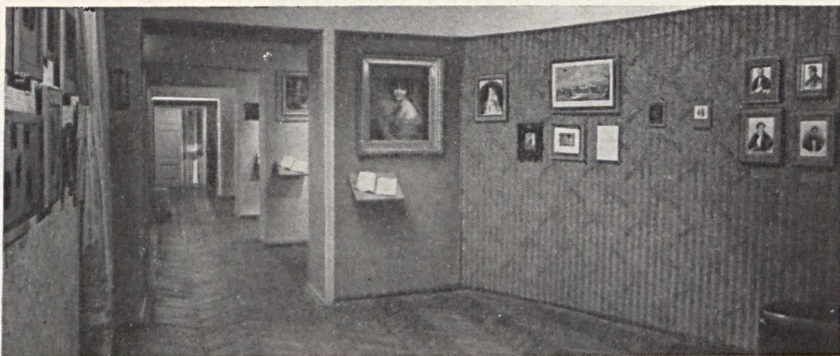
но, не сознательно формулируемая программа. Это скорее внутреннее ощущение причастности к чему-то общему для всех нас. Это общее — город, в котором мы живем и работаем. Его история и культура, его пластический характер во многом определяют творческое мироощущение наших художников, почерк их работы. Мы всегда ориентируем себя на город и проверяем свою работу его эталонами художественной культуры. Мы не строим наше музейное здание на пустом месте, мы вписываем его в очень плотный и предельно проработанный культурно-художественный ансамбль — вот если хотите, образное выражение наших задач. Практическое, реальное ощущение огромной, двухсотлетней предшествующей работы архитекторов, градостроителей, скульпторов, художников, декораторов заставляет нас прежде всего чувствовать себя не-

Ленинский
мемориальный
комплекс
в Ульяновске



Мемориальный музей-квартира Н. А. Римского-Корсакова в Ленинграде. Фрагмент экспозиции. Художник Г. Коган

Музей А. С. Пушкина в г. Пушкин Ленинградской обл. Фрагмент экспозиции. Художник Т. Воронихина



Мемориальный музей-квартира Ф. М. Достоевского в Ленинграде. Фрагмент экспозиции. Художник Т. Воронихина

Музей А. С. Пушкина в Торжке. Фрагмент экспозиции. Художник Ю. Керцели



телями этой уникальной в мировой практике культурно-художественной программы развития города. И в наших работах, даже самых незначительных, даже внешне никак не связанных с городом, его ясная планировка, ритм колоннад, изысканный рисунок капителей, нарядная чистота его облика в гравюре и акварели, дисциплинированная выправка его ансамблей — все это незримо присутствует как внутренняя основа решения экспозиции.

Мы как бы краснодеревщики нашего города-дворца. Нам нужно все «хорошо сделать», до мелочей, до деталей, техническое качество работы, «сделанность» — вот, образно говоря, наше профессиональное кредо как художников музея.

Благородство ремесленнического первоисточника нашего дела, основанного на высоком профессиональном умении делать вещи и совершенном искусстве находить им их единственное место — я имею в виду профессию декоратора интерьера, уровень которой всех восхищает во дворцах Ленинграда — вот что лежит в основе того, что называют ленинградской школой музейной экспозиции.

Свой стиль работы, конечно, есть не только у нас. Как «продолжение» культуры, он есть везде, где сама она имеет свой ярко выраженный оттенок. В работах прибалтийских художников экспозиции так же присутствует индивидуальная особенность школы. Характерные ее признаки — тяготение к природной фактуре материалов: камня, дерева в контрастном сочетании с чисто дизайнерскими приемами в экспозиции. Очень показательное сопоставление нашего стиля работы с работой московских художников. В противоположность нам московская школа музейной экспозиции, на мой взгляд, в общей системе музейно-художественной практике страны взяла на себя и успешно осуществляет миссию идейно-художественного лидера, манифестанта новых программ, экспериментатора новых методов и принципов работы.

Мы очень ценим эту позицию московской школы. Она раздвигает границы художественного проектирования в музее, формирует новый профессиональный и общественный статус музейного художника, разрабатывает очень интересные концепции и методики работы. Проект новой экспозиции Музея Революции — это, на мой взгляд, лицо и образ этой школы. Масштабы подхода, которые там заявлены, — это новое и большое дело. Московская школа это, если хотите, проектный институт или экспериментальная лаборатория в нашей области. Я думаю, что это тоже связано с характером города и масштабом его культурной программы. В Москве всегда все как бы рождалось заново, по контрасту с предшествующим. Если ленинградские художники вносят вклад в музейное дело прежде всего конкретными, практическими решениями, то московская школа — разра-

ботов нашей профессии. Именно поэтому нашим школам, как практике и методике преимущественно, надо взаимодействовать более тесно, это может дать очень продуктивные результаты.

Пространство

Яромир Грачев, художник. Ленинград

Буквально на глазах понятие вещественного документа расширяется, экспонат сегодня это уже не только отдельная вещь, но и архитектурный памятник и даже больше — архитектурно-пространственная среда. Например наш город все более обретает качество памятника — не шедевра градостроительных решений, ансамблей и отдельных зданий — этим памятником он для нас является давно — нет, памятником экономической, политической, научной и художественной жизни столицы России XVIII—XIX вв. И обретает он эти качества в значительной степени в результате деятельности своих музеев. Именно благодаря им сначала выявляются, а затем становятся общеизвестными сведения о том, кто где жил, что где находилось, какие ведомства размещались на Мойках и Фонтанках. Ядро этого города-памятника уже отчетливо проступает на карте города — это его центральная часть по обоим берегам Невы, от Биржи до Петропавловки с одной стороны и район, окаймленный Мойкой, — с другой. И уже сегодня пора подходить к этому пространству как к единой музейно-мемориальной системе. Эта зона может легко вместить в себя все аспекты и детальнейшие разработки темы истории и культуры столицы Российского государства и колыбели Революции, в ее, так сказать, столичной сосредоточенности. Темы художественной культуры, политической истории, экономики, науки, социальных сторон жизни и быта, развитие самого города уже готовы расфокусироваться на своих «первоначальных» местах, там, откуда они вершили историческую жизнь и государства и ее столицы. Сегодня весь колоссальный вещественно-документальный фонд этих тем, сконцентрирован в нескольких музеях, которые не в состоянии выставить и сотой части экспонатов и документов. Эти музеи сверхперегружены. В Петропавловке в нескольких относительно небольших помещениях сконцентрированы экспозиции и истории строительства города и важнейших этапов социально-политической жизни России, связанных с городом. А там могли бы разместиться всего 2—3 локальных темы, связанных с этим местом. Скажем экспозиция истории и развития города могла бы быть развернута прямо в архитектурно-пространственной среде города, где все этапы его строительства можно представить в прямом масштабе, с самими памятниками архитектуры. Как в архитектурной пост-

рские онажат участки стены, чтобы показать самые древние камни, так и в пространстве города можно было бы выявить в виде фрагментов все этапы градостроительных периодов города, скажем, где-то воспроизвести свайную облицовку берегов Невы и каналов, в районе островов реконструировать по ранним чертежам деревянные мосты и т. д.

Галина Зелинская,
зам. директора по научной
работе Московского областного
краеведческого музея

Как известно, музейный предмет становится экспонатом только внутри системы экспозиционных отношений. Вне ее он всего лишь «единица хранения». Чаще всего памятники выступают в качестве таких самостоятельных единиц. Их приспособляют для тех или иных нужд и оставляют наедине с собой. Думается, что памятникам Подмосковья пора становиться экспонатами, то есть вступать во взаимосвязь друг с другом и окружающей средой. Если взглянуть на Московскую область как на собрание памятников природы, истории и материальной культуры, то перед нами предстанет перво-классный музей с бесценными фондами. Фонды эти тщательно выявляются, учитываются, ставятся на государственную охрану, объявляются заповедными, реставрируются, изучаются. И чем лучше и быстрее это делается — тем острее встает вопрос об их использовании.

Проблему оптимального использования памятников Подмосковья необходимо решать в комплексе с проблемой развития музейного дела в области. Сейчас здесь насчитывается 17 музеев и 5 филиалов различных профилей и подчиненности: историко-художественные и архитектурные, краеведческие. Кроме того, существует множество народных, школьных и заводских музеев.

Музеи области соотносятся с памятниками Подмосковья территориально, часто они обязаны им происхождением своих коллекций, но при сложившейся ситуации не являются их хозяевами. Очевидно, единственная возможность решения проблемы — создание Государственного московского областного объединенного историко-архитектурного музея-заповедника с централизованной системой управления, планирования, финансирования, учета, хранения и перераспределения областных фондов, частью которых должны стать выдающиеся памятники природы, истории и материальной культуры Подмосковья.

Идея объединения музеев не нова, она осуществляется во Владимирской, Ленинградской и ряде других областей. Музейное объединение Московской области будет иметь свою специфику. Большое количество государственных, народных музеев и развитая сеть памятников позволит группировать их в научно-экспозиционные отделы с выделением ведущих специализированных музеев в каждой тематической группе.

Осуществление этой программы позволит приблизиться к решению сложной и соответствующей запросам времени задаче — превращению столичной области в область-музей.

Лев Бурман,
художник. Львов

На мой взгляд сегодня музей и памятник как никогда противостоят друг другу. Именно потому, что мы подчас слишком тесно соединяем их вместе. Еще пятнадцать лет назад идеальным зданием для размещения краеведческого музея в любом городе представлялся губернаторский особняк или здание дворянского собрания. Фасад подходящий, с фронтоном, большая зала, а то и целая анфилада — где как не здесь разместить экспонаты от образцов флоры и фауны до живописных работ местных художников?

А сегодня мы этот особняк, даже если он и не образец архитектуры и не единственный оставшийся представитель городской среды прошлого века, замененной стандартным жилым массивом, все равно рассматриваем как памятник культуры и быта своего времени. А чтобы представлять собой культуру и быт своего времени, он должен ничем кроме самого себя не быть. А музейная экспозиция зачастую мешает ему оставаться самим собой. В сохранившейся гостиной с интерьерной скульптурой итальянской работы уже нельзя размещать стенды об истории края в период татаро-монгольского нашествия — они разрушают целостность ансамбля интерьера. А если меня интересуют предметы материальной культуры края, то сосредоточиться на их содержании мне мешает тот же самый мрамор итальянской работы. Зачем он в зале, посвященном аграрной истории края? Или то, или другое!

Размещая в здании музей, мы тем самым привлекаем к нему внимание как к явлению культуры, как к факту истории. Какое-нибудь учреждение, разместившееся в бывшем дворце, не делает этого с дворцом, а музей делает. Потому что сама цель его как учреждения культуры — заставить смотреть на вещи, как на памятники и документы.

Есть такая точка зрения, что любой дворец — идеальное помещение для музея. В этом смысле Ленинград обладал просто необъятными резервами музейных зданий. Но именно в Ленинграде становится понятно, как все это не просто.

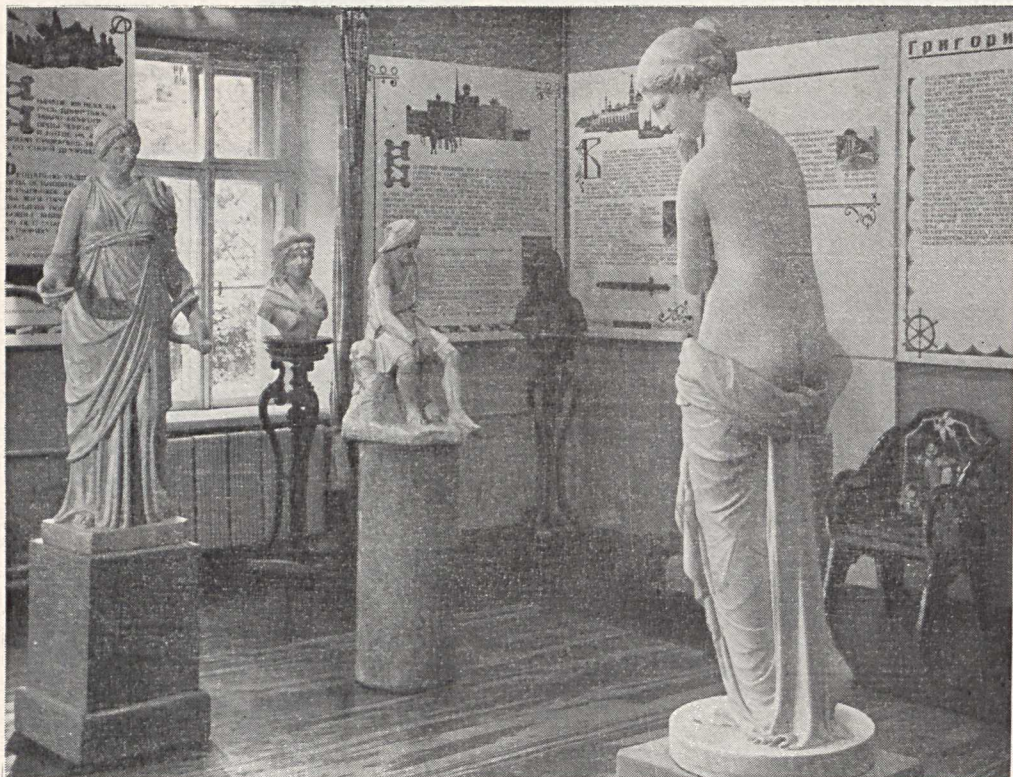
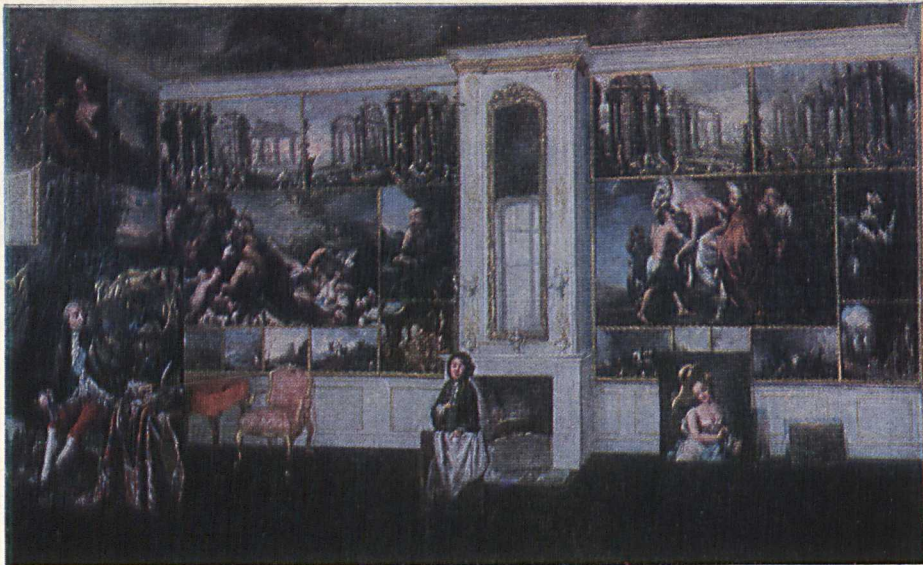
Вот пример проблемы на очень хорошем музее.

Государственный музей истории Ленинграда (на набережной Красного флота) в здании, имеющем историческую и архитектурную ценность, размещает экспозицию советского периода истории города, значительная часть которой посвящена теме героической обороны Ленинграда в Отечественную войну. Экспозиция этой темы решена подчеркнуто образно с расчетом на сильное эмоциональное воз-



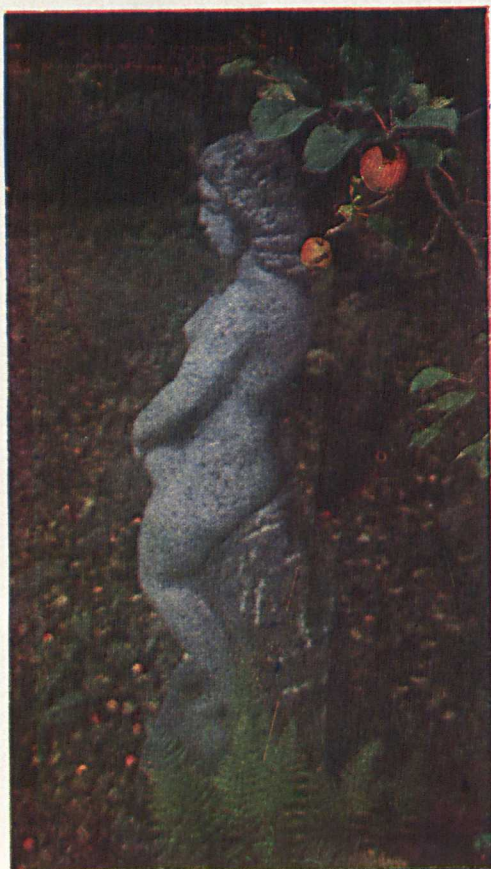
Мемориальный
музей-квартира
Ф. И. Шаляпина
в Ленинграде.
Фрагмент
экспозиции.
Художник Г. Коган





Краеведческий музей
г. Рыльска.
Экспозиция
истории
края
XV—XVIII вв.

Дом-музей
А. Старкопфа
в г. Тарту.
Скульптура
в саду



действие. Посетитель оказывается то в разрушенных зданиях, то в бомбоубежищах. И вот, проходя от одного раздела к другому, я не могу пройти мимо и не увидеть интерьера с уникальной дубовой лестницей и искуснейшим резным потолком. Это фрагмент бывшего убранства здания. И тут мое сознание раздваивается. Как художник я бы убрал всю эту красоту минувшего, потому что она здесь неуместна, она прерывает тему экспозиции, я может быть даже обезобразил бы эту лестницу, чтобы она тоже выглядела жертвой фашистского налета и была бы естественным продолжением экспозиции. А как для посетителя, передо мной здесь новая тема: какой год, кто делал, для чего предназначался интерьер, для кого делался и где все остальное, как выглядело и почему не уцелело? Для меня в этой лестнице в виде фрагмента проступило здание как памятник. И памятник не какой-нибудь — дворец известного коллекционера Н. Румянцева, сына выдающегося полководца, первоначальное местоположение знаменитого Румянцева музея. Здесь тема войны и тема истории и культуры города столкнулись и противостоят друг другу. И кто-то должен уступить. Это пример, за которым стоит много музеев и много архитектурных памятников и не только в Ленинграде.

Типология

Татьяна Воронихина,
художник. Ленинград

В общем музейном строительстве мемориальные музеи деятелей культуры — писателей, композиторов, художников, артистов — в последние годы занимают едва ли не ведущее место. В связи с этим меняется и роль музея в системе города, и структура самого музея, и методика работы над созданием экспозиции. Каждый раз открытие мемориального музея — это целое событие для города. Мы говорим: Петербург Достоевского, Пушкина, Блока... Мемориальный музей это место овеществления исторических легенд, преданий, образа горо-

да, который создал писатель или поэт. Каждый такой музей оживляет, овеществляет его время, его образ города. За музеем Достоевского встает весь разночинный Петербург, от Сенной до Мещанской. А музей Блока, например, может стать и центром культурно-художественного стиля начала века — модерна.

Музей в этом смысле выходит из квартир на лестницы, из парадных на улицы, переулки, каналы. Они требуют стилистического уточнения облика своих окрестностей в тот, который был сформулирован писателем или поэтом в образ. Это совсем не значит строить какие-то декорации, омертвлять город в иллюстрации к произведениям классиков. Это значит, подходить к дому, улице, кварталу как к живому свидетелю, как индивидууму, который может еще многое рассказать о том, чего мы не застали, и в облике которого, часто затертом, закрашенном неумелой реставрацией или неправильной эксплуатацией, если всмотреться, можно увидеть отсвет общения писателя с городом. Это значит, подходить к городу как продолжению темы музея.

