Музейное дело России. Под ред. Каулен М.Е. (ответственный редактор), Коссовой И.М., Сундиевой А.А. - М.: Издательство «ВК», 2003. -614 с.

"Музейное дело России" - коллективная монография, созданная музееведами двух крупных научных и учебных центров - Академии переподготовки работников искусства, культуры и туризма (АПРИКТ) и Российского института культурологии (РИК). Книга рекомендована Ученым советом ЛПРИКТ в качестве учебного пособия для системы профессиональной переподготовки и повышения квалификации музейных работников.

ОБРАЩЕНИЕ К ЧИТАТЕЛЮ

Уважаемые коллеги!

Авторы лежащей перед вами книги обращаются к вам как к коллегам, ибо она адресована в первую очередь практикующим музейным работникам. Начиная работу над нею, авторы не ставили целью ни поучать, ни расставлять все точки над "i". Мы прежде всего хотели помочь вам, собрав воедино и представив в компактной форме основную информацию о той сфере, которую принято называть "музейным делом", а вернее, о той части культурного пространства, которую мы предлагаем называть "музейным миром".

В современном музейном деле сложилась во многом парадоксальная ситуация. Вряд ли найдется другая сфера деятельности, работники которой в подавляющем большинстве не имели бы базового образования по специальности. "Сопряженность" музееведческой теории и практики в большей степени характерна для музеев столиц и больших городов; некоторые из таких музеев сами являются крупными центрами музееведческих исследований. Для большинства же музеев как провинциальных, так и столичных, разрыв между теоретическим музееведением и повседневной музейной практикой весьма ощутим. Положение усугубляется тем, что для немалого числа музейщиков "глубинки" получение высшего образования бывает затруднено. Традиционно работники музеев - люди, преданные своему делу, искренно и "несовременно" влюбленные в музей (иные здесь не задерживаются, приходят - и уходят), и отсутствие диплома компенсируется многолетним опытом, талантом, желанием и умением глубоко вникнуть в свое дело. Опыт передается от старших к младшим, от мастера - к ученику. В этом музейное дело сродни традиционной культуре, и видится нечто закономерное в том, что традиция играет столь важную роль в этом традиционном институте общественной памяти. Труднее всего приходится тем музеям, где традиции нет из-за их молодости или из-за того, что она оказалась прерванной**.** И вот эту-то "мудрость" традиции теоретическое музееведение обязано сохранить, не расплескать, изучить и обогатить новейшими достижениями теории.

Еще несколько десятилетий назад работа музея жестко регламентировалась выработанными "в центре" методическими указаниями и инструкциями. С другой стороны, само музееведение как наука в то время еще не сформировалось. Считалось очевидным, что музейный работник должен иметь образование, соответствующее профильной дисциплине. Такой взгляд соответствовал принятой классификации музеев "по профилю" и установившемуся взгляду на документирование как основную функцию музея. Для ведения профессиональной деятельности, ограниченной

реализацией этой функции, знания о соответствующей области документируемой действительности представлялись вполне достаточными. Не вызывает сомнений, что работа с каждым видом хранимых музеем источников - их выявление в реальной действительности, комплектование, хранение, исследование и репрезентация - требует глубоких знаний по профильной дисциплине. Но с каждым днем все шире становится сфера музейной деятельности, предполагающая применение специальных музееведческих знаний.

За последние десятилетия произошли серьезные сдвиги в практике и теории музейного дела. Сегодня неуклонно возрастает число многопрофильных музеев, требующих комплексного подхода. Современная экспозиция осознается как специфическая форма коммуникации, сложная знаковая система, обладающая своим языком, и одновременно - как синтез науки и искусства. Значительно изменилась система ценностей и предпочтений общества, и вопросы изучения и привлечения посетителя, дифференцированной работы с ним не возможны без научной постановки в музее проблем музейной психологии, социологии, педагогики. Без разработанных за последние десятилетия понятий, таких, как "экомузеология", музейное проектирование, "музейная коммуникация", нельзя представить себе современную музейную практику.