«Внутри» самого мемориального музея также происходят сложные и противоречивые процессы. Если еще совсем недавно от мемориального музея требовалось лишь показать вещи и документы, относящиеся к жизни писателя или поэта, и, собственно, ничего более, то сегодня мемориальный музей ставит перед собой еще одну задачу: воссоздать и тот культурный стиль, атмосферу быта, которые писатель или поэт создавал в своих произведениях, передать «образ жизни», который впоследствии нередко переносился в общественный быт, становился модой, воспринимался как образ жизни самого писателя или поэта. А создать этот «образ жизни» или воссоздать во всей полноте его предметный облик в экспозиции можно только условно. Ведь если из всех вещей остался только стул или чернильница, то воспроизвести полностью кабинет писателя, к тому же лишь в общих чертах, зная, как он выглядел, невозможно, не вступая при этом в противоречие с основным принципом музейного дела, принципом подлинности и документальности. А в то же время посетителю, и это вполне естественно, хочется, хоть приблизительно, знать «как все это выглядело».

И вот музей взялся сегодня решать две задачи — показ подлинного и того «как все приблизительно выглядело» в одной экспозиции. Это, на мой взгляд, большая ошибка, потому что обе стороны несут значительный ущерб от такого смешения, а посетитель просто не знает, что перед ним находится: настоящий предмет, его типологический заменитель или муляж. Ведь восприятие типологической декорации имеет совершенно иной характер, чем восприятие подлинных вещей. В экспозиции-декорации все ее элементы равноценны, как компоненты целого, подлинный стул и стол-муляж уравниваются в правах — ведь посети-

тель воспринимает «кабинет писателя» как целое. Поэтому, на мой взгляд, мемориальный музей сегодня должен представлять собой комплекс из двух частей — подлинного и того, что должно передать, то, «чего не сохранилось», предания и образы, связанные с жизнью и творчеством писателя. У этих частей разные задачи и цели. Первая не должна обманывать, а вторая, наоборот, как бы стремится обмануть, перенести нас в образный мир, заставить пережить иллюзию как реальность. Примером такого комплекса может служить система музеев в г. Пушкин (бывшем Царском Селе). Там есть и архитектурно — ландшафтная среда-памятник (дворец с



нически экспозиция, не содержащая ни одного телесно-вещественного предмета, полотна, слепка и т. п. — роль последних выполняют фотоэлектронные изображения, качество которых таково, что с дистанции в один-два метра они создают полную иллюзию натурального объекта. Вместо «вещей» в обычном понимании этого слова, расположенных на стендах и витринах или висящих на стенах, посетителя окружает аудиовизуальная среда, то есть особое пространство слышимых и видимых, черно-белых и цветных, речевых и музыкальных, плоскостных и объемных, статичных и движущихся образов произведений искусства и чудес науки, событий и лиц, картин

В ГМИИ им. А. С. Пушкина.



парком), облик которого отражен в произведениях поэта, и типологическая декорация обстановки его жизни в этот период (воссозданы интерьеры лицей), поэтому экспозиция музея А. С. Пушкина акцентирована прежде всего на подлинный предмет и размещается в нейтральном пространстве, приспособленном к экспонату. Четкая методическая разработка категорий подлинного, типологического и «образно-

го», на мой взгляд, — важная область, которая требует разработки теорией музейного дела.

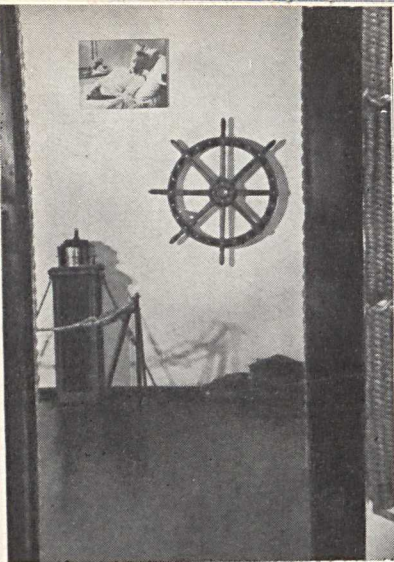
Леонид Переверзев,
ВНИИТЭ. Москва

На мой взгляд многообещающие разработки в области аудиовизуальных средств могут найти широкое применение в музейной экспозиции.

Рассмотрим одну из возможных форм «вторичного» музея или музея-спутника, в котором экспонируются лишь копии оригиналов, принадлежащих крупнейшим «первичным» музеям-лидерам. Идея вторичных музеев сама по себе не нова: пинакотекы и глиптотеки, выставившие точные подобию знаменитых живописных и пластических произведений, имели большой успех уже в XIX веке. Сегодня, однако, осуществима тех-

природы и человеческой деятельности, составляющих в целом грандиозный спектакль истории культуры. Отличие аудиовизуального музея-спутника от уже известных зрелищ вроде полиэкранного кино заключено не только в его содержании, но и в принципиальной множественности, многопрограммности и многосюжетности одновременно и параллельно демонстрируемого в нем материала.

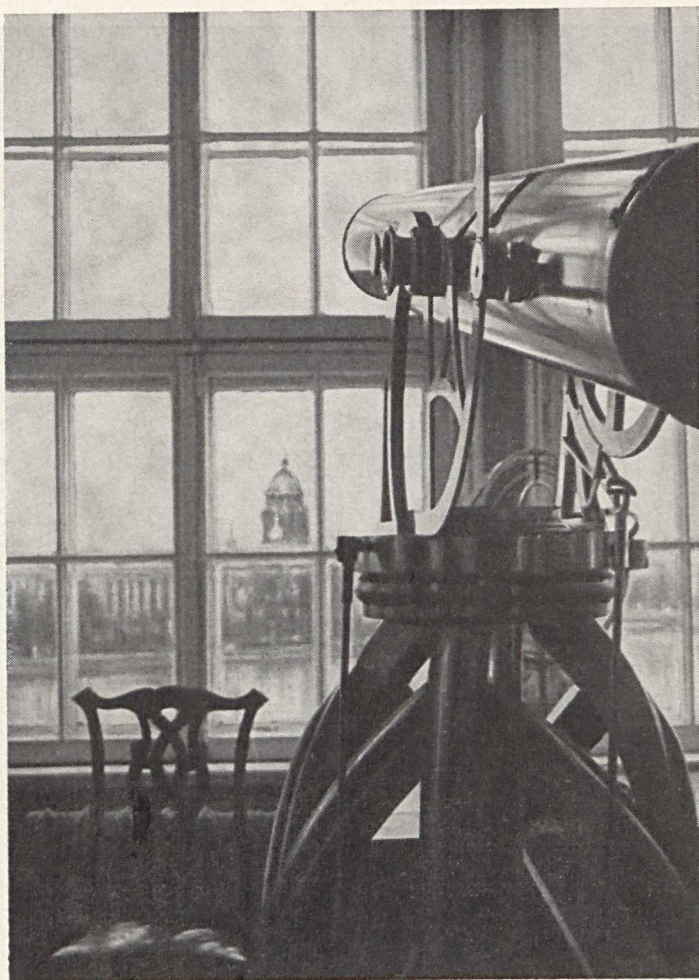
Государственный Эрмитаж.
Зал римского искусства в здании Нового Эрмитажа



Литературный музей
Александра Грина
в Феодосии.
Экспозиция
«Корабельная
библиотека».
Художник
С. Бродский

Проект генерального
решения экспозиции
Центрального
ордена Ленина
музея
Революции СССР.
Руководитель
проектной группы
художник
Е. Розенблюм.
Фрагмент макета

Музей
М. В. Ломоносова
в Ленинграде.
Фрагмент
экспозиции



Ростов-Ярославский
музей-заповедник.
Зал русского
искусства XII —
начала XVI в.
Авторы экспозиции
В. Пучко,
Г. Никитин

→
В Государственной
Третьяковской
галерее

свободно передвигаться в этом многообразном пространстве, выбирая интересные его темы и сюжеты; в любой момент переходить от одной программы к другой и сочетать их в какой угодно последовательности. Вместе с тем «начинающим» посетителям-новичкам предлагается ряд заранее намеченных маршрутов, учитывающих характер их вероятных запросов и степень подготовки и имеющих вид своеобразных сеансов, построенных по правилам специфически-музейной драматургии.

Еще одно очевидное преимущество аудиовизуального музея-спутника — это способность к практически безграничному увеличению его экспозиционного фонда — набора слайдов, кинофильмов, видеоманитонных лент, голограмм и других носителей зрительных и звуковых образов, все более широко и полно охватывающих мир природы и культуры. Нужно ли добавлять, что переход к таким формам работы значительно облегчит три острых проблемы, стоящие ныне перед музеями традиционного типа: недостаточную пропускную способность, тесноту, резко ухудшающую условия восприятия и ограничивающую число одновременно демонстрируемых объектов и угрозу быстрого разрушения экспонатов.

При этом традиционные музеи не только не утратят, но неизмеримо повысят свое значение уникальных памятников, телесно-вещественных свидетельств истории, конкретно-осознаемых воплощений культуры, обладающих громадным потенциалом творческих смыслов. Полностью воспроизвести, тем более исчерпать этот потенциал не в состоянии даже самая совершенная аудиовизуальная система.

Савва Бродский,
художник. Москва

Классик литературы явление уникальное. Потомкам становятся интересны мельчайшие подробности их жизни и быта. Музеи, которые призваны удовлетворять этот интерес, носят обычно строго академический характер. Это определяется прежде всего степенью уважения к памяти того, кому посвящен музей, и тем духовным пьедесталом, на котором высятся его творчество в нашей культуре.

Но вот Гёте однажды сказал: кто хочет понять поэта, тот должен отправиться в страну поэта. Когда мне предложили создать литературно-мемориальный музей А. Грина в Феодосии, я вспомнил эти слова и понял, что этому «сказочнику странному» чужд академический стиль.

Мне захотелось отправиться в «страну этого поэта» и пригласить в нее всех, кого увлекает это путешествие.

Грин хорошо и подробно знал «географию» своего творчества. Изучив его новеллы и романы, можно достаточно точно проследить, в какой географической системе находятся легендарные теперь горо-

Лисс, Каперна, Покет, где протекает Пролив Бурь и куда заброшен Остров Рено. Так возникла идея начать экспозицию музея с комнаты-карты. Посетитель сразу как бы попадает в «Гринландию», а сам музей представляет собой символический корабль, на котором совершается это путешествие. Оформление комнат музея ассоциируется с корабельными интерьерами: «трюм», «каюта капитана», «ростральная», «клиперная», «корабельная библиотека».

Нет нужды спорить, что должно быть главным в экспозиции музея А. Грина — романтический образ или документальные сведения о писателе. И то и другое должно находиться в гармоническом взаимодействии и ни в коем случае не исключать друг друга. Исполком Феодосии уже принял решение создать небольшой мемориально-литературный комплекс, распространив существующий музей на приморский прилегающий квартал Галерейной улицы. В нынешних условиях, когда процесс нивелировки городских застроек принял угрожающий размах, такие уголки, ярко окрашенные творчеством писателя, будут вносить необходимое своеобразие и уникальность, которые нужны как воздух каждому городу.

Генрих Хозацкий,
художник. Ленинград

Как художник я уже перестал понимать, что такое «краеведческий» музей. Музей сегодня должен иметь конкретную и локальную тему, визуальную выраженную в образе экспозиции. А краеведческий музей в его типичном виде — это не конкретная тема. На мой взгляд, сегодня это уже просто наименование беспорядка тем, каждая из которых должна существовать как самостоятельная. Может быть даже лучше иметь несколько маленьких, но «конкретных» музеев, чем один большой краеведческий беспорядок. Я, например, еще не встречал краеведческого музея, который мог бы гармонично и полно раскрыть все темы края, представленные в его экспозиции. Впрочем я совсем не за «маленький» музей. Дело здесь не в размерах экспозиции и не в пороге утомляемости посетителя. Я убежден, что объем музея определяет не зрительская утомляемость, а размер темы музея. Для меня, как художника, объем темы определяется прежде всего единством его культурного содержания. Отсюда и размер музея — «большой» или «маленький». Ведь посетителям, в конце концов, не трудно организовать отдых: взрослым просмотр визуальных программ в зале-кафе, а детям дать возможность поиграть с копиями экспонатов, особенно, если это образцы техники, — нет, зритель не проблема для размера музея.

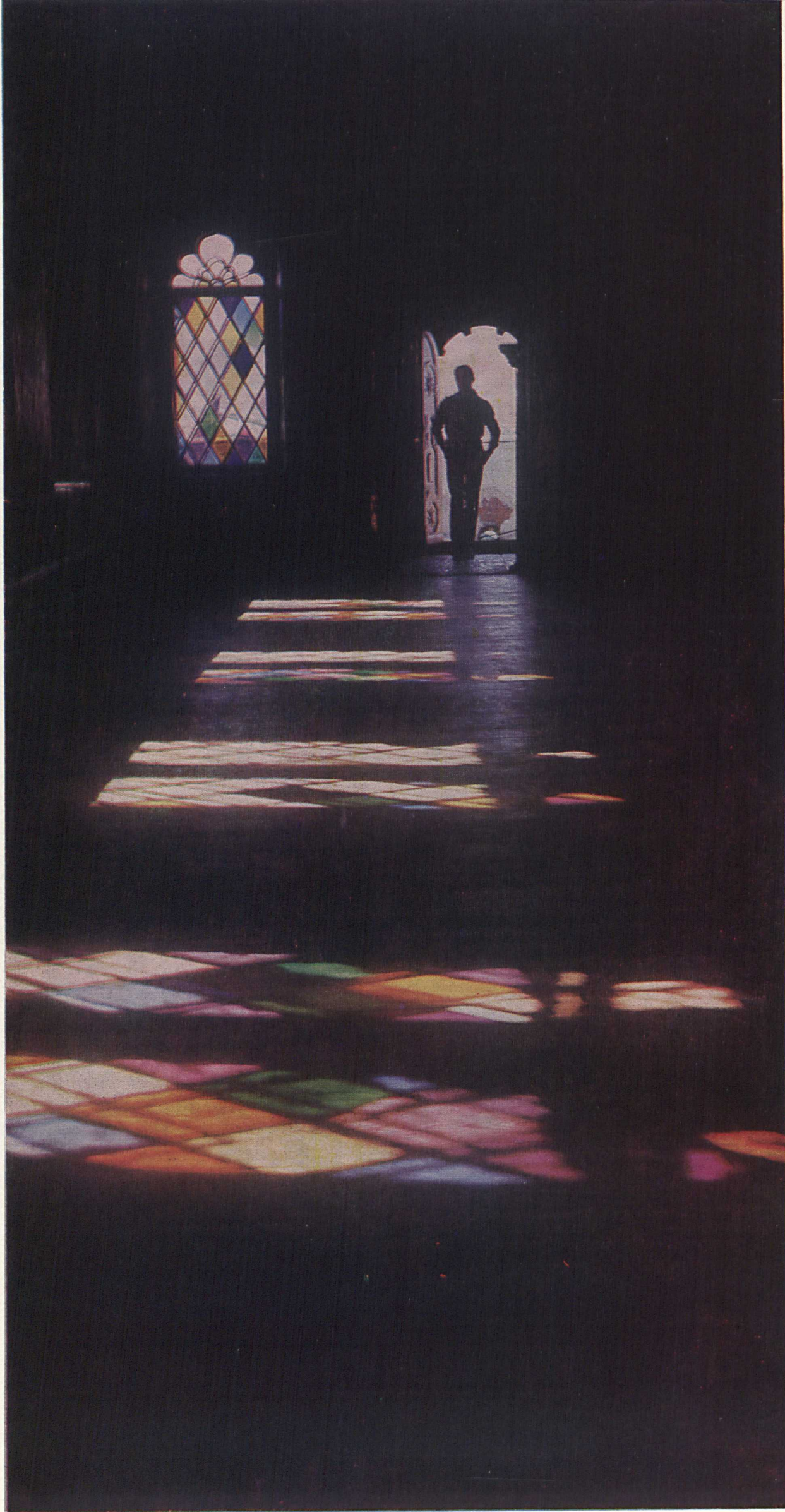
Есть и еще один путь выхода из краеведческого беспорядка для сотен краеведческих музеев наших городов. Он заключается в некоторой пере-

кционирования музея. Мне кажется, краеведческий музей должен стать для города прежде всего своего рода клубом, «храмом краеведения», а не зримой витриной всех его достопримечательностей, чем он является сегодня. А все его вещно-документальные богатства должны выявляться в очень активной гибкой оперативной системе выставочной деятельности музея. Общая его экспозиция должна стать как бы зрительным символом содержания музея, осуществлять лишь первое, предварительное знакомство посетителя с его темами, быть приглашением пристальнее ознакомиться со всем тематическим комплексом края. Это экспозиция как бы и должна включать «все», но в обобщенном виде, не быть измельченной подробностями, излишне тенденциозной по отношению к какой-то одной теме. Она должна выполнять функцию фопа для системы выставок, в которой все богатство края предстает уже во всей своей конкретной полноте и разнообразии.

Пранас Гудинас,
директор Государственного
художественного музея
Литовской ССР. Вильнюс

Уже теперь некоторые музеи работают в две смены и не в состоянии, тем не менее, обслужить всех желающих. Надо бы расширить экспозицию новыми экспонатами, но как это сделать, если работы уже развешаны в три ряда? Люди, которые приходят в музей, хотят получить более глубокие знания о живописи, о скульптуре, о графике. Их уже не устраивает экспозиция, перегруженная экспонатами, для осмотра которой требуется много времени. По моему мнению, наилучшим способом решения всех этих проблем является децентрализация художественных ценностей и создание на этой основе отдельных специализированных филиалов. Что дает децентрализация? Возможность экспонирования художественных ценностей, из-за недостатка места остающихся в запасниках. Во-вторых, намного увеличивается число посетителей, и, кроме того, посетитель получает возможность лучше изучить представленные произведения. Художественный музей Литовской ССР стал создавать филиалы с 1956 года. До этого он имел лишь одно здание с единственной постоянной экспозицией, и требовалось много труда и изобретательности для того, чтобы музей посещали ежегодно 120 тысяч человек. Ныне мы имеем семь филиалов. Лет двадцать назад мы имели возможность экспонировать лишь два процента всех экспонатов. Сегодня уже десять процентов. В 1975 году музей принял свыше 900 тыс. посетителей! В скором времени, расширив имеющиеся филиалы, мы будем иметь миллион посетителей, а то и больше, а в экспозиции представим двадцать процентов всех наших произведений.





«Музейный взрыв»... Человек отказывается от приглашения в гости, пропускает телепередачу, откладывает в сторону интересную книгу, не едет с рюкзаком за город, а становится в хвост длинной очереди в музей. Чем это объяснить?

Вероятно, не только повышенной страстью к получению «информации» (ведь раньше люди удовлетворяли подобную страсть иными способами) или желанием «культурно развлекаться», что тоже можно делать по-разному.

Среди множества причин, приведших к музейному взрыву, есть одна, на которую мы хотели бы обратить внимание читателя: характерное для современной культуры изменение чувства времени.

Это изменение выражается по-разному: в научной фантастике, например, герои привычно путешествуют из прошлого в будущее и обратно, а в искусстве художественные стили, еще недавно имевшие строгую прописку во времени и пространстве, свободно предлагают себя на выбор художнику, как краски на палитре. Очевидно, есть что-то в современном отношении человека к истории (а может быть, и к личному прошлому), что заставляет его отправляться в музей и проводить время в духовном общении с людьми минувших времен, которые вчера еще воспринимались им как чужие, а сегодня стали близкими, как друзья.

Может быть, размышления историка и театрального художника, которых мы попросили высказаться на эту тему, побудят читателя задуматься над «музейной проблематикой» еще в одном ракурсе.

Теремной Дворец
в Московском Кремле (слева)

На Юго-Западе Москвы (справа)

Восприятие прошлого и настоящего
определено нашим чувством
времени, современной поэтикой
истории, взглядом в будущее.

Время сегодня

(Заметки историка)

Евгений Рашковский

Облик каждой исторической эпохи во многом определяется тем, как люди относятся к прошлому. В одних случаях идеализированные образы минувшего становятся основой критического отношения к жизни, вовлечения людей в сферу активного исторического действия — таков, например, миф о мудрости «древних правителей» в словесности старого Китая или идеал «евангельской простоты», периодически становившийся знаменем массовых движений Западного мира.

В других случаях люди начинают верить, что история — наваждение, кошмарный сон, которому вот-вот будет положен некий катастрофический предел, чтобы оставшимся в живых начать жизнь сначала; это страстное, ненавидящее отрицание прошлого являет себя и в форме массовых мессанистско-эсхатологических движений — от времен золотских восстаний до сегодняшнего дня, — и в форме острых интеллигентских неврозов, с поразительной быстротой перескакивающих от культур-эстетизма к футуристическим призывам «жечь музеев». (В странах Африки, например, нынешние сторонники леворадикалистских методов мобилизации масс, некогда увлекавшиеся идеями культурной самобытности, сегодня говорят об этнологах, фольклористах и музейных работниках чуть ли не как о главных своих врагах). Передко идеям механического разрушения исторического наследия противопоставлялись идеи не менее механического его охранения.

Такая множественность, такая пестрота взаимоисключающих, взаимопереливающихся отношений к истории, к наследию прошлого, ошеломляет. И все же, за этой пестротой угадывается некий общий знаменатель: стремление людей каким-то образом скорректировать пути истории, сделать ее менее отчужденной, менее неумолимой, более доступной для человеческой субъективности.

В свое время историк Арнольд Дж. Тойнби обозначил эту пронизывающую чуть ли не всю историю человеческой культуры смену преклонения перед прошлым и его отрицания как коллизию «архаизма» и «футуризма». Она относительна, говорит историк: при перемене политической или художественно-эстетической конъюнктуры, «футуристы» и «архаисты» быстро меняются местами. Обедневшие феодалы проповедуют равенство, а вошедшие в силу глашатаи художественного авангарда начинают воспринимать свои произведения чуть ли не как канон.

Но знает ли история человеческого сознания попытки вырваться за рамки дур-



ного круговорота «архаизма» и «футуризма»? Да, знает. Это — попытки принять на себя всю тяжесть истории и ее противоречий, чтобы в самом существе споров, в самой глубине вещей пережить и понять ее обращенность к нам. Эту жизненную позицию, равно творческую и в сфере познавательной и в сфере художественной, можно было бы назвать диалогической или диалектической (оба слова довольно близки и по этимологии и по смыслу) ¹.

Самое жизненное и стойкое, что дошло до нас из общечеловеческого наследия, есть, по существу, то, что концентрирует в себе опыт глубинного переживания людьми своей человечности и открытости навстречу другим: только такого рода опыт дает право и возможность становиться внутренне необходимым «собеседником» человека другой эпохи. Мы ощущаем потребность собеседования с любимыми произведениями искусства, поэзии, философии прошлого — как некую внутреннюю необходимость. Волей-неволей, мы воспринимаем эти произведения, несмотря на наше отстояние от них во времени, как нечто открывающее нам историю изнутри, как голоса, обращенные к нам из времени и — над временем.

Я думаю, нелегко дать ответ на вопрос, который волнует сейчас художников, литераторов, философов и, наконец, моих коллег-историков: чем объясняется столь оживившийся за последние годы массовый интерес к истории, к памятникам прошлого?

Можно было бы привести множество ответов на этот вопрос, например, соображения о тех или иных социальных и исторических особенностях современного развития, о неразрывной связи тенденций обновления и преемственности в истории человеческой культуры и многое-многое другое. Не отрицая важности всех этих вещей для понимания поставленной проблемы, я хотел бы однако подчеркнуть особое значение одной из важнейших, как мне кажется, предпосылок занимающего нас явления. Это — та жизненная реальность, которая не только образует основу нынешних процессов материального производства и управления, но и так или иначе пронизывает повседневный опыт, по сути дела, каждого из нас. Имя этой реальности — современная научно-техническая деятельность ². Материальные, интеллектуальные, информационные перемены последних десятилетий привели к тому, что человек очутился в некоей новой культурно-исторической среде, существенно изменившей его представления о пространстве и времени и, стало быть, о человеческой истории.

Мир изменившихся представлений о физической вселенной, мир стремительных скоростей, мир интенсивного межнационального общения, мир вольного или невольного вторжения научной информации и процедур научного мышления в повседневный внутренний опыт людей, в опыт повседневного общения, — этот мир, меняющий свой облик на глазах, не может не подталкивать нас к напряженному историческому созерцанию. Так было и в прошлом: подъем исторического созерцания обычно характерен для таких эпох, когда меняются на глазах привычные условия и устои жизни, когда изменения культурно-исторической среды заставляют человека как бы перестраиваться жить.

Изучение современного исторического видения, как высокопрофессионализированного (отраженного в монографических исследованиях, проблемных статьях, материалах научных дискуссий), так и популярного, пронизывающего «историческую» беллетристику, кинематографию, телепередачи, публицистику, исторические реминисценции в станковом и прикладном искусстве, и, наконец, — попросту частные разговоры, наводит на мысль о некоторой двойственности этого сознания.

С одной стороны, мы наблюдаем подсказываемое современными навыками научно-технического мышления стремление видеть мир (и, следовательно, историю) как некое «системное» единство, как от-

носительную непрерывность причинных связей.

Но с другой стороны, мы столь же ясно видим распадение этого единства в мышлении об историческом прошлом. Ведь современная научно-техническая деятельность вносит во внешнюю и внутреннюю жизнь людей элементы «технологической» холодности и единообразия, и эта холодность, это единообразие заставляют людей искать пути какого-то внутреннего орождения мира. Популярная литература немало писала о чисто внешней стороне насыщения современного мира научно-технической деятельностью — о стандартизации, разрушении природной среды, о вытеснении уникальных рукотворных ландшафтов, отмеченных трудолюбием и изобретательностью многих поколений, современным индустриально-урбанистическим пейзажем — неприятным, наскоро скроенным мертвяще-однообразным. Существует и довольно большая и серьезная литература о социально-экономических предпосылках этого явления — о стандартизирующем характере современного производства, его стремлении к неуклонному саморасширению, о демографическом взрыве, о завышенных потребительских



ожиданиях масс как экономическом стимуле к расширению современной производственной и научно-технической активности ³.

И вот люди, подчас неосознанно, пытаются искать во внешнем мире что-то задушевное, что-то затронутое теплом прошлого человеческого опыта, то есть что-то

связанное с природными и историческими основаниями их же собственной жизни. Разве не здесь следует искать один из несомненных социально-психологических корней современного массового туризма, массового увлечения музейным делом? Отпечаток «музейности» лег и на облик современного жилища: принимаемая в своих квартирах, люди самых различных социальных положений и образовательных уровней спешат показать редкую аквариумную рыбку, редкий камешек, редкий корешок, редкую вещь, редкую книжку, редкую гравюру. За всеми этими домашними раритетами иной раз угадываются недюжинный вкус, коллекционерский и искательский дар...

По «Золотому кольцу» вокруг Москвы несутся вереницы экскурсионных автобусов. По музейным залам, одна за другой, пролетают группы экскурсантов. Миллионы лакированных корней, превращенных в «дирижеров» и «мефистофелей», топчутся деревянные пальцы в частных квартирах... Здесь, казалось бы, самое время впасть в интонации присяжного критика «массовой культуры».

Нет ничего легче, чем описать этот процесс массовизации интересов к прошлому как попытку заклęcia своей оторванности от истории чисто количественным и потребительским образом: я, говорит человек, время от времени стремлюсь вырваться из «этого душного города», посещать туристические объекты, украшаю свое жилище уникальными экспонатами...

Легче всего, повторяю, осуждать это довольно-таки суетливое массовое культурничество с его элементами грубо-«технологического» отношения к прошлому. Но ведь подобные попытки заклęcia механические переделки современной культуры механическим же обращением к прошлому сплошь да рядом встречаются и в мире профессионализированной художественной и научной деятельности! Лубочные исторические монографии, плоские подделки под старину, нередкие в художественной практике, помпезные «исторические» фильмы — не явления ли одного порядка? Не следует ли людям культуры, осуждающим «массового человека», прежде внимательно посмотреть на себя?

Можно много говорить о культурно-исторических истоках той весьма тревожной ситуации, когда прочно внедряется в жизнь лубочный эрзац культуры, когда создается контингент ее потребителей, не приемлющий и не желающий ничего иного, кроме этого лубочного эрзаца. Как историка-профессионала, меня, однако, занимает более всего тот из истоков этой ситуации, который, как мне кажется, связан со строением современного исторического сознания.

Чувствуя радикальные перемены в экологических, социальных, технологических условиях человеческой жизни, это сознание пришло к идее выпадения современности из истории, а точнее — к жесткому, механическому дуализму современности и прошлого. Уровни проявления этого сознания различны — от разговоров за дружеским застольем до новомодных историко-социологических концепций. И акцентирует это сознание себя по-разному: одни идеализируют прошлое, другие восхваляют современное, но думается, что познавательная суть этих, на первый взгляд, столь несхожих позиций одна и та же: исторический или, точнее, анти-исторический дуализм...

Как быть? Как суметь, не отвергая достижений современной научно-технической культуры, вырваться из тисков этого мертвящего дуализма?

Готовый рецепт здесь быть, вероятно, не может. Но для того, чтобы искать выход из затруднения, стоит, мне кажется, вспомнить о двух простых и взаимосвязанных вещах: о человечности истории (хотя последнее требует многих и многих оговорок) и историчности человека. Стремление к самопознанию, к ощущению себя в истории и истории в себе присуще каждой из исторических эпох. Но каждая задает этому стремлению уникальные особенности и полагает ему свои особые препоны.

Мы говорили, как много несет миру единогообразного и мертвящего современное научное знание. Но есть, на мой взгляд, и в этом знании нечто такое, в чем содержатся некоторые предпосылки преодоления обезчеловечивающих его издержек. Это — элементы нового видения, весьма динамичного и открытого. Сама научная картина мира и человека, синтезирующая в себе результаты достижений наук о природе и наук гуманитарных, постоянно подтверждает, что каждый из нас преломляет в себе множество потоков, связанных с процессами биогенетического, лингвистического, научно-технического, социального, психологического, духовного становления человеческого рода. Все это — разнородные, разноплановые и потому относительно разнонаправленные потоки, пронизывающие человеческую жизнь. В каждом из нас трепещут импульсы чужого и своего, наследственности и обновления, автоматизма и осознанности, традиций и творчества, принуждения и выбора. Сама напряженность и многозначность этой ситуации не может не вызывать стремления к самопознанию, то есть к познанию себя как в своей относительной отдельности от других, так и в своей относительной нераздельности с другими⁴. А ведь это, по сути дела, и есть история.

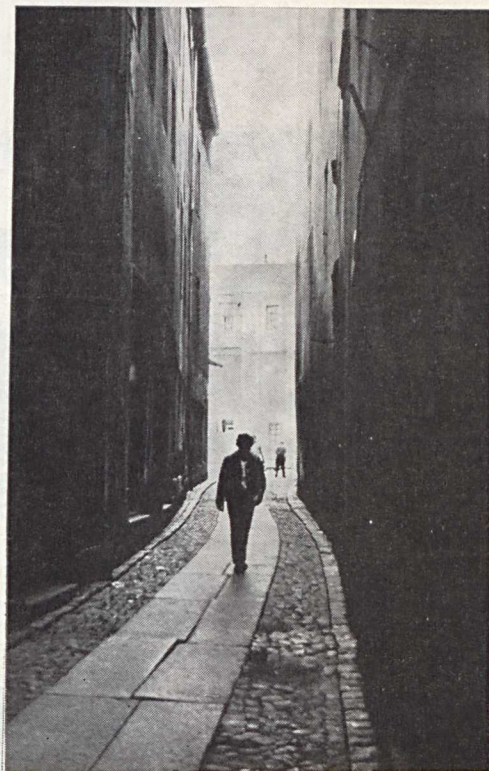
Мы прорастаем сквозь тысячелетия. Описанная в трудах ученых (генетиков, психологов, социологов, лингвистов и др.) сложность, разнородность и разнонаправленность детерминаций, воздействующих на человека, показывает, что человек не может быть марионеткой природных и социальных стихий, но должен каким-то образом самоопределяться в них. Стало быть, оставаясь во многих отношениях детерминированным существом, он несет в себе какие-то элементы относительной спонтанности, духовности и свободы, не подвластные жестким закономерностям «естественного» плана. Другое дело, что все эти элементы духовности и свободы нельзя воспринимать как нечто аморфное и хаотическое (у них свой внутренний порядок, или, как говорили эллинистические философы, «логос»), но эти возвышенные и гармонические явления духовно-правственного и эстетического порядка приходят во внутренний мир человека не через внешнее принуждение, не через жесткую внешнюю законосообразность, но, как говорил Маркс, через свободную активность человеческих «сущностных сил»⁵.

Обоснованное достижениями наук, представление о принципиальной открытости человека влечет за собой, как следствие, представление о принципиальной открытости переживаемого человеком и формируемого человеческой практикой исторического времени.

Как в человеческой душе и деятельности есть элементы косные, замкнутые и мучительные, так есть они и в историческом времени. Но это на поверхности. А в глубине — надежда, которую людям приходится разгадывать усилиями разума, творческого воображения и воли.

Историческое время стремительно и необратимо. Многие из прошлого уходят безвозвратно. Многие, но не все. Покуда был, есть и будет человек, — неистребима родовая человеческая специфика истории, выражающая и запечатляющая себя в тех вещах, которые отмечены подлинным проникновением в эту «сущностную» специфику человека, в частности, в художественных произведениях. Вчитываясь, вслушиваясь, всматриваясь в эти произведения, мы переживаем прорастание сегодняшнего дня (и, следовательно, самих себя) сквозь толщу времен, переживаем свою духовную общность с прошлым, то есть свою способность различать в прошлом живые человеческие голоса, зовущие нас к общению, к собеседованию с ними. Каждый отрезок исторического времени, каждая культурно-историческая среда ставят художника в некоторые сугубо конкретные «предлагаемые обстоятельства». По обращениям к художнику, эти обстоятельства каждой из эпох, при всем их различии, несут в себе некое единое задание — раскрытие подлинности или прав-

ды. Правды материала, правды жизни правды внутреннего опыта. Что общего в таких свидетельствах человеческого художественного наследия, как, скажем, образцы греческой вазовой живописи, дальневосточного монохромного пейзажа, утвари средневековых храмов, конструктивистских зданий 20-х годов? Вероятно, почти что ничего, кроме правды, пронизывающей историю художественного опыта различных времен. Если творческое правдоискание и стремление воплотить его в слове, в предмете, в отношениях между людьми — и есть то, благодаря чему история, при всех ее тяготах, превратностях и срывах, приобретает черты осмысленности и родового единства, то художественный опыт, как один из неотъемлемых элементов, образующих и скрепляющих единство истории, не составляет в этом плане исключения. Художественная правда несводима ни к назиданию, ни к самодовлеющему профессионализму. Она, скорее, — одухотворенно-символическое обобщение целостного опыта человека, включающего в себя элементы его природной, материально-технической, социальной и духовной практики.



Каждый, кто заинтересован этой проблемой, должен, видимо, лично осознать и прочувствовать необходимость диалектического, очеловечивающего отношения к прошлому, к истории. Ибо она — хотим ли мы этого или нет — есть личная пред- история и история каждого из нас. Ибо каждый на свой лад причастен прошло-

му, не абстрактному, а тому самому, которое есть прежде всего, по словам Маркса и Энгельса, «история людей»⁶. И лишь будучи понята как история человека во времени и времени в человеке, она может быть затем осмыслена как история идей, технических навыков, художественного опыта и, наконец, как история рукотворных вещей. Думается, что, стремясь к такому пониманию истории, мы сможем исподволь, в каждый период нашей жизни учиться более бережному, советливому и, вместе с тем критичному, отношению к прошлому. Древние говорили, что история — «учительница жизни», имея при этом в виду, что знание исторических precedентов и понимание известного параллелизма исторических явлений дает возможность лучше ориентироваться в текущей жизни.

Гегель возражал: «Бледное воспоминание прошлого не имеет никакой силы по сравнению с жизненностью и свободой настоящего»⁷.

И все же, как мне кажется, история остается учительницей жизни. Не потому, что она предлагает какие-то рецепты поведения, а потому, что соприкосновение с ней открывает целый мир живых идей, образов и голосов. И соприкосновение с этой, казалось бы, безвозвратно ушедшей и все же продолжающейся в нас жизнью раздвигает внутреннее пространство и углубляет внутренний опыт человеческой души.

Связи между такими, казалось бы, разноплановыми вещами, как интимный опыт личности, объективные судьбы мышления и искусства, активная борьба за социальный прогресс, как неоднократно указывали Маркс и Энгельс, нередко тонки и опосредованы. Но то, что тонко и трепетно, — отнюдь не иллюзорно, но, напротив, может быть исполнено жизненности и смысла.

¹ Постановка проблемы «диалектического-человеческого» применительно к задачам изучения истории была осуществлена академиком Н. И. Конрадом в статье «О смысле истории» (см.: Н. И. Конрад. Запад и Восток. Статьи. Изд. 2, М., 1972).

² Глубокая сращенность современной науки и современного массового производства, необходимо воспроизводящих себя друг в друге и развивающихся друг через друга, — одна из центральных тем исследований современных экономистов, социологов и науковедов. Само понятие научно-технической революции (НТР) отражает процесс этого взаимовоспроизводства и взаиморазвития.

³ Однако этот процесс не сводим к одним лишь социально-экономическим мотивам; он имеет и определенные внутринаучные предпосылки. Этот внутринаучный процесс, впервые заявивший о себе на заре нового времени (конец XVI—XVII вв.), можно было бы обозначить как процесс отчуждения научного знания. Вот как описывает его известный английский науковед Дж. Р. Равец.

Любая серьезная научная идея начинается в некоей неизреченной глубине творческой лаборатории ученого. Однако, становясь всеобщим достоянием, она необходимо и неизбежно переходит из области «безмолвного знания» (Равец пользуется в данном случае выражением химика и философа Майкла Поланьи) в область общезначимых представлений. Отдаляясь от своих эмоциональных и духовных первоисточников, эта идея постепенно формализуется, объективизируется, обезличивается, привнося элементы объективирующей обезлички и в мир природы и в человеческую действительность. И природное, и человеческое постепенно как бы умерщвляются под натиском научного прогресса. А вместе с тем, мало по малу, умерщвляется и сама наука, ибо умерщвляются эмоциональные и интеллектуально-духовные стихии, ее питающие.

(См.: J. R. Ravetz. Scientific knowledge and its social problems. Oxford, 1971).

⁴ См.: К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 23, стр. 62.

⁵ См.: Там же, т. 42, стр. 92—94, 121—123.

⁶ Там же, т. 3, стр. 16.

⁷ Г. Ф. Гегель. Философия истории. Соч., М.—Л., 1935, т. 8, стр. 8.

Город остается с нами

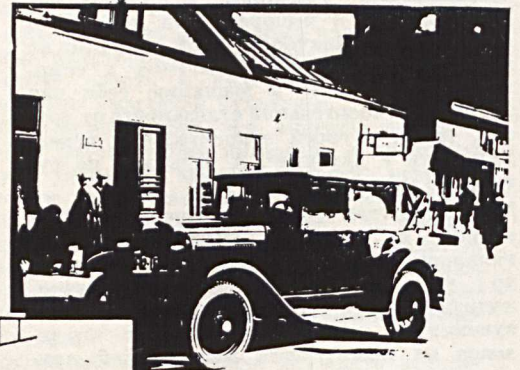
Шекспир. «Кориолан», III, 1.

(Заметки художника)

Алла Чернова

Сложны переплетения времени и наших чувств к нему. Искусства и науки разрубают эти узлы, добавляют новые, еще более невероятные. «Будущее начинается сегодня». Это мы знаем. А когда начинается прошлое? Ведь сегодняшнее «завтра» послезавтра станет «вчера».

...Многие вещи вызревают во времени. Видимо, чтобы новые города или улицы стали близки душе, их должна омыть река времени, как омывают подземные воды то нечто, из чего вырастает драгоценный камень. Невозможно любить новую улицу, новый дом той же самой любовью, что свою старую улицу, свой старый дом. Можно перевезти диваны, люстры и паль-



мы, даже, кажется, домового, но не любовь. И восхищаясь красотой новой улицы, мы, лишенные логики чувств, в своей памяти убегаем к старым домишкам и дворцам, пустырям и садам, портикам и киоскам на улицы нашего детства. «Удивительнейшим образом удивительно», что столь общее, как город, может быть одновременно неотторжимым и полным владением каждого!