Сегодня в целом ряде вузов готовят специалистов-музееведов. Но еще много лет основную часть практикующих музейных работников будут составлять специалисты без музееведческого образования. К тому же не стоит обольщаться - лишь определенная часть студентов свяжет свою будущую профессиональную деятельность с музеями. Практикующих специалистов, окончивших аспирантуру по специальности "музееведение, консервация и реставрация памятников", пока что можно пересчитать по пальцам, да и для них защита диссертации нередко становится поводом для ухода из музея. Пожалуй, самой действенной в этих условиях оказывается система профессиональной переподготовки по специальности "музеевед": образование здесь получают музейные работники, осознающие необходимость профессионального роста именно в этом направлении, связывающие свое будущее с музеем и имеющие твердое намерение именно в музее применить полученные знания.

До сих пор существует определенное психологическое неприятие музеологической теории значительной частью музейных работников-практиков. С чем это связано? Нет ли здесь вины самого теоретического музееведения? Быть может, в звучащем иногда в современных музеологических исследованиях отрицании традиции, в попытках создать новые построения, отвергая слишком многое из того, что было накоплено поколениями музейных работников, коренится одна из причин неприятия музейными практиками теоретических новаций? "На заре перестройки" на многих конференциях и в изданиях зазвучали нападки на все советское музейное дело прошлых лет, зазвучал термин - "тоталитарные музеи". Современные теоретики обвиняли приверженцев музейной традиции в ретроградстве и консерватизме, музейщики обвиняли своих оппонентов в оторванности от практики, незнании музейной жизни. Непонимание и неприятие возникают там, где утверждаются принципы незнания и нежелания услышать друг друга. В общих интересах преодолеть отчуждение музейной практики от теоретических достижений музееведения.

У теории музейного дела также немало "долгов". Для многих музеев в последние годы стали актуальными исследования в области собственной истории, но издания, в

котором была бы прописана пусть кратко, но в целом история российского музейного дела, до сих пор не существовало. Музеи, особенно имеющие богатую многолетнюю историю, изучают и воссоздают ее, сам музей как исторический феномен в своем развитии представляет для общества все больший интерес. В многочисленных изданиях появляются работы, отражающие историю отдельных музеев; они подобны осколкам мозаики, каждый из которых стремится, но не может, занять отведенное ему место в общей картине, ибо такой картины еще не существует.

В 1970-80-е гг. шел интенсивный процесс самоопределения музееведения как научной дисциплины. Советское музееведение на этом этапе активно вбирало и перерабатывало достижения зарубежных музеологов и делало свои открытия и обобщения. Казалось, еще немного - и искомое соединение теории и практики на новом уровне станет свершившимся фактом и одновременно мощным фактором развития музейного дела. Разразившийся кризис разрушил многие наметившиеся связи. Для сотрудников сотен музеев, разбросанных по все еще необъятным просторам Родины, само передвижение в пространстве из-за непомерной дороговизны стало труднодоступным. Это же относится и к музееведческой информации. Еще в 1980-е годы многие музеи получали сборники научных трудов НИИ культуры МК РФ и Лаборатории музейного дела ЦМР СССР и через них приобщались к самым последним изысканиям музеологов и самым современным и острым диспутам. Сегодня столь нужные музеям сборники выходят редко и малыми тиражами, о бесплатной рассылке давно забыли, до большинства небольших российских музеев опубликованная информация не доходит.

Сегодня совмещение музейной теории и практики, преодоление определенного непонимания и нестыковки между ними - одна из насущных задач. В этой ситуации особо значительной может быть роль доступных изданий, адресованных музейным работникам, и содержащих компактную, сжатую, легко читаемую информацию, позволяющую представить современное состояние музейного мира и музееведческой теории в целостности. Однако именно такого рода учебных пособий не хватает. Современная и нужная музейным работникам информация разбросана по нередко труднодоступным изданиям, а при существующих трудностях в издательском деле зачастую остается неопубликованной. Из-за этого **значительный материал, накопленный теоретическим музееведением, остается не востребованным музейными работниками.**

До настоящего времени история и теория музейного дела в целом российскими музееведами не была прописана; объясняя это, музееведы ссылались, как правило, на недостаточную изученность отдельных проблем и наличие многочисленных лакун. Этот дефицит информации в значительной степени был преодолен в процессе подготовки к изданию Российской музейной энциклопедии, работа над которой стала действительно общим делом более чем 1000 музейных работников, ученых, специалистов. Сегодня для прослеживания основной линии исторического развития музейной теории и практики на уровне лаконичного изложения, имеющего целью формирование у адресата цельного представления о музейном деле в России и осмысления его прошлого и настоящего, **имеющейся информации вполне достаточно;** более того, настоятельно требуется обобщение, которое позволило бы осмыслить достигнутое, выявить лакуны и на этой базе планировать и развивать дальнейшие исследования и

совершенствовать повседневную музейную практику.

Для работы по созданию настоящего пособия объединились авторы из сектора Музейной энциклопедии Российского института культурологии - старейшего музееведческого исследовательского центра - и из Академии переподготовки работников культуры, искусства и туризма РФ. Опыт, накопленный в процессе преподавания музейного дела музейным работникам-практикам, соединенный с опытом обобщения новейшей музееведческой информации в процессе работы над Российской музейной энциклопедией, позволяет надеяться на осознание авторским коллективом как современного состояния музейной теории и практики, так и потребностей музейных работников в музееведческой информации. В то же время пособие может использоваться студентами, специализирующимися по проблемам музееведения и смежных гуманитарных наук.

*** * ***

Книга состоит из двух больших разделов, первый из которых целиком посвящен истории развития музейного дела в России. Это - первая публикация сведенного воедино и четко структурированного материала по истории отечественного музейного дела с момента его зарождения до рубежа третьего тысячелетия. Развернутая картина становления и развития музейного мира, данная в I-ом разделе, во II-ом разделе будет дополнена сведениями по истории становления отдельных направлений музейной деятельности.

Второй раздел открывает глава, в которую выделены сведения о музееведении, дающие читателю представление об этой молодой, находящейся в стадии становления, научной дисциплине. В последующих главах II-ого раздела рассматривается музейная деятельность по основным направлениям. В каждой из этих глав читатель найдет развернутую информацию о современном состоянии и перспективах развития того или иного направления музейной деятельности, дополненные краткими сведениями по истории и основными музееведческими положениями, составляющими теоретический базис данного вида музейной деятельности.

Авторы сознательно представили в более обширном объеме материал, не встречающийся в обобщенном виде в выходивших в последнее время музееведческих изданиях, или труднодоступный. Так, глава "Музеефикация историко-культурных и природных объектов" впервые вводит в музееведческое пособие материал, посвященный актуальной проблеме работы музеев с недвижимыми, средовыми и "нематериальными" объектами, поэтому материал представлен в ней более подробно и в большем объеме. Напротив, глава "Фонды - основа музейной жизни" содержит краткую характеристику фондовой работы музеев, так как для ее детального изучения музейный работник обязан обратиться к Инструкциям, четко регламентирующим эту важнейшую сферу музейной деятельности. В последние годы вышли в свет, или готовятся к изданию, учебные пособия по выставочной деятельности, а также по новым технологиям в организации управленческой, экономической и финансовой деятельности музеев, поэтому эти сюжеты в настоящей книге только обозначены в общих чертах.

В конце каждой главы читатель найдет краткий список основной библиографии, содержащий наименования основополагающих и новейших публикаций по каждой теме.

ИСТОРИЯ МУЗЕЙНОГО ДЕЛА КАК СОСТАВНАЯ ЧАСТЬ МУЗЕОЛОГИИ

ГЛАВА I

Определение понятия. Методы исследования. Источники по истории музейного дела. Публикации источников. Историография истории отечественного музейного дела. Периодизация истории музейного дела в России.

Читателя, который открыл настоящую книгу, видимо, не надо убеждать в необходимости теоретического осмысления музейной деятельности, без которого сегодня не возможны создание и успешное функционирование любого музея.

Постижение науки предполагает знакомство с ее историей. Историческое введение позволяет лучше понять специфику и этапы развития изучаемой научной дисциплины. Все это относится и к музееведению. В ходе исторических исследований воссоздается картина возникновения музеев, выявляется место и роль музеев в истории культуры на каждом из ее этапов, анализируется колоссальный опыт наших предшественников - многих поколений музейных работников и музееведов, рассматривается формирование особой сферы культурной деятельности - музейного дела и зарождение науки музееведения (за рубежом более распространен термин "музеология").

Изучать историю всегда интересно. Рассказ о том, как рождались оригинальные идеи, а потом воплощались в жизнь, преодолевая многочисленные преграды, может быть захватывающим. Знакомство с так и не реализованными проектами будит творческую мысль. Осознание того, что российские музеи, используя европейский опыт, значительно обогащали его, адаптируя к условиям своей страны, а порой и опережали европейских коллег, рождает чувство гордости за своих предшественников.