Мой город — Москва. В московском разнообразии тот дух, который уютным и малым объясняет красоту величественного, а грандиозным — обаяние интимного, камерного. Родись мы в другом городе, мы были бы не мы. (Лучше или хуже, но не мы). Наверное, мы были бы другими, даже если бы играли в детстве и болтались в юности на других улицах, чем нам довелось.

Моя юность связана с улицей, название которой если кто и знает, то редко: «Мишина». А дом самой дурацкой и романтической архитектуры во всем городе. Лестницы деревянные, чугунные, каменные, прямые, винтовые, наружные, внут-



ренные, потайные... Квадратные колонны, тумбы на крыше с кружевными железными беседочками, этаж над этажом в виде пирамиды. Кирпичное это чудо-юдо построил в конце прошлого века богатый наездник (у нас там бега рядом). Тем не менее это здание для меня — храм детства. И когда «римляне» из какого-нибудь архитектурного ГИПРО... сломают опустевший дом и построят строгое современное здание, я разделю скорбь Иосифа Флавия на развалинах Храма. Конечно, и у нас там, на соседней Масловке, дребезжали трамваи, громыхали по булыжникам шлейфы труб, свисавшие с грузовиков. Но побеждал тишиной Петровский парк с липовыми аллеями, торжествовала «Тимирязевка» — лес с озерами и дворцом. Эти места подарили мне ощущение, что время не безвозвратно. Образы и облики прошлого деликатно сосуществуют с нами, они проступают, проявляются в нас, как переводные картинки, сквозь дождь, пыль, снег, бензин и заботы.

В частности, возможно, эти чувства заставляют меня листать сегодняшние журналы мод тогда, когда нужно придумать костюмы для исторической пьесы, и наоборот — рыться в старинных картинках, когда спектаклю необходимы совершенно современные наряды. И если бывают в моей театральной работе удачи, ими я обязана восьмиугольной комнате в том старом доме, цветным стеклышкам террасы и фантастическим ветвям боярышника, только у нас во дворе из кустов выросшего до деревьев... А ты прыгаешь с балкона на зеленую траву в сияющих золотом одуванчиках — на землю райского сада.

Сейчас мы живем в современном доме, на пятнадцатом этаже. Бывает, утром глянешь в окно, и кажется, что ты в самолете: за стеклом облака. В праздники под балконом палят пушка, и прямо над головой в черном небе происходит это чудо изысканной красоты и ребячьей радости — салют, фейерверк.

Пейзаж за окном — самый большой подарок от судьбы и от города. Вот уж, действительно, по словам Брюсова, «города морское дно». Синие дали, зеленые кущи, разноцветные крыши и стены, башни, купола, трубы, дома пяти веков.

Почти совсем во дворе — самое прекрасное и монументальное здание на нашей улице — двухэтажный дом-дворец пушкинской поры. Там сейчас райком ВЛКСМ, и мы часто видим юных счастливых, принятых в комсомол или получивших заветную путевку на дальнюю стройку. А напротив — здание суда. Тоже бирюзовое, с белыми инфантильными карпатами в стиле «модерн». Тут же на песке дети возятся в брейгелевских играх. В соседнем дворе кто-то поднял стаю голубей. В раскрытых дверях флигеля, где когда-то жил Чехов, сидит старая дама с котом на коленях и с газетой в руках. Соседка несет хлеб и тащит за руку мальчишку.

Это Милка, Людмила Полякова, актриса. Коса до пояса и туфли сорокового размера. Голос низкий, героинин, а глаза детские, шоколадные, и не красные вовсе, а все равно как-то немного заплаканные. Она из Лаврских переулков. Переулки выются ручьями, толпятся деревянные домики, а дворы до сих пор поленовские... Жизнь в деревянном домишке научила послушанию и хозяйственности: все, что дают играть, берет с благодарностью, играет с радостью — будь то Роза у Экзюпери или красавица Анета в чилийской пьесе. И Роза — не изысканная европейская королева флоры, а сочная капуста с подмосковного огорода, помидорно-красный лохматый помпон от наших любимых старинных «китайских роз», которые из светелок купчих перебрались теперь в магазины, аптеки, кино. В Анете — что-то от бесшабашного очарования вечных наших пестрых быстрогоглазых «дайпогадаю всю правдускажу...» И если повезет Милке когда-нибудь сыграть Жанну д'Арк, то каждый вечер будет она по-настоящему сгорать на костре, но вот мелькнет какая-то искра, краска, и мы улыбнемся нелепой мысли, что и дровишки-то в ее костре от какого-нибудь старого забора в Марьиной роще.

Или другой человек, у кого само имя — кентавр какой-то. Смесь зверя с укротителем. Оно так верно определяет прав, будто его Александр Николаевич Островский парек. Сидел в своем меховом халате в кресле на постаменте у Малого и вдруг нацелился толстым пальцем в толпе на мальчишку: «Лев Дуров. Актёр». Детство Дурова осталось в Немецкой слободе. Лефортовский дворец, деревья, безмерные богатства Военно-исторического архива, где левина мать нашла указы Петра, а сам Левка выкопал во дворе пузрек — «блохоловку», которую носила на золотой цепочке некая старинная дама. Лефортовская лихая шпана, подворотни, рогатки, синяки, шрамы, татуировки. Холодный классицизм госпиталя. Несколько бывших гимназий, а теперь школ. Старые липы. Артиллерийская академия.

Природа наделила Дурова умом и ростом победителя. Но стал бы он именно актером-победителем, не подарил ему судьба лефортовского детства? Эти впечатления возбудили в нем неутолимую жизненную жадность кинематографического ковбоя и творческую щедрость интеллигента. Он играл роли овощей, цветов, птиц, животных, детей, стариков. Играл Михалкова, Булгакова, Достоевского, Чехова, Мольера, Шекспира. Его воплощения на сцене

напоминают какое-то индийское многоступенчатое совершенствование души. Актёр самого современного искусства, но играет ли он Тибальда или Снегирева, где-то рядом — в сознании его ровесников — довоенное московское детство.

Его Чебутыкин на пожаре, вспомнив «залеченную» им женщину, от тоски... плясал. В другом городе в подобном случае где-то дома, в темном уголке, ложатся, а тут непременно на люди выйдут — поделиться. И Снегирев у него гостеприимен по-московски предельно — в самую душу свою всех приглашает. И все это весело, напористо, по-петрушичь движется, глазами ворочает. Ленинградский Снегирев был бы скорбен и незащищен...

Персонажи Дурова как бы бегут без передышки и так распахнуты душевно и расхристаны внешне, будто они из московской сутолоки выскочили, из толпы выдрались без пуговиц...

Стоит настроить определенным образом зрение, и видишь майским утром Москву 30-х годов. Вот на Садовом кольце начинается эстафета, совсем дейпековская. В синем небе плывут упругие, как боксерские перчатки, облачка. Смутно, будто забытый зов, начинают тревожить облики девушек. Вон та кажется давно знакомой: берет на боку, тоненькие брови, вздвинувшиеся на плечах рукавички, черные чулки, туфли с перекладинкой. Ну да! Есть у нас такая фотография — мама там молодая-молодая. А мы все маленькие: актер тот и актриса-соседка — идем с папками на парад, у каждого в руке флажок, и на пуговице — красный шар...

В студеную зимнюю пору образы Васнецова, Сурикова завладевают улицей: синеглазые девушки в цветных сапожках, в платках и расшитых шубках. Румяные молодцы — бородки, волосы скобкой, в руках бублики. Кустодиевский розовый-голубой снег, и непонятно откуда взявшиеся дымки-дымки в бирюзовом небе...

А осенью, когда природа сияет вечною красотой, на улице мелькают лица и фигуры, словно начертанные быстрым пушкинским пером. Вот женщина в капоре-«фаэтоне», в плаще с пелеринкой да еще с зонтиком в руках, негр — «арап» легко несет экзотический наряд. Может быть, мы так одеваемся и так видим потому же, почему толпимся в музеях. Нами овладело чувство единой многослойности времени, когда та же Москва ощущается как Вечный город, в котором все его времена живут вместе и одновременно. Древние города и старые улицы отпечатываются в памяти поколений, которая передается как наследственная черта.



Но иногда образы улиц других великих городов вдруг переносятся в Москву, особенно в дни массовых праздников. Нарядное, пестрое, спорящее; жующее, пьющее, орущее, ликующее, угрожающее море «болельщиков» на стадионе напоминает публику мадридской корриды. Веселые, счастливые люди в праздничной колонне тащат гигантские колосья и фантастические гвоздики, напоминая счастливое человечество «Сада наслаждения», несущее огромные земляничины.

Конечно, иногда где-нибудь в Бирюлеве перестаешь владеть психотехникой этих обращений... Вот, думаешь тогда, воскресили же из праха облик старой Варшавы; весь мир горюет, что Венеция с веками погружается в море. А в какие воды погружается Венеция нашего детства? С памятниками архитектуры, сиренью за забором, крутыми переулками, графикой букв на вывесках, стенами «Мяса» и «Рыбы», непрактично облицованными кафелем снаружи, и каменными тумбами для лошадей, которых на нашей памяти уже не привязывали... Жалко. Но это вовсе не тоска о прошлом, но — тревога за будущее... без прошлого.



Быть может грядущие поколения будут любить все города и все улицы равной и ровной любовью. Они будут мудры, те поколения.

Но кто знает? Может быть, однажды, охваченные неожиданным томлением, они кинутся на охоту за прошлым, а оно обернется и посмотрит на них глазами большого благородного зверя. В этих глазах они увидят образы людей и улиц Старого города, который сохранится вопреки нашему московскому расточительству. И тогда даже какая-нибудь чудом выжившая дощатая палатка станет столь же значительна, как теперь в Керчи античная винодавильня, грубое крестьянское сооружение, столь же далекое от Парфенона, как барак от Василия Блаженного. И драгоценным сграффито обернется «Ира+Лева» на потемневшей штукатурке...



Образ родного края

Владимир Паперный

Когда профессиональные музейные работники начинают размышлять о «непрофессиональных» музеях, последние представляются им просто незрелой формой музеев государственных. Поэтому в различных нормативных документах и методических указаниях для народных музеев предусматриваются те же жанровые членения и те же методы работы, что и для государственных. Так, например, «Положение о народном музее» называет такие жанры: краеведческий, литературный, исторический, художественный, мемориальный; методические указания для работников школьных музеев рекомендуют такие методы работы: «Инвентарная книга с пронумерованными листами и скрепленная печатью отдела народного образования» и т. п.

Но если сопоставить эту «формализованную» картину с реальной жизнью какого-нибудь народного музея, то выяснится, что такое перенесение профессиональных форм мышления в самодеятельную сферу (хотя во многих отношениях и оправданное) не позволяет выделить одну важную специфическую черту народного музея — его коллективно-самодеятельный характер. Коллектив музея сам создает свои формы деятельности, необходимость проанализировать которые становится все более настоятельной. Для этого анализа мы выбрали два музея: народный музей города Торжка и школьный музей села Таложня.

Торжок интересен во многих отношениях. И сам город, и весь Новоторжский район буквально пронизаны историко-литературными связями. Здесь бывали Радищев, Пушкин, Гоголь, Тургенев, Толстой и многие другие писатели, здесь находились имения Вульфов, Всеволожских, Бакуниных, Олениных, так что местным краеведам было что собирать. Музей в Торжке возник в 1918 году почти стихийно, когда в город свезли экспропрированное

Фрагмент экспозиции народного музея села Борисовка Белгородской области. Это не литературный, не исторический, не художественный музей, хотя экспонаты говорят и о литературе, и об истории, и об искусстве.



До сих пор мы говорили об актуальных проблемах музейного дела в самом общем виде — без различия задач, стоящих перед музеем того или иного типа.

Но достаточно познакомиться со специфическими условиями, в которых находится «народный» или «производственный» музей (статьи о них мы здесь публикуем), чтобы понять, что поднятые проблемы удастся практически решить только в том случае, если каждый художник и каждый научный сотрудник смогут посмотреть на них сквозь призму требований, предъявляемых «данному» музею конкретной средой и особыми задачами его культурного бытования.

имущество из окрестных дворянских имений. Нетрудно представить себе, что экспонаты музея представляли значительную художественную ценность.

Во время войны музей погиб — понятия «народного музея» тогда не существовало, к нему относились не всерьез, а заниматься его сохранением было некому. Кое-что



Экспонаты народного музея города Торжка и школьного музея села Таложня Калининской области. В отличие от государственного, народный музей

говорит от имени своего коллектива, каждый экспонат приобретает значение лишь в связи и жизнью этого коллектива, становясь «своим».



люди и вещи.

местные жители разобрали по домам, кое-что пропало неизвестно куда.

Вторая жизнь музея (а по существу его надо считать уже другим музеем) началась в 1945 году, когда учитель географии А. А. Суслов вернулся с фронта и начал все сначала.

«Мальчишки копали червей у Городского вала,— рассказывает Александр Александрович,— и притащили мне старинное оружие. Я дал им конфет и сказал: «Это будут первые экспонаты нового музея, а рядом напишем ваши имена — получено в дар от таких-то!» Как это на них подействовало! Как только они представили себе, что их имена будут выставлены в музее, так забросили свои игры и стали шарить повсюду — искать экспонаты. Сначала из тщеславия, а потом, когда увидели, как какая-нибудь прялка, валявшаяся у них на чердаке, становится экспонатом, когда история и география стали для них не скучными школьными предметами, а их историей и их географией, когда они поняли, что их личные судьбы, судьбы их родителей и их предков тесно переплетены с историей родного края, а значит и со всей Историей,— вот тогда они стали краеведами».

В 1965 году музею одному из первых присвоили звание народного. Во Дворце культуры ему отвели комнаты и даже выделили штатного сотрудника Людю Исаеву, которая теперь, когда Александр Александрович после тяжелой болезни почти не выходит из дома, выполняет функции директора, хранителя, экскурсовода, художника и реставратора музея. Формально наличие штатного сотрудника выводит музей из категории самодеятельных, но по существу все, что в музее делается, связано с усилиями большого числа краеведов-энтузиастов.

Когда ходишь по двум комнатам, довольно тесно заставленным экспонатами, первое, что обращает на себя внимание,— это «полижанровость» музея, не укладывающаяся в рубрики «Положения»: это не литературный, не исторический, не художественный музей, хотя экспонаты говорят и о литературе, и об истории, и об искусстве. Можно было бы назвать его краеведческим, но только если придать этому слову почти безграничное толкование. Чучело медведя. Макет Борисоглебского монастыря, выполненный три года назад школьниками. Лапти. Портрет Ананьева, строителя колокольни (кисти неизвестного художника). Веретено. Огнетушитель работы Торжокского машиностроительного завода. Овес. Просо. Пшеница. Макет реконструкции центра Торжка, выполненный студентами Московского архитектурного института под руководством уроженца Торжка Л. Андреева. Чучело лисы. Объемная картина «Хлеб государству» — работа председателя колхоза П. Лебедева. Все эти экспонаты (часть из них можно видеть на наших фотографиях) явно объединены чем-то, хотя это «что-то» никак не жанровая принадлежность музея. «Краеведение,— сказано в Энциклопедическом словаре,— изучение сравнительно небольшой территории (иногда целой области, края) местными силами с целью составления ее всесторонней характеристики (географической, биологической, исторической и т. п.)». Если это так, то очевидно, что краеведение не может быть наукой — в науке пока нет методов, синтезирующих такие разные области знания. Быть может, настоящим краеведческим музеем

Почетный гражданин г. Торжка А. А. Суслов, усилиями которого был создан музей.



становится именно народный музей, самодельный музей, созданный группой людей, для которых все эти области знания объединены их личной причастностью к каждой из них. Такой музей строится по типу личного архива, шкатулки с семейными реликвиями, где хранятся вещи, часто представляющие ценность прежде всего для их владельца, — старое письмо, прядь волос, связка ключей, к которым никогда уже не подобрать замочной скважины.

Торжокский народный музей явно не помещается в отведенных ему комнатах. Он вообще не может поместиться в комнате, так как его экспонат — край, не в административно-территориальном смысле, а в смысле «в краю родном», — в том единственном смысле, в котором этот край можно «ведать».

Интересно, что для А. Суслова сам музей никогда не был конечной целью деятельности, музей был продолжением жизни города, а город — развитием жизни музея. Работа А. Суслова была направлена скорее на то, чтобы пробудить у жителей города любовь к своему прошлому и настоящему, то есть носила воспитательный характер. Само помещение музея можно в каком-то смысле сравнить с палаткой геологов, где наскоро складывается добытое, чтобы опять отправиться на поиски. Вот эта развернутость народного музея во вне, его «раскрытость» ставит перед художником-оформителем совершенно особые задачи. Тут недостаточно грамотно расположить фотографии и тщательно написать шрифт. Может быть парадоксальным образом то, что профессионально — в «профессиональном» музее, в самодельном может выглядеть формальным и чужим, ибо работа в народном музее требует от художника особого подхода.

В этом смысле оформление школьного музея в Таложне, несмотря на явное противоречие с тем, что принято называть композиционными закономерностями, выглядит достаточно органичным.

Музей возник по инициативе и при непосредственном участии завуча школы А. Богоявленского в 1964 году тоже не без влияния А. Суслова, который, правда, непосредственного участия в таложенском музее не принимал, но его музей и нравственное содержание его деятельности были для Таложни своеобразным культурным образцом.

«Я буду воспевать всем существом в поэте шестую часть земли с названием кратким Русь» — эти есенинские слова, занимающие полстены при входе в комнату музея, помещены здесь неслучайно. Они показывают, что для возникновения такого музея недостаточно приказа директора школы — надо ощутить самого себя долей «шестой части земли».

Это стремление воспевать родной край, по существу, приближает народный музей к народному поэтическому творчеству. Стоит произнести эти слова — «народное поэтическое творчество», как многое становится понятным. Хаос экспонатов оказывается художественным порядком, «что-то», чем объединены экспонаты, оказывается ассоциативно-поэтическими связями. И здесь видна еще одна специфическая черта народного музея. Государственный музей говорит как бы от имени всей культуры, народный — от имени особой микрокультуры, он дает зрителю свою собственную картину жизни родного края. Государственный краеведческий музей опи-

сывает край в административно-территориальном смысле, народный воспевает «край родной», причем этим «краем» может быть вещь, дом, улица, страна. Народный музей говорит от имени своего коллектива, поэтому его голос различим, он имеет собственную неповторимую тембровую окраску.

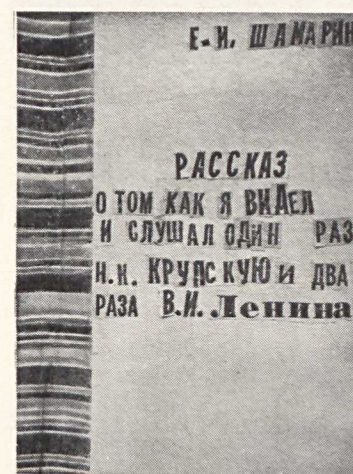
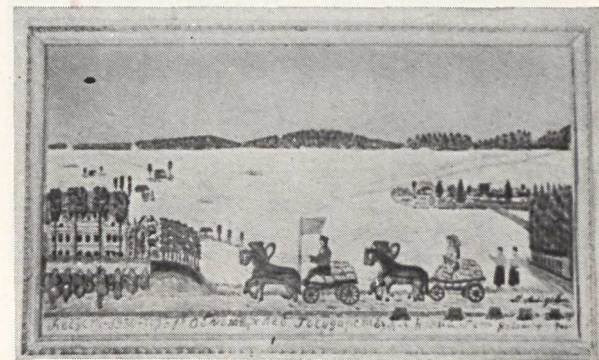
Отсюда и особое понимание подлинности экспоната. Подлинным становится то, что причастно к деятельности создателей музея, а поскольку деятельность направлена на воспевание родного края, то все причастное к ней становится подлинным объектом краеведения.

В музее можно увидеть карту туристского похода, фотографию отряда у Кутузова камня, где самым главным становится не камень и не отряд, а их физический контакт, послание комсомольцам 2024 года с призывом «любить свою деревню, свой колхоз» — попытка такого контакта не в пространстве, а во времени, — альбом вырезок из газеты. Мы видим, как на подлинном документе XIX века появляется надпись шариковой ручкой, рассказывающая, где документ был найден — вещь для профессионального музея неслыханная, а для самодельного — естественная, потому что обе надписи одинаково подлинны по отношению к судьбе поэтического коллектива.