Отдельные исследователи рассматривают изучение истории музеев и их роли в обществе как собственно предмет музеологии (Ж-А. Ривьер, Франция). Почему нет? Утверждалось же, что лучшая теория искусства - это его история (1). Впрочем, спор о предмете музеологии (а, следовательно, и истории музейного дела как его составной части) относится к числу дискуссионных проблем молодой науки. Эти дискуссии необходимы и являются этапами становления научной дисциплины.

Опираясь на опыт предшественников, правомерно предложить следующее определение истории музейного дела: ***история музейного дела является неотъемлемой частью истории отечественной культуры и составной частью музееведения, изучающей музейные процессы в их исторической динамике.***

История музейного дела использует **методы и достижения исторической науки,** вспомогательных исторических дисциплин, искусствознания, памятниковедения, культурологии. Возможно, развитие науки приведет к выработке собственных специфических научных методов. Как правило, метод, то есть способ познания, корректируется одновременно с уточнением предмета познания.

Одним из важнейших методологических принципов остается **принцип историзма,** предполагающий рассмотрение явления в его развитии от момента зарождения. Поэтому **одним из методов,** которыми пользуются историки, рассматривая предмет своего изучения на протяжении длительного времени, прослеживая его эволюцию, выявляя этапы развития и важнейшие вехи, является **историческая периодизация.** Создание периодизации есть способ организации знаний в систему.

Разработка научной периодизации является сегодня **важнейшей методологической задачей, наряду с разработкой языка науки.** В понятиях и терминах, которыми оперирует наука, отражаются и **концентрируются** достижения результатов познания; научная периодизация придаст этим знаниям системность и иерархичность.

Источниками истории музейного дела являются **исторические источники,** поэтому к ним применимы методы и методики исторического **источниковедения.** Исторические источники делятся по типам и видам. **Деление по типам** связано с формой фиксирования информации. Выделяются письменные источники, вещественные, изобразительные и т.д. Классификация носит условный характер, и источниковеды разных школ называют различное количество типов источников. С данной проблемой можно познакомиться по специальной литературе (2).

Видовая классификация разработана преимущественно в системе письменных источников. Для каждого вида источниковеды выработали свои методы исследования. Каждому историческому этапу присущ свой круг источников. История музейного дела в России охватывает XVIII - XXI века. Для этого периода характерны следующие виды исторических источников: законодательные акты, статистические источники, делопроизводственная документация, материалы музейных съездов, конференций, совещаний - группа официальных документов; периодическая печать; источники личного происхождения (воспоминания, дневники, частная переписка). Публикации музеографического характера (каталоги музеев, выставок, коллекций, аукционов и распродаж; отчеты музеев и экспедиционные отчеты; музейные справочники; путеводители по музеям и выставкам) стоят в этом же ряду, но в данном случае могут быть выделены как вид, используемый прежде всего для изучения истории музейного дела. Важнейшими источниками по истории конкретных музеев являются годовые отчеты, статистические приложения к ним, учетная документация, материалы музейного проектирования. В роли исторических источников по истории самой науки могут выступать музееведческие издания, например, труды музееведческих центров.

Часть источников опубликована, но относится к малотиражным, ведомственным или периодическим изданиям, что затрудняет поиск и работу с материалами. Ряд крупных публикаций важнейших исторических источников появились лишь в 1990-е годы (3). Продолжилась традиция публикации обзоров источников по истории музейного дела (4). С 1980 г. издается статистическая информация, обрабатываемая ГИВЦ Министерства культуры. В конце 1990-х гг. возродилась традиция публикации годовых отчетов крупнейших российских музеев (ГИМ, Эрмитаж), существовавшая в конце XIX - начале XX вв.

Большая часть источников по истории музейного дела не опубликована и хранится в научных архивах музеев, отделах письменных источников музеев и библиотек, областных архивах. Знание истории музейной политики и истории формирования музейной сети облегчает поиск и отбор источников в центральных государственных архивохранилищах.

Значительный комплекс материалов по музейной истории XVIII в. хранится в Российском государственном архиве древних актов (РГАДА); по истории XIX в. - в Российском государственном историческом архиве (РГИА); по истории XX в. - в Отделе письменных источников Государственного Исторического музея в Москве

(ОПИ ГИМ) и в фондах Государственного архива Российской Федерации (ГА РФ). Основной массив источников личного происхождения сохраняется в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ). Кино-, фотодокументы следует искать соответственно в Российском государственном архиве кино-фото-документов (РГА КФД). Исследователи часто используют также фонды Архива Российской академии наук (Московское и Петербургское отделения), рукописные отделы Российской государственной библиотеки (РГБ) и Российской национальной библиотеки им. М.Е. Салтыкова-Щедрина, ведущих российских музеев. В зависимости от темы исследования целесообразно бывает обращение в ведомственные, областные, городские архивы.

Очень немногочисленны работы, посвященные характеристике и анализу источников по истории музейного дела. Одна из первых подобных публикаций принадлежит А.Б. Закс (5). Следует также обратить внимание на статью Л.И. Деминой "Журнал "Советский музей" как источник по истории музейного строительства" (6). В.П. Грицкевич предпринял попытку рассмотреть проблему на теоретическом уровне (7). Этому же автору принадлежит наиболее подробная характеристика некоторых источников музеографического характера с древнейших времен и до настоящего времени (8).

В помощь исследователям изданы пока немногочисленные справочники (9): сборники документов по музейному делу; сборники законодательных и нормативных актов; библиографические указатели отечественной и зарубежной научно-справочной литературы и пр.

* * *

Материалы по истории музейного дела публикуются в специальной научной литературе, в музееведческих периодических изданиях, в учебной литературе по музееведению, в трудах по истории культуры; исследования в этой области знания проводят музееведческие центры и многие музеи.

Устойчивый интерес к изучению истории музейного дела в мире, как считает большинство исследователей, установился сравнительно недавно, после Второй мировой войны. В предшествующий период можно отметить несколько всплесков интереса к музейной истории. В начале XIX в. интерес к музеям был вызван попыткой осмыслить появление во всем мире публичных музеев. Вторая волна интереса к музеям приходится на конец XIX в. - начало XX в. и совпадает с процессом формирования музееведения как научной дисциплины.

Первые работы по истории отдельных музеев появились в России еще в XVIII веке (10). Эти издания, строго говоря, не являлись исследованиями истории музейного дела, еще шел процесс накопления фактов, описания явлений и событий.

Побудительным мотивом обращения к истории музейного дела в XIX в., как правило, являлось создание нового музея. При этом исследователи были единодушны в понимании музея как хранилища памятников "вещественных древностей и искусства" и осознании их научных и просветительных задач. Началом музейного дела в России считалась эпоха Петра I. В течение XIX в. были опубликованы очерки о **возникновении и деятельности конкретных музеев,** написанные инициаторами их создания (11); **истории отдельных коллекций (12)** и **групп музеев(13).**

Кроме того, со второй половины XIX в. музеи, в частности Кунсткамера, попадают

в поле зрения исследователей, изучающих историю науки, искусства, литературы (14). Становление демократической печати, совпавшее по времени с активным развитием музеев, также породило многочисленные публикации, посвященные осмыслению социальных функций музеев, их места и роли в обществе. В центральных изданиях и губернских ведомостях появлялись многочисленные репортажи об отдельных значительных коллекциях, доступных для публики, юбилейные статьи, очерки. Публицисты стремились привлечь внимание общественности и властей к местным музеям, их научной и практической значимости.

Монография В.С. Иконникова "Опыт русской историографии" (15) впервые включила труды по истории музеев в общую историографию.

Огромный интерес к культурному наследию, сформировавшийся в обществе в начале XX в. и поддерживаемый творческой, в основном художественной интеллигенцией, породил многочисленные публикации об отдельных коллекциях, памятниках, музеях (16). Для историков искусства, любителей искусства и старины в 1907—1916 годах издавался журнал "Старые годы" (редактор-издатель П.П. Вейнер), уделявший большое внимание вопросам охраны исторических памятников. Выходили и другие специализированные издания. Все они содержали многочисленные исторические сведения, издание этих журналов стало определенным этапом осмысления музейной истории.

В это же время появились описания и обобщения опыта отдельных музеев за большие временные периоды, а затем и первые монографии (17).

Несмотря на описательный характер, присущий большинству публикаций, отсутствие попыток создать целостную историческую картину, необходимо признать, что дореволюционные историки **положили начало рассмотрению проблемы в качестве самостоятельного предмета изучения.** Было произведено специальное исследование развития наиболее крупных музеев, созданы исторические обзоры частных собраний и музеев отдельных групп (18). Сформировалась база для осмысления в общеисторическом контексте пути, пройденного российскими музеями, их роли в системе научных и просветительных учреждений.