Ассоциативно-поэтический подход к экспонату как бы снимает с него его уникальность, неповторимость, апеллируя к его видовой сущности. Подобно тому, как в песне «береза» перестает быть вот этой конкретной березой, с вот этой надломанной веткой и вот с этим дрожащим листом, а становится березой вообще — поэтическим символом. Так же и этикетки к экспонатам музея лаконичны и многозначны. Нож, найденный на месте снесенного амбара, изготовленный неизвестным мастером нашего века, превращается просто в «нож» — символ орудия труда.

Итак, мы видим некоторое расхождение «формализованной» и реальной жизни народного музея, связанное с недостаточным учетом его самодельно-поэтической функции. Эта функция, собственно, и делает самодельный музей действительно народным.

В связи с этой функцией нравственная задача, которая по тексту «Положения о народном музее» оказывается чем-то внешним по отношению к музейной деятельности, на самом деле является внутренним стимулом этой деятельности. Проще говоря, музей нельзя считать просто средством воспитания, музей появляется как результат некоторого уже достигнутого нравственного и поэтического уровня. Народный музей может возникнуть совсем не везде, как не всякая группа людей может петь хором или складывать былины. Существование народных музеев сегодня — это уже реальность, их число с каждым днем растет, они активно функционируют в культуре. И, кроме воспитательной, образовательной и поэтической функций, у них есть еще задача помогать профессиональным музеям в их научной деятельности. Однако эта сторона должна стать темой специального разговора, который, как мы надеемся, еще состоится.



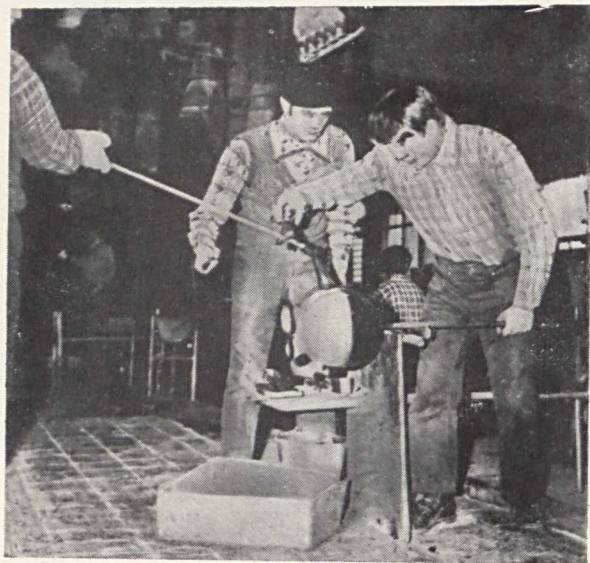
Конечной целью деятельности краеведов является не сам музей, а весь город, весь родной край. Все, что относится к жизни родного края, становится объектом экспонирования в музее.

В народном музее возникает особое понимание «подлинности» экспоната, подлинным становится все то, что непосредственно причастно к жизни создателей музея: и альбом газетных вырезок, и живопись самодельного художника...



Школа мастерства

Никита Воронов



Нередко мы читаем в газетах о создании ветеранами труда на общественных началах заводского музея. Дело это интересное и полезное — собираются документы по истории завода, вещественные свидетельства прошедших лет, памятники революционного движения, образцы продукции, изготовлявшейся для фронта в годы Великой Отечественной... На основе этих материалов пишутся исследования об истории наших крупнейших заводов. Инициаторы создания таких музеев находят поддержку и помощь со стороны краеведов, налаживается обмен опытом, разрабатываются методики, привлекаются пионерские дружины... Функционирование таких музеев — одна из сторон нашей повседневной агитационно-пропагандистской политической работы.

А рядом с этими музеями, являющимися своего рода микрокраеведческими собраниями, существуют уже много лет и продолжают создаваться сегодня другие заводские музеи — музеи художественные. Сохранился документ, являющийся, по-видимому, первым письменным свидетельством о специальной организации подобных музеев. Особое предписание, направленное на Петербургский Императорский «зеркальный и стеклянный» завод в 1835 году гласило: «Для доставления заказчикам удовлетворительнейшего сведения о всех родах вещей, выделяемых на заводе, составить собрание образцов как из имеющихся ныне налицо в магазине, так и из тех, кои впредь выделяемы будут, оставляя по одному экземпляру каждой вещи. Таковое собрание образцов, заслуживающих внимания, показывая постепенный ход искусства, разнообразие форм и украшений, послужит сверх того полным руководством для мастеров и будет способствовать к облегчению соображений заводского начальства при изобретении новых родов вещей»¹.

Но это было лишь своего рода узаконение практики, потому что еще в 1802 году на том же заводе по описи уже имелось собрание образцов английского хрусталя: «блюд 2, карфинов 1, стакан 1, солопок с блюдечками 2» и т. д., всего на 200 рублей, и собрание иллюстративного материала: «книга печатна со ста естампами — 1, книг Геркуланских (то есть, очевидно, о раскопках в Геркулануме и Помпеях с воспроизведением рисунков. — Н. В.), в бумажном переплете — 7, книга древней живописи, найденной в Риме, — 1..., книга большая... с 65-ю рисунками орнаментами естампом — 1» и, кроме того, 167 листов отдельных гравюр и 13 листов эстампов «французских красных, длиною 15, шириною 11 вершков»².

Как видим, заводским музеям в нашей стране самое малое 175 лет. И главная функция этих музеев была определена четко с самого начала — это коллекция образцов и материалов для «изобретения новых родов вещей», то есть хранилище традиций, стиля, мастерства. Поэтому и назывались они тогда обычно не музеями, а «образцовыми», причем на заводах хранились не только самые образцы изделий, но и «фурмы» — деревянные и чугунные для стеклянных и хрустальных изделий, гипсовые — для литья фарфора, а также гравированные валы — для ситцепечатания.

Годы социальных потрясений не миновали эти «образцовые». Были сожжены деревянные формы на Болотинском, Никола-Пестровском, некоторых мальцевских

заводах, переплавлены металлические. За период с 1929 по 1932 год было сточено более 5000 медных награвированных ситцепечатных валов с цветочным орнаментом...³ И все же с конца 1930-х годов постепенно вновь началось собирание образцов изделий в Дулеве, Конакове и на ряде других заводов. Но, по сути дела, это было только зарождением заводских ассортиментных кабинетов.

Создание специальных заводских музеев началось в послевоенные годы, и пионером здесь выступил Ленинград. В 1950 году тогдашний директор ленинградского завода художественного стекла В. Ф. Сорокин и главный художник Н. Г. Эйсмонт нашли возможным пригласить искусствоведа со специальным образованием для работы во вновь созданной «комнате образцов» (она представляла собой в то время 70-метровое помещение с цементным полом, на котором в беспорядке лежали и стояли уникальные работы В. И. Мухомовой, А. А. Успенского, Н. А. Тырсы и других художников, выполненные в 1940—1941 гг., и более поздние вещи). Муза Михайловна Дубова, с тех пор бессменный заведующий музеем, начала с того, что описала и классифицировала все эти образцы, составила на них картотеку по музейным правилам.

Несколько иначе сложилась судьба музея на бывшем Императорском, ныне Ломоносовском фарфоровом заводе. Как известно, завод после революции попал в ведение Наркомпроса как уникальное предприятие, выпускающее художественную продукцию. Здесь удалось сохранить богатую коллекцию дореволюционного фарфора, и сегодня этот музей находится на государственном учете, подобно другим художественным музеям. В нем хранится около 18 тысяч экспонатов, работает 4 сотрудника со специальным образованием. Музей только что переехал в новое помещение с двумя выставочными залами — для дореволюционного и советского фарфора. Специальные помещения отведены для запасников, где все вещи находятся в застекленных шкафах. Ассортиментный кабинет отделен от музея.

Но такое положение — исключительно. Остальные музеи являются полной собственностью заводов, и положение их — это показатель уровня культуры администрации и главного художника. Есть желание хранить свои традиции, опираться на лучшие достижения прошлых лет и приумножать их — музей функционирует. Не хватает гражданственности и культуры — музея или нет вовсе, или он представляет собой хаотичный склад образцов: ведь создание и деятельность заводского музея ни в каких официальных «положениях» о предприятии не зафиксированы, специальных штатов и средств для них не отводится.

Поэтому работа заводских музеев во многом определяется до сих пор энтузиазмом и любовью к делу сотрудников. Очень многое зависит также от директоров заводов. Здесь нельзя не упомянуть Ивана Ильича Дмитриева, бывшего директора Ленинградского завода художественного стекла, проводившего в 1968—1969 годах коренную реконструкцию музейного помещения, нашедшего средства для превосходной отделки его, которая совершенно изменила внешний вид музея и условия его работы; директора стеклозавода «Красный Май» Леонида Дмитриевича Шаширо, который сумел найти средства и построить превос-

«Заводские музеи» — это музеи, созданные в заводских помещениях, большое, светлое, с современным музейным оборудованием. У тех, кто был на заводе в день открытия музея (а в это время как раз происходило заседание республиканского художественного совета), навсегда останется в памяти волнующая картина прихода в музей первых посетителей. Это были рабочие завода, жители Красномайского поселка. Они снимали на лестнице обувь — специальных тапочек в первый день еще не было — и осторожно, благоговейно подходили к витринам. Алмазчики, выдувальщики, живописцы узнавали вещи, сделанные их руками, показывали их друг другу, подолгу задерживались у витрин со старыми изделиями, разгадывали секреты их выделки, спорили с товарищами по поводу того или иного приема, восхищались мастерством отцов и дедов. И в этот момент как-то особенно остро ощущалось, для чего и для кого создан музей, какова его задача.

И с щемящим, болезненным чувством вспоминалась «образцовая» Дулевского фарфорового завода, где вещи свалены как попало, куда не заглядывает ни один рабочий, или тесное, неприспособленное помещение с устаревшими, заполненными до отказа витринами Конаковского фарфорового завода, куда тоже не заходят мастера. Надо сказать, что в отрасли художественного стекла инициатива таких передовых заводов, как ЛЗХС и «Красный Май», была подхвачена. Только что открылся великолепный музей Дятьковского хрустального завода, получивший в свое распоряжение новый двухэтажный корпус. Заканчивается ремонт помещения для музея Гусевского хрустального завода. Составлен проект строительства нового помещения для уникального собрания стекла на «Красном гиганте» (бывшем заводе Бахметева-Оболенского), сохраненного и приведенного в порядок благодаря заботе одного из энтузиастов изучения истории отечественного стеклоделия С. Шевченко. Несколько улучшилось положение и в фарфоровой отрасли — наконец извлечен из ящиков и размещен в новом обширном помещении музей Дмитровского фарфорового завода. В 1973 году открыт музей на Рижском фарфоровом заводе, существующий отдельно от комнаты образцов. И можно быть уверенным, что заводские музеи будут открываться почти ежегодно — это соответствует духу времени.

Но ведь дело не только в том, чтобы построить или оборудовать за счет капремонта новое помещение и найти возможность пригласить туда сотрудника. Важно решить, как должны работать эти музеи, каковы принципы их деятельности? И в чем особенности и специфическая роль заводских художественных музеев? Они являются не столько музеями истории завода, сколько хранилищами овеществленного мастерства. В отличие от технических изобретений и открытий приемы, способы, достижения декоративно-прикладного искусства не стареют. Венецианская нить, «медвежья лапа», «пат-сюрпат», подглазурный кобальт — все это приемы столь же жизненные сегодня, как и 100—200 лет назад. Следовательно, заводские музеи — это музеи живых традиций, это школы мастерства, хранилища художественных идей и кабинеты наглядных пособий для повышения квалификации. Цель и смысл такого музея — способствовать повышению художественного качества продукции предприятия. Музей —

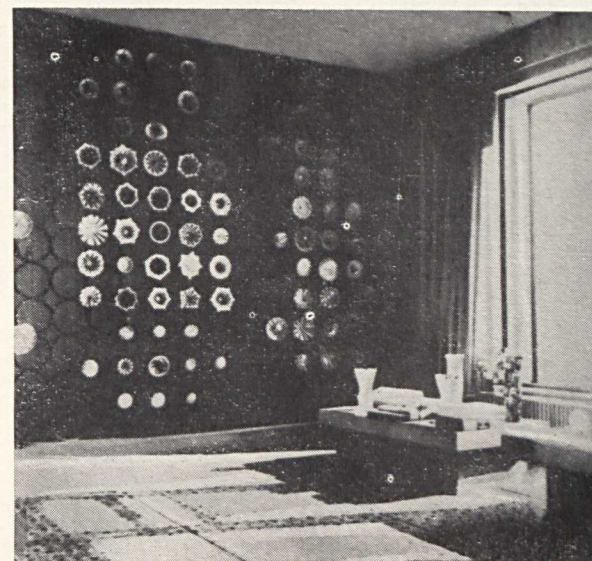
необходимая часть производства, это своего рода вуз мастеров и художников. Отсюда — особенности организации и функционирования этих музеев. Они должны быть ориентированы прежде всего на собственных специалистов завода и давать им максимум информации. Такая задача требует подчинения ей всей работы музея и прежде всего экспозиционной. Заводской музей должен быть организован так, чтобы, если не все, то хотя бы большинство экспонатов находилось в «открытом доступе», чтобы их можно было рассматривать со всех сторон, знакомиться с многими из них «наощупь» — ибо только тогда они откроют специалисту тайну своего создания и дадут возможность овладеть ею.

Но есть у этих музеев и вторая функция — это более широкая пропаганда данного вида искусства, привлечение в эту производственную отрасль кадров, наконец, повышение эстетического уровня и знаний обычного зрителя. Этой задаче отвечают как раз типичные и уже сложившиеся в художественных музеях формы работы. Как видим, заводской музей имеет свою специфику и должен быть организован принципиально по-новому. Он должен состоять как бы из двух частей: привычно «выставочной» — для широкого посещения, обслуживания экскурсий и т. д., и особых «открытых фондов» — для специалистов данного предприятия и других родственных производств.

По-видимому, наиболее перспективным вариантом организации является только что открытый музей стекла в Дятькове, вынесенный за территорию завода и находящийся в двойном подчинении — отдела культуры исполкома и завода. Это дает возможность иметь соответствующий штат специалистов, хранителей и смотрителей, что заводу было бы не под силу, и, вместе с тем, это обеспечивает такое построение фондов, которое соответствовало бы задачам повышения квалификации мастеров, художников и технологов.

Заводские музеи предприятий, занимающихся выпуском изделий прикладного искусства — стекла, фарфора, текстиля, пластмассы, одежды и т. д., хранят вещественные памятники нашей художественно-материальной культуры и рассказывают о многих сторонах жизни страны — об искусстве бытовой вещи, об уровне благосостояния, о развитии техники, об организации и культуре быта, о фантазии художников и мастерстве рабочих рук и еще об очень многом. Их собрания являются огромным резервом развертывания политико-массовой работы, воспитания вкуса, любви к своему делу, патриотических чувств.

Для улучшения их работы крайне важно, чтобы они обрели законный статус в системе производства и чтобы Министерство культуры по согласованию с соответствующими отраслевыми министерствами выработало основные положения деятельности и пропагандистской работы этих музеев.



В музей завода «Красный Май». Вышний Волочок.

Заводские музеи — это музеи живых традиций, школы художественного мастерства, своего рода вуз для художников-производственников и мастеров исполнителей. Они — необходимое звено современного производства.

¹ ЦГИАЛ, ф. 503, оп. 1, д. 42, л. 15.

² ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 37, д. 7, лл. 89-а — 90.

³ См.: С. М. Темерин. Русское прикладное искусство. Советские годы. М., 1960, стр. 111.

Троя и Эфес

Артемиды Эфесской
Эфес. Музей



Понятие «современный музей» раздвигается. Оно уже больше не замыкается на памятниках архитектуры и произведениях искусства, выставленных в музейных экспозициях. Оно может быть просто «культурным пространством» определенного исторического памятного места — заповедника, органически включающего в себя окружающую природу, в сущности, без строго определенных границ. Здесь возникает своего рода музей среды, где воздействует прежде всего атмосфера, само присутствие в которой рождает ни с чем не сравнимое живое чувство общности твоего личного бытия с культурой древних.

Обычно представление об античном искусстве формируется путем знакомства со скульптурой, керамикой, архитектурными фрагментами, с моделями и слепками в музее, изолированными от живой среды их возникновения и обитания. Очное знакомство с такими ансамблями архитектуры, как Афинский акрополь, амфитеатры Сиракуз и Таормины в Сицилии, дворец Диоклетиана в Сплите, заставляет глубоко эмоционально ощутить их важность при восприятии голубизны южного неба и всей пейзажной среды Средиземноморья. Но особенно остро почувствовать и понять, что небо, море, вся средиземноморская природа — не просто благоприятный фон для памятников архитектуры и скульптуры античности, но необходимый органический компонент их образной выразительности, можно в Трое и Эфесе — легендарных городах древности. Если воспользоваться терминологией Гидиона*, природа — вечный «организирующий элемент» художественной культуры. Природа — художник. Это понятие применимо здесь в полном смысле слова, с тем лишь добавлением, что этот художник от мироздания выступает в сотворчестве с художниками — людьми, создателями культуры.

...Пандус, мохнатый древним крупным камнем, ведет в ворота Трои, точнее — к тем мощным каменным блокам, которые от этих ворот остались. Белокаменное мощение пандуса, как и руины массивной городской стены и ворот, для своего исторического возраста сохранились прекрасно. Ведь по последним археологическим данным, быть может, именно они вели в Трою XIII—XII веков до н. э., ставшую ареной войны, описанной Гомером (археологически — это Троя-ХI — 1900 — 1250 гг. до н. э.), быть может,

именно здесь в город на холмистых вьезжали воины и вкатывали легендарного троянского коня. Когда-то море плескалось прямо под стенами Трои. За прошедшие века оно отступило, но все-таки ясно различима его голубизна. То же море, то же небо, те же деревья ижира и оливковые рощи, упоминаемые Гомером, тот же воздух, которым, наверное, дышали царь Приам, Елена Прекрасная, Гектор, Парис.

А рядом — указатели руин, не только Трои-эллинистических времен, но и Трои-VIII, и Трои-X, то есть поселений гораздо более древних, чем гомеровская Троя.

Именно в Трое мне не раз вспоминались слова Блока о том, что можно разрушить цивилизацию, но культуру разрушить нельзя — культура не исчезает. Живая природа, окружающая среда Трои воздействовали как своего рода «образное пространство», и по-своему не меньше, а может быть, в чем-то и сильнее, чем прославленные золотые украшения Елены, извлеченные из земли Шлиманом и теперь выставленные в Афинском музее.

Музейный заповедник Трои — вовсе не только «открытая форма» органически сложившейся к данному времени культурно — пространственной среды, которую в той или иной степени может обыгрывать воображение посетителя. Это многоцелевой комплекс, притягательный и для массового туриста, и, конечно, особенно — для специалиста. В Трое существует археологический музей, обладающий замечательной коллекцией древнейших образцов керамики. В комплексе Трои обеспечен необходимый уровень современного туристического комфорта: стоянка для автомашин, многочисленные сувенирные лавки, живописное кафе, стены которого забавно расписаны самодельными художниками, изображавшими героев «Илиады» и «Одиссеи», большая деревянная модель Троянского коня перед входом на Гисарлыкский холм.

Трудно определить жанр музея-заповедника Трои. Он равно имеет отношение и к археологии, и к истории Древней Греции, к ее литературе, архитектуре, к искусству — вообще говоря, к истории культуры человечества в целом. Он многозначен.

Это в такой же степени относится к музеям-заповедникам Эфеса — крупнейшего портового ремесленного и культурного центра Ионической Греции; Пергама — одной из самых знаменитых столиц эллинистического мира; Багаскея — древнего города хеттов в Анатолии; Кападокии — края пещерных и подземных храмов и поселений первых христиан. Вероятно, это относится и ко многим другим заповедным местам Турции, где возникли и существовали самые различные культуры и цивилизации: древневосточные — хетты, ассирийцы, Урарту; греко-римская, византийская, мусульманская.