1917 г. не явился в музейном деле столь же значимым рубежом, как в политической истории страны. В 1920-е годы изучение истории музейного дела продолжилось в прежней парадигме Ф.И. Шмитом, Н.И. Воробьевым, ГЛ. Малицким и др. В ряде научных центров (в Московском институте историко-художественных изысканий и музееведения (МИХИМ), в Отделе теоретического музееведения Исторического музея) осмысление музейной истории рассматривалось как одна из важнейших самостоятельных задач. Г.Л. Малицким были подготовлены курсы лекций по истории музейного дела, читавшиеся в 1922-24 гг. в Историческом музее и для студентов факультета общественных наук 1-го МГУ Продолжалась публикация очерков по истории отдельных музеев (Казанского, Керченского, Иркутского и др.). В 1921-24 гг. выходил журнал "Среди коллекционеров", в котором печатались работы многих знатоков и любителей старины, а также музейных деятелей. В 1920-е гг. подъем краеведческого движения в стране явился важным стимулом для изучения музейного дела в историческом аспекте.

Появились первые работы по истории музейного дела советского периода. В них описывалось музейное строительство послереволюционных лет, практика создания

музеев нового типа (музеев революции, музеев Красной Армии). При этом, как правило, умалялось значение опыта дореволюционных учреждений. К 1930-м гг. изучение истории музейного дела было полностью подчинено конъюнктуре и "непосредственным практическим задачам музейного строительства". Таковы публикации 1920-х гг. Н.И. Троцкой, книга СП. Варшавского и Б.И. Реста об Эрмитаже, опубликованная в 1939 г., статьи в журнале "Советский музей", выходившем в 1931-1940 гг.

В конце 1930-х гг. основным центром изучения истории музейного цели становится НИИ краеведческой и музейной работы. ГЛ. Малицким, тогда сотрудником института, был разработан план-проспект фундаментального исследования "История музейного дела в СССР до 1860-х гг.", реализации которого помешала начавшаяся Великая Отечественная война. На сессии Ученого совета института в ноябре 1948 г. вновь была поставлена задача изучения истории музейного дела, особенно актуальная в связи с подготовкой фундаментального труда "Основы советского музееведения".

В 1950-е гг. началась работа над "Очерками истории музейного дела" (Вып. 1-7. М., 1957-1971), включавшими историю отдельных музеев и профильных групп, этапов развития музейного дела, правительственной политики. Группой исследователей (И.П. Иваницкий, А.Б. Закс, А.И. Михайловская, С.А. Овсянникова, Д.А. Равикович и др.) руководил А.М. Разгон. В 1957-71 гг. вышло 7 сборников (42 статьи), до сегодняшнего дня сохраняющих свою научную значимость. Серия очерков охватывала историю музейного дела с XVIII в. до 1960-х гг. Наиболее обстоятельное освещение получила история дореволюционных музеев, при этом исследователи ввели в научный оборот немало архивных источников. Целенаправленно разрабатывались вопросы истории музейного строительства и формирования музейной сети в СССР. Заметно расширилось представление о проблемах охраны памятников культуры, как в дореволюционное, так и в советское время. Ряд очерков был посвящен истории крупнейших музеев страны, истории коллекционирования, истории отдельных групп музейных учреждений (сельскохозяйственных, промышленных). Впервые была сделана попытка охарактеризовать источники по истории музейного дела в СССР за 1917-1941 гг., возникновение музеев связывалось с развитием науки, а тема охраны памятников - с собирательской работой музеев.

В эти же годы были опубликованы сборники научных трудов по истории крупнейших музеев: Оружейной палаты Московского Кремля, Третьяковской галереи, Эрмитажа (19). Событием в научной жизни стали монографии Т.В. Станюкович, написанные на базе детального изучения солидного массива разнообразных источников (20). Историю этнографических музеев автор монографий рассматривает как часть этнографической науки на фоне истории русской культуры и общественной мысли. Автором установлен факт неразрывной связи развития этнографической науки и процесса формирования этнографических коллекций. Именно в работе Т.В. Станюкович о Кунсткамере обосновывалась начальная дата истории отечественного музейного дела. Факт сосредоточения крупного собрания исторических и "натуральных" экспонатов в Летнем дворце Петра I в Петербурге послужил основанием считать **1714 г. датой основания Первого российского музея.**

В общие курсы по отечественной истории, археологии, этнографии, по естествознанию стали включать разделы о роли и значении музеев. В "Очерках истории

исторической науки в СССР" была опубликована статья Г.Д. Алексеевой "Научные общества и музеи" (21).

В начале 1970-х гг. масштабные исследования в области истории музейного дела в НИИ культуры были прерваны, но большинство исследователей, работавших над очерками, продолжали свои исторические изыскания. Изучению исторических музеев и охраны памятников с XVIII в. до 1917 г. посвящено 16 работ А.М. Разгона, публиковавшихся не только в НИИ культуры, но и в трудах Центрального музея революции СССР, в Советской исторической энциклопедии, в исторических журналах. В 1973 г. им была защищена докторская диссертация "Исторические музеи в России (1861-1917)", которая, к сожалению, не вышла отдельной книгой. Автор рассматривал историю музеев как составную часть развития науки и культуры, прослеживал взаимосвязь исторических музеев с развитием исторической науки, а также роль музеев в распространении исторических знаний. Д.А. Равикович и А.В. Ушаков выпустили несколько крупных публикаций, посвященных музейной истории советского периода (22). В трудах ГИМа, сборниках Центрального музея революции СССР и исторической периодике появились интереснейшие публикации А.Б. Закс, посвященные проблеме эвакуации музейных ценностей в годы Великой Отечественной войны, истории экспозиционной мысли, истории ГИМа, музейным съездам и конференциям (23).

Исторические исследования продолжались в отдельных музеях, и результаты их были опубликованы (24). В эти же годы появились книги директора Государственного музея А.С. Пушкина в Москве А.З. Крейна. В них рассказывалось не только об истории музеев А.С. Пушки-па, но и о музейной профессии, о российском музейном деле на одном из самых ярких этапов его развития (25). В период так называемого "музейного бума", появились многочисленные научно-популярные издания и путеводители по музеям. Они поддерживали в обществе интерес к музеям, популяризировали знания о них. К сожалению, эти работы слабо координировались и не были нацелены на воссоздание общей картины истории музейного дела. Задача создания фундаментального обобщающего труда оставалась по-прежнему актуальной.

Отдельные аспекты истории музейного дела включены в сферу научных интересов смежных наук. Так, проблемы истории коллекционирования, истории художественных музеев, особенности архитектуры музейных зданий успешно изучаются историками искусств, среди которых нельзя не назвать Г. И. Вздорнова, Е.И. Кириченко, Г.Ю. Стернина. Статьи и книги этих авторов, а также коллективное многотомное издание ВНИИ искусствознания, посвященное истории русской художественной культуры, работа над которым велась в 1960-1980-е гг., значительно расширили представления музееведов о роли музеев в культурной жизни общества на разных исторических этапах, о взаимовлиянии музеев и художественных процессов в мире (26).

Значительным научным событием стала монография **В.Ф. Левинсона-Лессинга** об Эрмитаже (27). Автор работал в Эрмитаже более полувека, вся его жизнь связана с музеем. Данная книга появилась в результате систематической работы с архивным материалом и является не только историей картинной галереи Эрмитажа, но и историей всего музея, содержит многочисленные сведения по истории музейного дела в России XVIII-XIX веков. В.Ф. Левинсон-Лессинг впервые попытался дать всеобъемлющую картину истории создания картинной галереи Эрмитажа, формирования ее коллекций, обрисовать ее место в культурной жизни России и Европы.

Свой вклад в изучение истории музейного дела внесли также исследователи отечественной истории, археологии, памятниковедения, этнографии (28). Исследования археолога А.А. Формозова о зарождении научной археологии, о первых шагах в области охраны исторических памятников в России начинались одновременно с работой над "Очерками музейного дела..." и в контакте с этим творческим коллективом. В 1980-1990-е гг. вышли и стали доступны широкой читательской аудитории его обобщающие исследования и переиздания ранних работ (29). Работы Ю.Н. Жукова впервые освещали формирование советской системы управления музейным делом (30). Публикации Е.В. Кончина посвящались проблеме сохранения культурного наследия в 1920-е гг (31). Наконец, с середины 1980-х гг. материалы по истории музейного дела начинают включать в общие труды по истории отечественной культуры (32).