В нашем сознании эти культуры обычно стоят в упор друг к другу, так как в искусствознании они традиционно изучаются расчлененно, в своей самодовлеющей самостоятельности. А в Турции

образе какого-то причудливого многоликого организма, на котором в разное время с успехом прививались и произрастали непохожие друг на друга культуры. Например, в самой ранней сельджукской мечети XII века, расположенной рядом с античным Эфесом, буквально в четырехстах метрах от того места, где находилось святилище Артемиды, поражают ионические колонны в ее колонном дворе, сразу напоминающие атриум. Такие же колонны в христианской базилике святого Иоанна эпохи Юстиниана, расположенной тут же рядом, как это ни странно, смотрелись более привычно: взаимодействие византийской и античной архитектур общеизвестно. Но и в том и в другом случае поражала естественность процесса. Византийский архитектор строил храм в VI веке, используя тот прекрасный «строительный материал», который находился у него под рукой в античном Эфесе, и осваивая тот опыт, который был овеществлен в его постройках. Так же поступал сельджукский зодчий, с тем дополнением, что он осваивал и опыт византийской архитектуры. Эта мечеть уникальна — она удивительна тем, что в плане своем напоминает христианскую базилику.

Памятные места Турции, по сравнению с Италией, Грецией и южной средиземноморской Европой, не «омузеены», не освоены эпохой Ренессанса и последующими классифицирующими движениями. Культура и искусство ионических городов древней Греции являются нам здесь в естественном историческом облике. В свое время шедевры искусства были вывезены. Но осталось «тело» культуры, «средний» слой искусства, непосредственно связанный с повседневностью, с бытом, с образом жизни. Это «тело» культуры с особой силой не только обзореваешь, но буквально осязаешь в Эфесе, наиболее сохранившемся до наших времен. Если войти в Эфес с холма, где издревле селилась знать и где до сих пор поражает обилие мраморных фонтанов, можно вдруг увидеть Эфес таким, каким его обзоревал в V веке до н. э. Гераклит, принадлежавший к роду Базилиевсов. Может быть, глядя на реку, у голубого устья которой раскинулся город, Гераклит сформулировал известное всем нам положение диалектики: «...все движется и ничто не покоится... Невозможно дважды войти в ту же самую реку».

Сегодняшний вид Эфеса наглядно подтверждает мудрость Гераклита: зеленые оливковые рощи вокруг, бирюзовое море вдали, беломраморные улицы — все то же самое, и вместе с тем совершенно иное. Река заболотилась, порт потерял значение, город постепенно вымер, и сейчас превратился в музей-заповедник. Улицы, прежде бурлившие горожанами и матросами — греками, финикийцами, персами, египтянами, — сейчас пе- стрят туристами всех племен и наций. Кое-где работают археологи, над отдельными зданиями трудятся реставраторы. Кстати, в условиях памятника — «культурного пространства» — особенно очевидно,

* Зигфрид Гидион (1888—1968) — швейцарец, историк современной культуры в сфере урбанизма, дизайна, формообразования среды. С 1940 г. — профессор Гарвардского университета в США. Вместе с Ле Корбюзье создатель (1928 г.) Международного конгресса современной архитектуры (CIAM) и 28 лет генеральный секретарь его рабочей группы. В 1973 г. в «Стройиздате» вышла известная книга Гидиона «Пространство, время, архитектура».

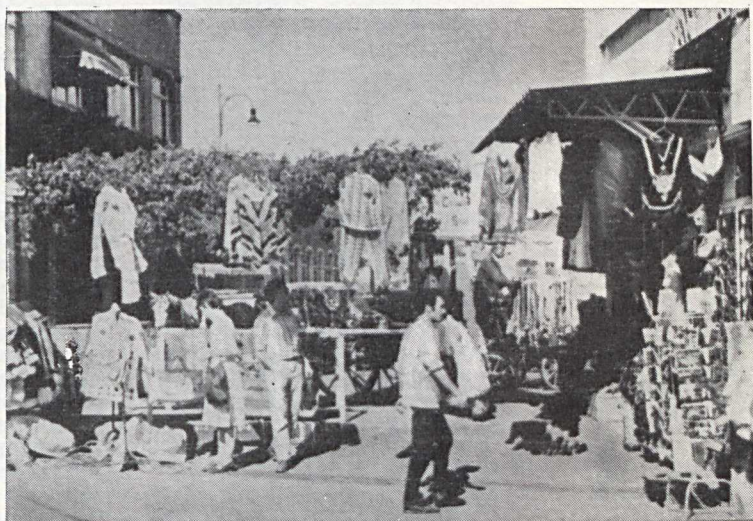


Эфес.
Мраморная улица

как важно чувство меры при реставрации. Она, конечно, должна закреплять и сохранять памятники. Но вряд ли нужно с ее помощью создавать «новые» храмы, реконструировать из древних руин «новые» города, что вполне доступно при современной технике. Это деформация образно-временной выразительности памятников, грубое нарушение создаваемого ими чувства протяженности времени.

В археологическом музее Эфеса сосредоточены произведения скульптуры, настенной живописи, мозаики, найденные при раскопках: памятники из античного города (среди них статуя знаменитой Артемиды Эфесской), мозаики из раннехристианской базилики святого Иоанна, фрагменты мраморных сталактитовых сводов из сельджукской мечети.

Музейная консервация скульптуры и фресок, естественно, необходима для их сохранности. Музей искусства в Эфесе (по традиции он назван «археологическим») в его нынешнем виде оформлен в 1964



Базар в Эфесе
Эфес. Улица



году на лучшем уровне современного музейного искусства. Придя в музей из заповедного города, или, наоборот, из музея направляясь в него, легко можно наложить эти скульптуры и фрески на первоначальные места их бытия — на естественные условия их восприятия, и еще раз почувствовать, как важен сейчас выход за пределы традиционных витрин. Принципиально важно и показательно, что и реставрация ведется сейчас одновременно во всех этих памятных местах Эфеса. В этом смысле культурно-заповедный регион Эфеса в Турции является хорошим примером интернационального комплексного подхода к сохранению памятников архитектуры и искусства различных культур.

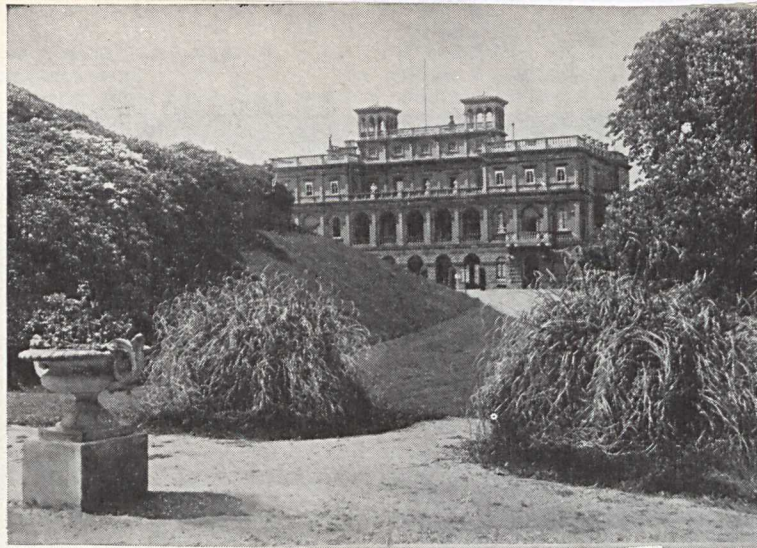
Л. Жадова

Троя (VI). Главные южные ворота

Судьба английской усадьбы

Выставка в Музее Виктории
и Альберта

Графство Эйршир.
«Дом Монтгомери».
Построен в 1804 г.
Архитектор
Джон Патерсон.
Разрушен в 1969 г.



Графство Сэрри.
«Дом Дипдан».
Построен
в начале XIX в.
Архитекторы
Томас Хопп
и Вильям Аткинсон.
Разрушен в 1969 г.

Дворцы-усадьбы, замки-крепости и замки-дома в Великобритании — это значительная часть национального культурного наследия, большой вклад Англии в европейское искусство и архитектуру. Это одно из самых цельных в истории искусства соединений архитектуры, живописи, скульптуры, мебели, декоративно-прикладного и садово-паркового искусства.

Недавняя выставка в Музее Виктории и Альберта в Лондоне привлекла внимание к судьбе домов и замков, показала, как велика опасность исчезновения уникальных исторических строений. Уничтожение английских усадеб началось 100 лет назад и проходило с ужасающей быстротой — было разрушено более 1100 усадеб. Сегодня еще существует около двух тысяч или более домов различных стилей, форм и стоимости. В некоторых до сих пор живут наследники первых владельцев. В летние месяцы более 900 дворцов открывается для посетителей, и хозяева собирают некоторые суммы для покрытия все увеличивающихся расходов на их содержание.

Выставка в Музее Виктории и Альберта показала, что большое количество замечательных строений уже разруши-

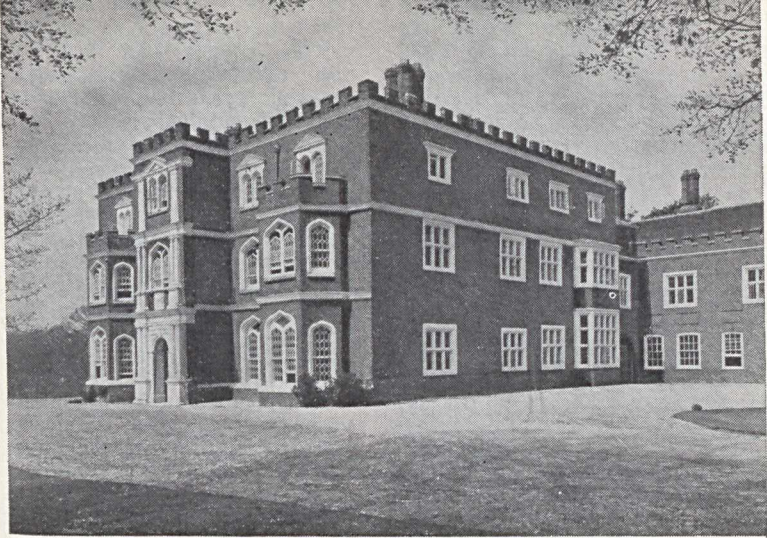
лось или брошено владельцами, которые не могут их содержать в век инфляции, а покупателей на эти дома найти почти невозможно, потому что теперь их интересует только стоимость земли. В результате приходят бульдозеры, и на месте уникальных строений — отражении ушедших эпох, частицы национальной истории — возводятся новые стандартные дома, а под асфальтом дорог исчезает зелень садов и парков.

На выставке наиболее впечатляющей была та часть, где экспозиция имитировала падающие строения. Разломанные на куски колонны, покрытые фотографиями разрушенных домов, были нагромождены в таком хаотическом беспорядке, что создавали впечатление падения. Высоко возле потолка был повешен огромный шар-«баба», которым разбивают старые дома, а магнитная запись воспроизводила шум падающих стен и битого стекла. На фоне этой записи два диктора скорбно читали, как список погибших, названия дворцов, усадеб и замков, исчезнувших с лица земли. А ведь среди этих строений известнейшие шедевры, творения эпохи Тюдоров, Георгов I и II, дома в стиле Палладио, создания архитекторов XVIII и XIX вв., братьев Эдемз, Джона Ноша,

Графство Саффолк.
«Дом Рашбрук-холл».
Построен в 1550 г.
в стиле Тюдор.
В XVIII в. переделан.
Покинут в 1947 г.
Разрушен в 1961 г.



Графство Нортхэмптоншир.
«Дом Рашлен-холл».
Выкуплен в 1958 г.
правительством
и подарен
Ассоциации слепых

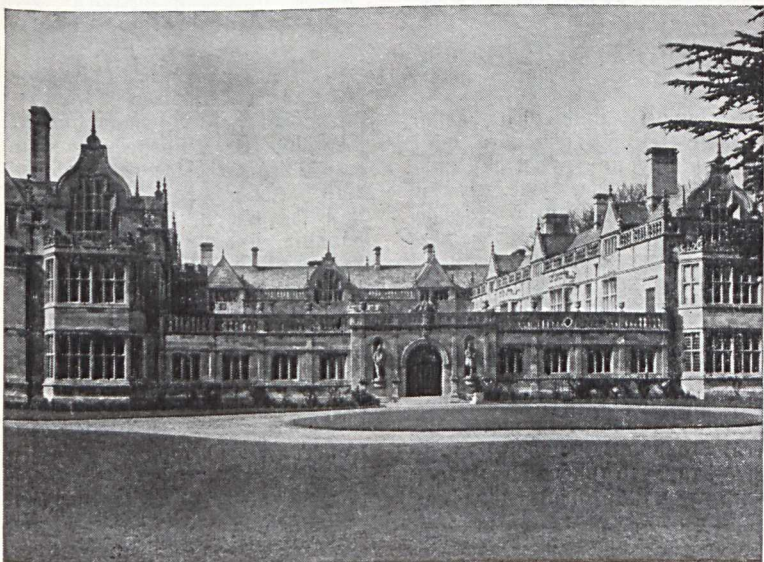


Графство Эссекс.
Дом «Маркс-холл».
Построен
в середине XVIII в.
Разрушен в 1951 г.

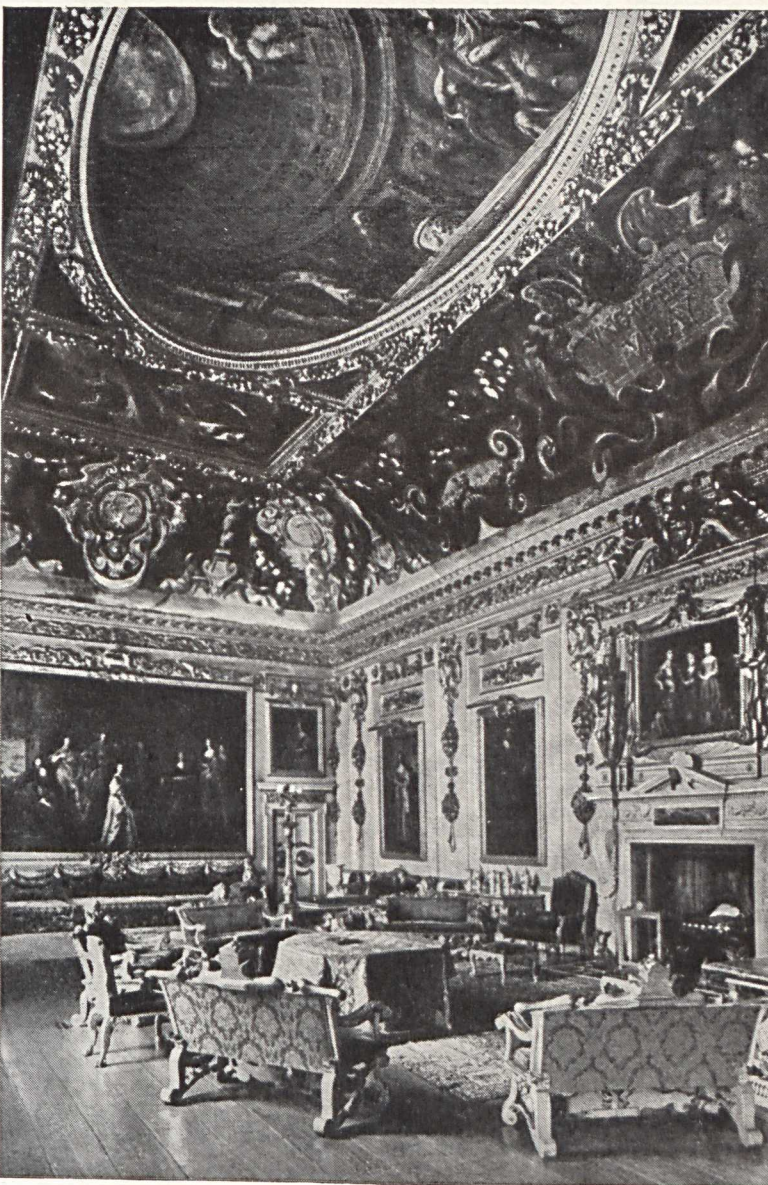
Эдварда Блора, скульптора и декоратора Гринлинга Гиббонса и многих других. В другой части выставки кинофильм рассказывал об истории одного дома, исчезнувшего в 1967 году. Третья секция была посвящена развитию английских парков и усадеб. Еще в одной секции располагалась выставка художественной мебели, часть лестничных маршей, резных колонн и других вещей из разрушенных домов. Внушительные цифры говорили о том, во что обходится содержание дворцов-усадб. Выставка обратила внимание общественности на дворец-усадбу как на национальное достояние и показала недопустимость разбазаривания коллекций их владельцами, разрушения синтеза архитектуры и художественного ремесла, созданного поколениями архитекторов, скульпторов, живописцев, декораторов, обойщиков, резчиков, мебельщиков и других мастеров. К сожалению, в Англии нет законодательства, защищающего памятники истории и культуры, и владельцы бесценных национальных сокровищ часто продают их за океан. Общество пытается бороться за сохранение памятников старины. После войны начали составлять свод памятников.

В 1950-х гг. были созданы правительственные советы исторических памятников для Англии, Шотландии и Уэльса. Они брали на учет дома, выдавали деньги на ремонт. Так удалось спасти часть зданий. Сейчас существует общественная организация «Нэшнл траст» — «Национальный траст», которая берет под охрану памятники старины. Проблема сохранения усадеб заключается в рациональном приспособлении их к современной жизни. Часть таких усадеб «Нэшнл траст» отдает под музеи, колледжи, туристские центры, больницы, военные учреждения, дома отдыха, дома для престарелых и даже под квартиры. Но содержание других обходится так дорого, что траст просто не в состоянии принимать дома даже в дар... Записи в книге отзывов в Музее Виктории и Альберта показали, что выставка стимулировала огромный общественный интерес к судьбе памятников, на который и рассчитывали ее устроители.

Фелисити Эшби (Лондон)



Зал в Сайон-Хауз.
Графство Мидлсекс.
Архитектор
Роберт Адам.
1762—1770.



Интерьер
в Уилтон-хауз.
Графство Уилтшир.
Архитектор
И. Джонс.
После 1647 г.

Много подобных
типично
английских
дворцовых
интерьеров
разрушено
в последние
сто лет.

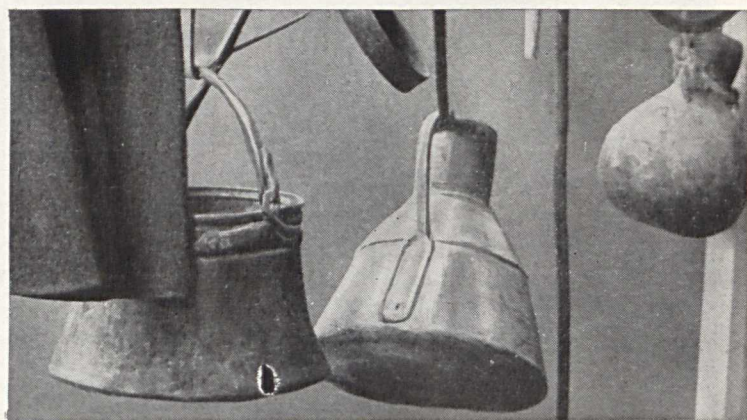
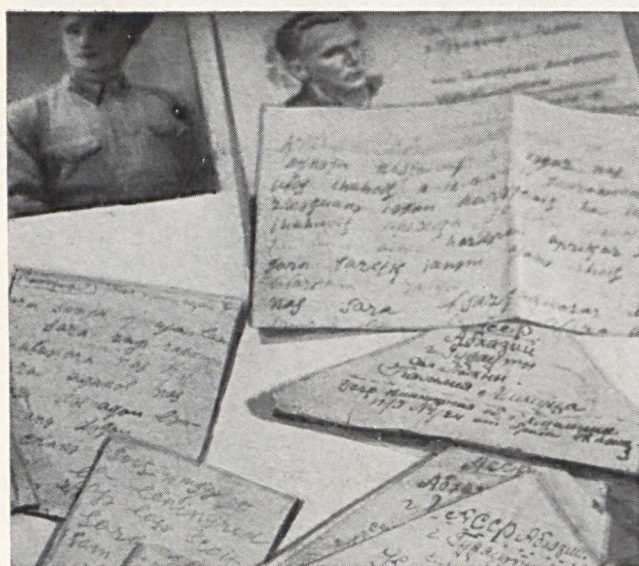
Музей в Лыхнах

Двухэтажное здание полной средней школы в абхазском селе Лыхны еще не старое, но уже и не новое. Лет двадцать назад оно было одним из первых школьных зданий, построенных в селах вместо прежних одноэтажных деревянных школ. Там, где старое на новое меняли попозже, школы и современнее, и красивее, просторнее. Но, с другой стороны, школа в Лыхнах все-таки одна из первых сельских десятилеток в Абхазии, школа с традициями. И стоит на историческом месте. Перед нею расстилается огромная поляна, на которой происходят традиционные скачки и конные игры, съезжаются со всей Абхазии наездники, а вдали, на той сто-

прилагательный», ибо ведь в начале всех начал все музеи в той или иной мере «самодельные». Самодельность, увлеченность, собирательский пыл — обычно ложатся в первооснову того, что потом становится музеем, маленьким или большим, местного или государственного значения. Лыхненский школьный музей создали школьники и учителя, потратив на это несколько лет собирательского труда. Все, что сейчас разместилось в одной из самых больших комнат школы на первом ее этаже, — школьный музей по признаку принадлежности. Потому что он сделан школой и в школе. Но по принципу охвата он выходит за школьные границы. Как и из многих других сел, из Лыхн в годы Великой Отечественной войны ушли на фронт почти все способные носить оружие мужчины и, как всюду, многие не вернулись. Война глубоко пропала людскую память, и не

реликвий, связанных с памятью об ушедших на войну. Драгоценные для каждого из осиротевших домов, они доверчиво отданы в руки школьников и их наставников. И, соединенные вместе, дают представление о том, как пошло на войну село Лыхны, что на ней сделало и кого потеряло. А рядом с этими стендами — стена фотографий, увозящих в более далекое прошлое, в первую мировую войну, когда многие лыхненцы воевали с немцами — были тогда кавалеристами и воевали только в кавалерии. Некоторые из этих давно уже немолодых людей, вернувшихся с той, первой мировой войны, еще и сейчас собирают чай, растят табак и кукурузу, и при встрече с тобой на улпцах села обычно обманывают тебя своим видом, кажутся лет на двадцать моложе своего действительного возраста. Многие экспонаты музея связаны со временем их юности и детства, с началом этого

не скажет. Стоит на полке в школьном музее — в данном случае скорее как раритет, чем предмет сельского быта, — и столетней давности тульский самовар, в свое время попавший в Лыхны, в какую-нибудь, наверное, более состоятельную семью, самовар, добравшийся сюда из Тулы, но так и не занявший своего места в здешнем крестьянском быту, отчасти потому, что здесь охотнее выращивают чай, чем пьют его. Думается, что такие раритеты интересны в этом музее тем, что они как бы оттеняют устойчивость быта, помогают увидеть черту, отделяющую устоявшееся от случайного. А из окна комнаты, в которой расположился школьный музей, видно лыхненское поле и на том конце его — развалины княжеского дворца. Этот оконный проем со всем, что сквозь него видно, тоже как бы вписывается в музей, делается его составной частью. Конечно, маленький музей в



Экспонаты
школьного
музея
в Лыхнах.

роне поляны, виднеются развалины разрушенного в середине прошлого века дворца владетельных князей Абхазии. В старину не Сухуми, а именно это село Лыхны было столицей Абхазии. Отсюда множество упоминаний о нем и в исторических, и в этнографических работах, и в фольклоре. Лыхненская школа, хотя она, как я уже сказал, не так просторна, нашла все же место для собственного школьного музея, созданного на общественных началах. Говоря о народных музеях, мне не хочется употреблять

удивительно, что значительная часть школьного музея в Лыхнах отведена страницам истории, связанным с Великой Отечественной войной. Стенды с письмами-треугольниками, пришедшими с фронта, с извещениями о наградах. Фотографии — последние предвоенные и военные, пришедшие с фронта, и первые послевоенные — только что вернувшихся в родное село, еще не снявших форму. Эта часть музея стала как бы сосредоточенным в школьном доме общественным архивом лежавших раньше по домам

и концом прошлого века. Предметы крестьянского быта и орудия труда, образцы старой посуды, одежды и обуви тоже занимают свое место в школьном музее. Одни из этих предметов быта окончательно ушли в прошлое. Другие, такие, скажем, как старая очажная цепь, на которую подвешивают котел, где варится мамалыга, до сих пор можно встретить в крестьянском дворе. И какая из этих очажных цепей старше — та, что висит в музее, или та, на которой вчера вечером висел котел с горячей мамалыгой, — никто, пожалуй,

Лыхнах — это прежде всего история и этнография. Но мне хотелось бы добавить, что мир народного быта — это как бы двери, ведущие тебя дальше, в мир народного искусства. Не знаю, как кому, а мне этот маленький музей помогает почувствовать и абхазскую песню, и абхазский народный танец — их истинность, их мужество и их сдержанность.

Константин Симонов

Переяслав-Хмельницкий — город семи музеев

«Переяслав-Хмельницкий (до 1943 года — Переяслав) — город районного подчинения, находится в восточной части Киевской области, на берегах рек Трубежа и Альты. Через город проходит автомагистраль Киев — Черкассы. Расстояние до областного центра — 118 км, до железнодорожной станции Переяславская — 28 км, до пристани Переяслав на Днепре — 9 км. Население — 20 тысяч человек».

«Історія міст і сіл Української РСР. Київська область». Київ, 1971, стр. 496.

Признаюсь, когда я ехала в Переяслав, чтобы написать о его музеях, меня смущала такая статистика: семь музеев в городе на 20 тысяч человек. На кого же они рассчитаны и какая их посещаемость — планируемая и реальная — возможна в данной ситуации? «Посещаемость у нас хорошая, — сказал мне Михаил Никифорович Ермолев, заместитель директора Переяславского исторического музея. — За прошлый год, например, была проведена 3381 экскурсия, музеи посетили 223980 человек». Сюда едут из Москвы и Ленинграда, Астрахани и Баку. Очень много экскурсионных автобусов из Киева. Да и сами переяславцы охотно и часто посещают свои музеи.

Центральный музей, как называют его сотрудники, — исторический. Остальные считаются его филиалами:

Музей народной архитектуры и быта Среднего Приднєпровья под открытым небом; археологический; народной одежды; Г. С. Сковороды; В. И. Заболотного; панорама «Битва за Днепр».

Это музеи различных временных параметров — от древнейших (на берегу Днепра вблизи Переяслава-Хмельницкого найдены остатки поселения эпохи бронзы II тыс. до н. э. и скифских времен V—III вв. до н. э.) до мемориалов Великой Отечественной войны. В Переяславе-Хмельницком помнят героев битвы за Днепр, их могилы ухожены заботливыми руками, украшены цветами.

Эпизоды этой битвы изображены в диораме работы художников студии им. Грекова М. Мальцева и Н. Присекина. Богатейшая коллекция собрана в Музее народной одежды. Диорама и Музей одежды размещаются в здании соборов. Археологический музей «вырос» над храмом-усыпальницей XI века. Кроме уникальных экспонатов, определенных музейный настрой создает в нем и образно решенная экспозиция, красочные витражи (авторы — киевляне: архитектор Ю. Кисляченко, художник И. Левитская).

Музей Г. Сковороды находится в помещении коллегиума, построенного в 1753 году. Переяславцам удалось создать атмосферу, проникнутую очарованием личности великого украинского философа.

Известный советский украинский архитектор В. И. Заболотный — земляк переяславцев (родился он в селе Карань этого района). План реконструкции Переяслава-Хме-



льницкого осуществлен под его руководством. А недавно в городе открыт мемориальный музей Владимира Игнатьевича Заболотного. Гордостью переяславцев является Музей народной архитектуры и быта, основанный в 1964 году по инициативе жителей города и района. Он разместился на 30 гектарах в лесостепной зоне, на так называемой «Татарской горе». Переяславцы, приглашая в музей, говорят: «ходімо на гору». Идешь этой дорогой, и удивительное чувство овладевает тобой — ведь известна она со времен Киевской Руси, ею ходили Г. Сковорода и Т. Шевченко, мчались войска Богдана Хмельницкого...

Создатели музея ставили перед собой задачу показать классовое расслоение в украинском пореформенном селе и одновременно представить ремесла того периода: гончарство, ткачество, бондарство. Всего в музее собрано 137 строений, среди них 14 ветряных мельниц («вітряків»), которые являются особой гордостью директора.

Музей очень популярен в городе, районе, области. Люди — особенно старые — охотно дарят одежду, утварь, иконы. Потом приходят, узнают «свои» вещи в «своем» музее, радуются...

Сегодня в Переяславе-Хмельницком, этом маленьком городке Киевской области, проделан важный эксперимент: разбито традиционное представление о периферийном краеведческом музее как хранилище всего и вся. Четко выделенные тематически, семь переяславских музеев играют важную воспитательную роль, они необходимы народу, стали составной частью его культуры. И в то же время вошли в современную украинскую культуру.

С чего же начинались переяславские музеи, где истоки этого необычного «музейного взрыва»?

Во время подготовки к празднованию 300-летия воссоединения Украины с Россией Совет Министров УССР выделил 20 млн. рублей на реконструкцию Переяслава-Хмельницкого. В центре города выросли красивые общественные сооружения. Памятники архитектуры органично вписались в новую застройку.

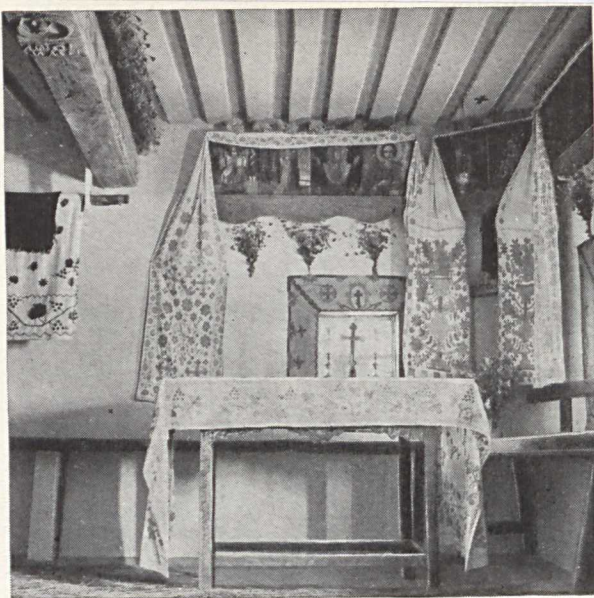
Широкое всенародное празднование воссоединения Украины с Россией глубоко всколыхнуло народ. Возникла потребность обратиться к своим истокам и своим корням. Это были, так сказать, объективные причины последовавшего затем «музейного взрыва».

Но есть причина, условно говоря, субъективная — это удивительная личность Михаила Ивановича Сикорского, директора Переяславского исторического музея.

Окончив в 1951 году исторический факультет Киевского государственного университета, он приехал в Переяслав-Хмельницкий и стал директором Историко-краеведческого музея (музей-то — всего две комнаты!), который позднее был преобразован в исторический. М. Сикорский — энтузиаст в самом высшем проявлении этого понятия. Человек, отказавшийся от многих земных благ, от семьи ради то-

Переяслав-Хмельницкий. Музей народной архитектуры и быта (различные его части)

Музей народной архитектуры и быта. Часть экспозиции.



Музей Красной Москвы

(Дипломные проекты единственного выпуска МИГИ)

В 1924 году ряды советских архитекторов пополнились значительным по тем временам отрядом молодых специалистов — десять человек окончили архитектурный факультет Московского института гражданских инженеров. Это был первый выпуск, который почти целиком состоял из людей, прошедших весь курс обучения в советской высшей школе.

Архитектурный факультет МИГИ был преемственно связан с архитектурным отделением возникших в начале XX века Высших женских строительных курсов, на базе которых в 1916 году был создан Женский политехнический институт, преобразованный после Октябрьской революции в Московский политехнический институт (МПИ), а в 1921 году в МИГИ. После первого выпуска архитекторов архитектурный факультет МИГИ в том же 1924 году слился с инженерно-строительным факультетом МВТУ.

Выпускники архитектурного факультета МИГИ получали профессиональное образование в переломный период в развитии архитектуры. Это были годы, когда в борьбе с эклектикой и стилизацией формировались новые течения и школы. Некоторые студенты МИГИ начинали свои занятия во ВХУТЕМАСе и даже какое-то время одновременно занимались в двух вузах, выполняя курсовые проекты в МИГИ и в «левых» мастерских ВХУТЕМАСа (под руководством Н. Ладовского и И. Голосова). В МПИ и МИГИ преподавали Л. Веснин, И. и П. Голосовы, Э. Норверт, Б. Коршунов, Н. Марковников, М. Гинзбург, А. Кузнецов и др.

Работа над дипломом протекала в момент, когда в советской архитектуре уже стали проявляться зримые черты конструктивизма. Направления творческих поисков студентов резко изменилось — выпускники МИГИ выходили из вуза приверженцами нового направления.

Тема дипломного проекта выпускников: Г. Вегмана, В. Владимировой, Е. Николаевой, А. Васильева, А. Гар-Орловской, В. Козлова, В. Красильникова, Н. Воротынцевой, Л. Славиной, Е. Чеботаревой — музей Красной Москвы, представляла дипломникам возможности для объемно-планировочного и образного решения. Участок для музея был выбран на берегу Москвы-реки ниже Музея изобразительных искусств. Под музей отводился целый квартал, ограниченный набережной и улицами Волхонкой и Ленивкой. На углу квартала стояла церковь XVII века, судьбу которой предлагалось решить самим дипломникам.

По программе музей Красной Москвы должен был включать три экспозиционных отдела (исторический, революционный, коммунальный), лекционную аудиторию, библиотечку.

Музей народной архитектуры и быта (верхние снимки)

Интерьеры музея Г. Сковороды.

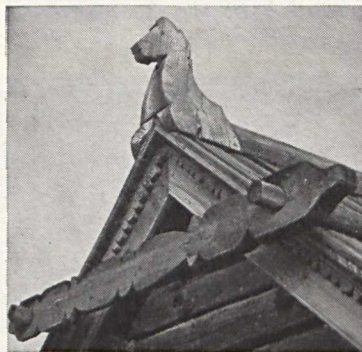
Ветряк, деталь дома, ворота.
Музей народной архитектуры и быта



го, чтобы «быть полезным другим» и чтобы люди «могли проникнуться частицей того, для чего мы создавали». Энтузиазм наследовать трудно, потому что он уникален, неповторим, как неповторима личность, способная на высшие проявления духа. Но он не пропадает — столь яркий его свет. «Он сам горит и зажигает всех нас», — так говорят о Сикорском сотрудники. Орден Трудового Красного Знамени и почетное звание заслуженного деятеля культуры Украинской ССР — свидетельство общественного признания его благородной деятельности.

Мы беседуем с Михаилом Ивановичем, я интересуюсь его планами, замыслами. «Перспективы у нас большие, — увлеченно говорит он, — предполагается строительство исторического музея на том самом месте, где состоялась Переяславская Рада. А наш центральный музей, который размещается сейчас в бывшем особняке Казачковского, в дальнейшем станет мемориальным музеем Т. Г. Шевченко — ведь великий Кобзарь гостил здесь, создал многие свои выдающиеся произведения. Строительство нового музея нужно начать безотлагательно, потому что нынешний находится в аварийном состоянии, а в нем собраны уникальные экспонаты... Мы хотим также полностью восстановить Детинец, сколько бы на это ни ушло времени. Придется построить свой завод по изготовлению плитки. У нас коллектив хороший. Сами все будем делать, своими руками. На территории музея архитектуры и быта, — продолжает Михаил Иванович, — будет создана зона отдыха. Наряду с популяризацией образцов народной архитектуры и искусства, мы хотим поддерживать и воспитывать в человеке его любовь к природе...»

Каковы же реальные возможности дальнейшего развития Переяслава как города-музея? Действительно, город растет и строится как единый организм, тактично и бережно сочетая старое и новое. В этом проявляется его духовно-эстетическая функция как культурного центра, и в то же время в Переяславе-Хмель-

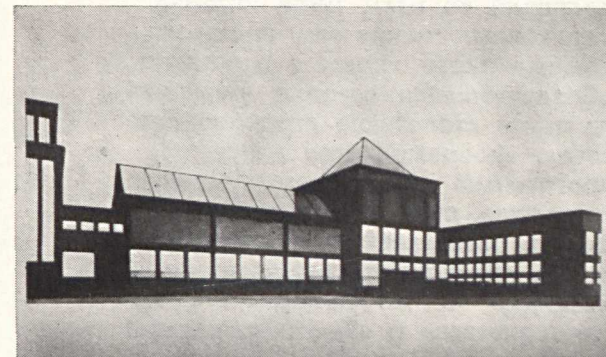
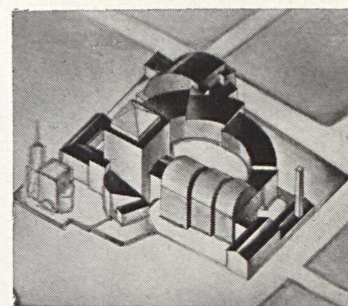
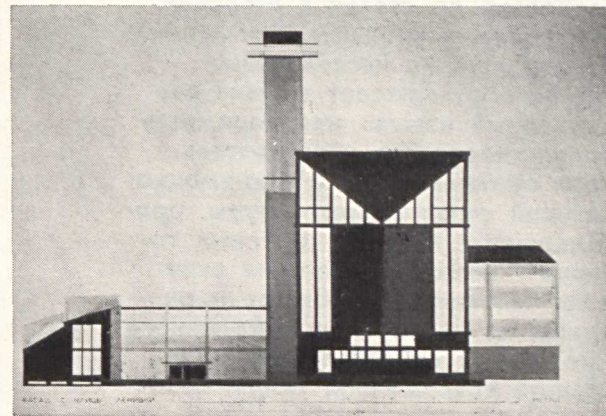
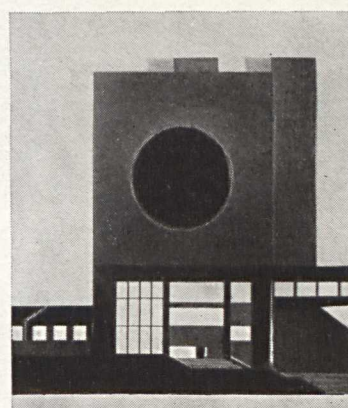
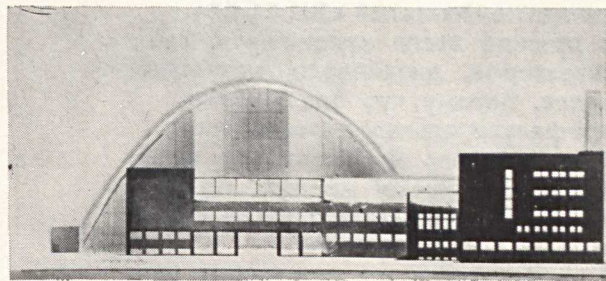
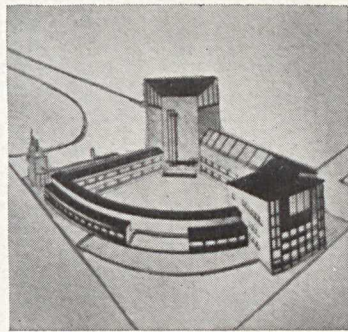


ницком предполагается строительство крупного завода, что, несомненно, увеличит его удельный вес в экономике Украины. Сегодня в Переяславе-Хмельницком семь музеев, завтра будет восемь, в перспективе — столько, сколько будет нужно...

Н. Велигоцкая

...структурно-технически, административно - технический отдел, мастерские, склады, запасные залы и т. д. Общая кубатура здания в проектах колеблется от 125000 до 150000 м³. Дипломанты свободно разместили музей на отведенном участке, создав сложные объемно-пространственные композиции с внутренними дворами и глубокими курдонерами. Корпуса, где размещалась экспозиция, запроектированы, как правило, двухэтажными, причем во втором этаже предусматривалось верхнее освещение. В большинстве проектов корпуса музея получили четкую функциональную дифференциацию и группировку. Все три экспозиционных отдела были связаны с главным вестибюлем, но в планировочном отношении решались автономно, то есть посетитель имел возможность осмотреть экспозицию или всех или одного отдела, минуя другие. Лекционный зал, как правило, имел свой отдельный вход и вестибюль, с которым в ряде проектов связывалась и выделялась в самостоятельный комплекс группа помещений библиотеки и архива. Автономно решалась и административно-техническая группа. Образное решение Музея наглядно свидетельствует о том, что дипломанты в этих своих последних ученических проектах выходили из классики и символического романтизма в новую архитектуру, в конструктивизм, хотя стадия этого «выхода» не у всех была одинаковой. **Г. Вегман** решает комплекс музея на контрастном сопоставлении распластанных двухэтажных корпусов с двумя вертикалями — высокой квадратной в плане башней со смотровой площадкой наверху и треугольным в плане угловым корпусом с оригинально решенным односкатным покрытием. Близок к вегмановскому и проект **Н. Вортынцева**, в котором мотив скатного покрытия усложнен — пятигранный высокий корпус покрыт двускатной кровлей, так же как и в проекте Вегмана, контрастирующей со сплошным остеклением верхней части стен. Основную образную нагрузку в проекте **В. Красильникова** несет высокий протяженный корпус, перекрытый по длинной стороне параболическим складчатым сводом. Верхний четвертый этаж этого корпуса представляет собой высокое перекрытое сводом единое помещение, огражденное с двух сторон стеклянными стенами-экранами. **В. Владимирова** оперирует различными простыми по форме геометризованными объемами, гладкие плоскости стен которых прорезаны окнами, расположенными в ритмическом порядке по горизонтали, вертикали и даже по диагонали. Центром композиции является треугольный в плане высокий корпус, один фасад которого решен как орнаментальный витраж, а верхние глухие стены двух других прорезаны огромными круглыми окнами. В проекте **Л. Славин**, пожалуй, больше чем в вышеописанных сохранились чер-

ты символического романтизма — причудливый план и силуэт с сочетанием прямоугольных, полукруглых, косо поставленных и ступенчатых корпусов, пирамидального, плоских, одно- и двухскатных, цилиндрических и полуцилиндрических покрытий. В других проектах встречается и упрощенно-геометрический «конструктивизм» (**Е. Чеботарева**), некая смесь геометризма и символического романтизма (**Е. Николаева**), упрощенная геометризованная (**А. Васильев**) или «каркасная» (**В. Козлов**) неоклассика. Что же касается расположенной на отведенном для музея участке церкви, то в большинстве дипломных проектов она была сохранена, причем некоторые дипломанты включали ее в комплекс музея, предлагая разместить в ней часть экспозиции исторического отдела. В 20-е годы творческие лидеры архитектурных течений много внимания уделяли высшей архитектурной школе, понимая, что роль и степень влияния течения во многом зависят от того, насколько многочисленным будет его молодое поколение. Конструктивисты тогда еще не имели влияния на архитектурном факультете ВХУТЕМАСа. Будущие лидеры этого течения — **В. Веснин** и **М. Гинзбург** преподавали в МВТУ и в МИИ, а глава архитектурного конструктивизма **А. Веснин** получил архитектурную мастерскую во ВХУТЕМАСе лишь в середине 20-х годов. Основной творческий костяк Объединения современных архитекторов (ОСА) во второй половине 20-х годов и состоял из выпускников этих трех вузов, учеников и единомышленников **А. Веснина**, **М. Гинзбурга** и **В. Веснина**. Однако, когда в 1925 году создавалось творческое объединение конструктивистов, то первым отрядом молодого пополнения оказались выпускники МИИ. Первая группа учеников **В. Веснина**, одного из лидеров конструктивизма, окончила МВТУ в 1925 году, а из мастерской **А. Веснина** во ВХУТЕМАСе ОСА получило значительное пополнение лишь в 1926 году. Тем более важной оказалась роль в развитии нового течения советской архитектуры первых выпускников МИИ, дипломные проекты двух из которых (**Вегмана** и **Владимирова**) **М. Гинзбург** публикует в 1924 году в своей книге «Стиль и эпоха» — одной из важнейших теоретических работ раннего конструктивизма. Инженерный уклон образования в МИИ (как впрочем и в МВТУ) в значительной степени определял творческую ориентацию выпускников этого вуза — их привлекало подчеркивание функционально-конструктивных проблем в вопросах формообразования, содержащееся в творческом кредо конструктивизма. Подчеркнутый рационализм и стремление освоить новые инженерные формы видны и в дипломных проектах музея Красной Москвы. Однако, оценивая пространственно-планировочное и образное ре-



шения музея в этих проектах, важно учитывать, что тогда советская архитектура делала лишь первые шаги в поисках новых путей развития, что молодые дипломанты из отечественных новаторских проектов знали тогда лишь конкурсные проекты Дворца труда (1922—1923 гг.). В тех конкретных условиях проекты выпускников МИИ сами стали определенной вехой в формировании нового направления советской архитектуры, а некоторые из них (например, проект **Г. Вегмана**) оказали влияние и на формально-эстетические поиски других архитекторов.

С. Хан-Магомедов

Выпускники МИИ у своих курсовых работ:
Л. Славина,
Е. Чеботарева,
В. Красильников,
Г. Вегман,
Н. Вортынцева,
В. Владимирова.

Проекты
Н. Вортынцева,
В. Красильникова,
В. Владимирова,
Г. Вегмана,
Л. Славин,
Е. Чеботарева

Посвящая специальный номер актуальным проблемам современного музея, редакция не рассчитывала, конечно, предложить однозначное решение тех вопросов, которые остаются открытыми в самой музейной практике.

Мы стремились привлечь к ним внимание читателей «ДИ СССР», и прежде всего художников, архитекторов, дизайнеров, искусствоведов, потому что без участия профессиональных деятелей изобразительного искусства эти проблемы, по нашему мнению, не могут быть решены на уровне современных требований.

В то же время мы стремились увидеть «музейную проблему» в многообразии ее связей с историей, личностью, искусством. Эти связи далеко еще не исследованы.

Так не подтверждает ли еще раз «музейный взрыв» необходимость более серьезного и взыскательного отношения к образно-эмоциональной стороне архитектуры, промышленных изделий, бытовых товаров — всего, что сегодня окружает человека? Не является ли он одним из симптомов неутоленного тяготения к одухотворенности и красоте современной среды человеческой жизни?

С другой стороны, не связан ли растущий во всем мире интерес к духовным ценностям прошлого, помимо всего иного, с отчетливо обозначившейся сегодня реакцией на почти столетнюю агрессию «нового», «современного» искусства, программно отрицавшего гуманистическую, реалистическую традицию, отвергавшего «музейную», якобы умершую «греко-римскую культуру» во имя свободного «формотворчества» и «самовыражения»? Вряд ли случайно тяга к домодернистскому, классическому наследию совпала со все ширящейся популярностью реализма.

Быть может, очереди в музеях, отказ от голого функционализма в архитектуре, увлечение традициями классики в живописи и, казалось бы, парадоксальное обращение декоративного искусства к «станковизму», к чисто выставочным неупотребительным вещам, созданным специально для созерцания, — все это лишь различные стороны единого процесса, оценить который можно, только рассматривая культуру как целое, в котором отдельные звенья, ничего не зная друг о друге, изменяются в одном направлении, чтобы затем придти к новым формам взаимодействия.



*Редакция благодарит всех
деятелей советской и зарубеж-
ной культуры, оказавших
содействие в подготовке номера*

Редакционная коллегия

Главный редактор	Буткевич О. В. Бескинская С. М. Бородай В. З. Василенко В. М. Иконников А. В. Кантор К. М. Королев Ю. К. Кума Х. Р. Леонов П. В. Литанишвили О. А. Лушпов Н. А. Обух В. А. Рахимов М. К. Рождественский К. И. Смирнов Б. А. Толстой В. П. Хан-Магомедов С. О.
Зам. главного ред. Ответств. секретарь Зам. отв. редакции:	Базазянц С. Б. Кельман Л. М. Крамаренко Л. Г. Невлер Л. И. Смирнов Л. М. Уварова И. П. Шкаровская Н. С. Курбатов Ю. К.
Главный художник	Белан В. А. Штейнер Л. М. Сенченко В. П. Кочетов Г. И. Андреев В. П. Балодис Л. Гозак А. П. Никольский Н. А. Паперный В. З. Рахманов Н. И. Селиверстов И. А. Тартаковский С. А. Филатович В. С.
Художник номера Худ.-техн. редактор Корректор Фотохудожник Фотографы:	

На обложке:
Музей истории религии
и атеизма
(б. Казанский собор).
Ленинград

Издательство
© «Советский художник»
125319 Москва,
ул. Черняховского, 4а

Адрес редакции
журнала: 103009
Москва, К-9, ул. Горького, 9
тел. 229-19-10, 229-68-45

Рукописи не возвращаются

Сдано в набор 13.VII. 1976

А 01708 17.VIII. 1976

Бумага мелованная

Формат 70×108¹/₈

Бумажных листов 3

Учетно-издательских листов 9.

Условных печатных листов 8,4

Печатных листов 6

Зак. 1890. Тираж 30 000

Цена 1 р. 20 к.

Индекс 70240

Московская типография № 5

«Союзполиграфпрома» при

Государственном комитете

Совета Министров СССР

по делам издательства,

полиграфии и книжной

торговли. Москва

Мало-Московская, 21

журнал современной практики,
теории и истории
монументального и декоративного
искусства,
художественной промышленности
и народного творчества,
художественного проектирования
и дизайна

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 9(226). 1976
Основан в 1957 году

В номере:

2 стр. обл.

Ирина Антонова

Миссия культуры и мира

1 Международная анкета «ДИ СССР»

Что такое музей сегодня.

Игорь Бестужев-Лада,
Марианна Озерная

6—12 Актуальные проблемы

Музей в системе культуры

11

Инна Анощенко

Музейное дело в СССР: цифры и факты

13—19 Художник и среда

Андрей Гозак,
Лев Смирнов

Пространство храма муз

18

Аврам Разгон

Музейная экспозиция — искусство?

19

Леонид Каратеев

Музейная экспозиция — наука?

20—27 Круглый стол «ДИ СССР»

Образ. Пространство. Типология

28—34 Художник и культура

Евгений Рашковский

Время сегодня (заметки историка)

32

Алла Чернова

Город остается с нами
(заметки художника)

35—39 Люди и вещи

Владимир Паперный

Образ родного края

38

Никита Воронов

Школа мастерства

40—43 За рубежом

Лариса Жадова

Троя и Эфес

42

Фелисити Эшби

Судьба английской усадьбы

44—48

Хроника

Москва. В июне здесь состоялось торжественное открытие Дней культуры Латвийской ССР в Российской Федерации. Праздник культуры латвийского края прошел в Томске и Кемерово, Саратове и Ульяновске, в Ярославле, Владимире и других городах РСФСР. Были показаны выставки: в краеведческом музее Томска — графика и народное прикладное искусство, в Вологде — прикладные работы участников студии Песисского района и «Дзинтарс» Лиепайи в Саратове и музее им. А. Н. Радищева — народное прикладное искусство, в Доме художника Ульяновска — изобразительное искусство Латвийской ССР и другие. Президиум Верховного Совета РСФСР наградил Союз художников Латвии Почетной грамотой.

Минск. В конце мая здесь прошли Дни литературы и искусства Украинской ССР в Белоруссии. Состоялись выставки изобразительного и народного прикладного искусства Украинской ССР, книг и фотовыставка «Советская Украина».

Душанбе. Дни культуры Киргизской ССР состоялись в Таджикистане. В дни праздника деятели культуры Киргизии показали свои достижения в изобразительном искусстве, музыке, кино, литературе.

Кишинев. В столице Молдавии создается Музей воинской славы. В нем будут представлены документы, фотографии, образцы оружия и другие экспонаты, свидетельствующие о ратных подвигах советских воинов. Специальные стенды посвящаются отдельным воинским частям, соединениям, партизанским формированиям, сражавшимся на территории Молдавии в годы Великой Отечественной войны.

Киев. В начале июля на бывшей окраине Киева, у Бабьего Яра, открылся мемориал жертвам фашизма. Здесь было замучено свыше ста тысяч советских людей — солдат и моряков Днепровской флотилии, героев киевского подполья, мирных граждан разных национальностей — женщин, стариков, детей. Скульптурная композиция установлена в центре сквера на самой высокой точке существующего рельефа и состоит как бы из двух частей. Нижняя отображает один из моментов трагедии — массовый расстрел мирных граждан и военнопленных. Над падающими в ров телами находится символическая верхняя часть композиции, трактуемая тему вечности жизни. Ее венчает фигура матери со связанными руками, склонившейся над ребенком. Ценой своей жизни она стремится сохранить будущую жизнь. Авторы памятника — скульпторы: действительный член Академии художеств СССР

М. Яценко, В. Сухенко, А. Вятрик при участии Б. Лысенко, архитекторы А. Игнащенко, Н. Иванченко, В. Иванченко. Инженерная часть проекта разработана специалистами института «Киевпроект» под руководством В. Колчинского.

Москва. В бывшей мастерской скульптора Анны Семеновны Голубкиной (ул. Шукшина, 2), где она проработала 17 лет, открыт Гос. музей-мастерская. Здесь собраны в подлинниках лучшие ее произведения: знаменитый портрет Карла Маркса, выполненный в 1905 году по заказу Московского комитета РСДРП, «Идущий человек», «Илленники», портрет Льва Толстого. Создатели Музей-мастерской — племянники Анны Семеновны В. Н. Голубкина, Н. А. Корвич — директор и весь коллектив — убедительно раскрыли в экспозиции творчество замечательного скульптора.

Курган. Здесь в доме сельского декабриста М. Нарышкина в кинун 1976 года открылся дом-музей декабристов, отбывавших ссылку в Кургане. У Нарышкиных собирались А. Розен, М. Назимов, Н. Лорер, В. Лихарев, А. Бриггей, И. Фохт. Экспозиция воспроизводит обстановку дома Нарышкиных, а документы, следственные дела, рисунки, книги с автографами ссыльных, подаренные ими здешнему уездному училищу, широко освещают жизнь и деятельность декабристов на поселении в Кургане.

Москва. В переулке Сивцев Вражек, 27 в старинном особняке с мезономом после реставрации открылся Дом-музей А. И. Герцена — филиал Гос. литературного музея. В жилых комнатах представлены редкие документы, листы рукописей, письма, мемориальные вещи писателя, издатель, пропагандиста передовых идей. Проект музея сделан архитектором — художником Е. Розенблюмом, художниками Н. Артамоновым и Е. Голубцовым.

Тарту. В залах Государственного этнографического музея Эстонии была открыта выставка народного творчества. Представлены пятьсот экспонатов, выполненных мастерами-любителями резчиками по дереву: люстры, подсвечники, чаши, свадебные короба, народные сундуки, мебель, посуда, сельскохозяйственный и столярный инструмент, скульптуры из дерева.

Петрозаводск. Научные сотрудники Карельского государственного краеведческого музея готовятся к открытию своего филиала — музея карело-финского народного эпоса «Калевала». Десятки произведений живописи, графики, скульптуры, народного искусства на темы эпоса перейдут в будущую экспозицию из фондов Музея изобразительных искусств Карельской АССР. Около 200 предметов бытовой обстановки, домашней утвари, изделий народного искусства привезли сотрудники музея из экспедиций по районам республики. Старейшая жительница де-

ревни Святозеро Н. И. Емельянова «напела» на магнитофонную ленту старинные причитания. В институте языка, литературы и истории Карельского филиала АН СССР получены записи рун в исполнении известных карельских рунопевцев. В Карельском районе, на родине «Калевалы», собраны предметы быта крестьян старой деревни, орудия труда, одежда, средства народной медицины, народные музыкальные инструменты, изделия прикладного искусства на темы эпоса «Калевала». Для будущего музея получены издания «Калевалы» из разных республик и из-за рубежа.

Москва. В Музее древнерусского искусства имени Андрея Рублева открылась выставка произведений русской иконописи — «Живопись вологодских земель XIV—XVIII веков». Ее организаторы Союз художников СССР, Управление культуры Вологодского облисполкома, Всероссийский художественный научно-реставрационный центр имени академика И. Э. Грабаря. На выставке представлено около 100 первоклассных памятников, созданных талантливыми живописцами средневековья, работавших в северных областях Руси.

Алма-Ата. Здесь состоялся 2-й съезд Общества охраны памятников культуры Казахской ССР, в рядах которого насчитывается до полутора миллиона человек. Гостями съезда были представители Общества охраны памятников культуры Украины, Белоруссии, Грузии, Азербайджана, Литвы, Киргизии, Туркмении.

Москва. В выставочном зале на ул. Успенская была открыта выставка произведений известной художницы дымковской игрушки лауреата Государственной премии РСФСР имени И. Е. Репина Екатерины Иосифовны Росс-Денишиной, посвященная 75-летию со дня ее рождения. Устроители выставки — Союз художников РСФСР, Кировская организация Союза художников РСФСР.

Тбилиси. В Государственном музее искусств Грузии открылась выставка старинной грузинской вышивки. Экспонаты из фондов музея — вышивки золотыми и серебряными нитками на бархате, холсте, шерсти — относятся к XIII—XVIII векам.

Москва. Единственный в своем роде редкий музей существует в Москве. Это музей такси, созданный энтузиастами-любителями. Он возник в дни празднования 50-летия столичного такси, когда на стадионе «Автомобилист» состоялся необычный парад автомобилей. Перед гостями праздника прошли все автомашины отечественных марок, которые когда-либо служили таксомоторами на улицах столицы: «ГАЗ-А» образца 1936 года, «ЗИС-110», «Победа» и другие. Теперь они заняли свои места в Музее при 19-м таксомоторном парке. Экскурсоводы здесь — шоферы этого парка, которые ведут работу в музее на общественных началах.

Ташкент. 250 работ известных палехских мастеров было представлено на выставке «Искусство советского Палеха», состоявшейся в ташкентском Центральном выставочном зале.

Москва. В Государственном Историческом музее была открыта выставка из Венесуэлы «Культура индейских племен территории Амазонии». Она рассказывала о материальной и духовной культуре индейских племен, обитающих на территории Амазонии и сохранивших традиционный образ жизни. В основе экспозиции — коллекция путешественника Эдгардо Гонзалеса Ниньо. Более 500 предметов и фотографий давали представление о занятиях индейцев, охоте, примитивном земледелии, рыболовстве, культовых обрядах, об орудиях труда, утвари, оружии, украшениях, музыкальных инструментах. Устроители выставки — Министерство культуры СССР, Министерство иностранных дел Венесуэлы, Национальный Совет по культуре Венесуэлы, Государственный орден Лепина Исторический музей.

Ленинград. В Государственном музее этнографии народов СССР в апреле была открыта выставка «Литва — край янтарный», посвященная Всесоюзному фестивалю самодеятельного художественного творчества трудящихся. В экспозиции были представлены изделия из янтаря и металла, литовская народная скульптура из дерева, декоративные народные тканые одеяла и полотна, акварельные миниатюры Л. Мешкайтиса с поэтическими пейзажами родного края.

Москва. В Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина летом была открыта экспозиция «Чешский культурно-тематический плакат. 1890—1975» из собрания Музея прикладного искусства в Праге. Самые ранние работы относятся к концу XIX — началу XX в. — это афиши, созданные объединением молодых графиков «Манес». Плакаты 1918—1920 гг. представлены видными мастерами. Среди них И. Чапек. Современный плакат Чехословакии отражает богатейшую культурную жизнь страны. Показаны работы, посвященные театру, кино, литературе, народному творчеству, выставкам и конкурсам. Устроители выставки — Министерство культуры СССР, Министерство культуры ЧСР.

Вильнюс. Во Дворце художественных выставок в феврале состоялась показ миниатюр народного мастера Лидия Мешкайтиса. Она принимает участие в выставках с 1957 года, удостоена диплома первой степени Союза художников СССР на выставке «Слава труду» 1974 года. Основная тема ее акварельных миниатюр — страна природы.