В 1988 г. увидело свет **учебное пособие "Музееведение. Музеи исторического профиля" (33),** подготовленное группой сотрудников Государственного Исторического музея и Музея немецкой истории ГДР под руководством А.М. Разгона. Собственно истории музейного дела в ней посвящены лишь несколько страниц, так как авторы сосредоточились на проблемах прикладного музееведения. Но книга подводила итог определенного этапа музееведческих исследований и определила значение истории музейного дела как одного из разделов музееведения.

Не прерывалась традиция публикации музеографических исследований, посвященных истории отдельных музеев - Эрмитажа, Третьяковской галереи, Оружейной палаты и др. Буквально всплеск подобных публикаций пришелся на конец 1980-х - 1990-е гг., что связано с крупными юбилеями старейших российских музеев (34).

В 1990-е годы наступает **новый этап в изучении истории музейного** дела, вызванный, прежде всего сменой идеологических установок и научных приоритетов. Соответственно произошло значительное расширение тематики исследований, стали доступными ранее закрытые группы источников. Кроме того, произошли качественные изменения, связанные с возрастанием числа учебных заведений, дающих специальное музееведческое образование.

Преподаватели вузов разработали и опубликовали в начале 1990-х гг. спецкурсы по отдельным проблемам истории музейного дела (35). Завершились начатые в 1980-е годы исследования первых выпускников музееведческих аспирантур. Многие из них были посвящены истории музейного дела отдельных регионов, территорий, стран (36). Предметом других диссертационных исследований стала история отдельных музеев или групп музейных **учреждений (37).**

Актуальной проблемой продолжало оставаться изучение музейных фондов и коллекций (38). Устойчивый интерес к истории охраны, изучения, музеефикации памятников в России отразили исследования А.В. Работкевич, М.Е. Каулен, Э.А. Шулеповой (39). И в тематике, и в методологии исследований конца 1990-х гг. обнаруживается определенная тенденция. Исследования конца 1980-х - начала 1990-х гг. проводились на стыке истории музейного дела и краеведения. Авторы конца 1990-х гг. прибегли к комплексному рассмотрению и культурологическому осмыслению явлений музейной культуры (музейных выставок, музеефицированных памятников культовой архитектуры и пр.) (40).

В 1991 г. опубликован коллективный труд "Музей и власть. Государственная

политика в области музейного дела (XVIII-XX вв.)" (41). Издание вышло в период острейшего политического кризиса в стране, и это обстоятельство придавало особую актуальность государственной музейной политике, которая рассматривалась за 300-летний период. Впервые одна из важнейших для российского музейного дела проблем была изучена в столь широких хронологических рамках. Двухтомник, подготовленный коллективом авторов Научно-исследовательского института культуры (современного Российского института культурологии), продолжал традиции, прерванные с прекращением издания "Очерков по истории музейного дела". Уже более 10 лет это издание служит основным учебным пособием для изучения музейной истории.

Немногочисленны работы по истории музееведческой мысли. Эта проблематика заняла ведущее место среди публикаций Центрального музея современной политической истории. Были изданы труды Н.Ф. Федорова с комментариями и предисловием, труды музееведов 1910-х-1920-х годов (42).

Многие десятилетия общей для исторической науки и музееведения остается проблема обезличения исторического процесса. Ее нерешенность обедняет историю отечественной культуры и в определенной степени деформирует наши представления о прошлом. Публикации воспоминаний, дневников, писем музейных деятелей разных лет стали появляться с конца 1970-х гг. Многие из них были прекрасно изданы, снабжены серьезным научно-справочным аппаратом, имели обстоятельные вступительные статьи (43). Введение в научный оборот большого комплекса источников личного происхождения значительно расширили представления исследователей о людях музейного мира и идеях, которыми они руководствовались, о музейной профессии, условиях музейной деятельности, в том числе в переломные моменты российской истории. Названные публикации стимулировали появление научных биографий и исследований, посвященных организаторам музейного дела, музееведам, коллекционерам (44).

Параллельно обнаружился огромный интерес исследователей к истории частных музеев и коллекций в России. В определенной степени он был стимулирован социально-политическими изменениями в жизни страны, а также большей доступностью исторических источников и востребованностью этой литературы публикой. Почти одновременно осуществляются более десятка крупных публикаций (45).

Серьезный шаг вперед в изучении музейной истории был сделан в ходе подготовки **"Российской музейной энциклопедии" (46),** проводившейся в Российском институте культурологии. Практически все ее статьи имеют исторические преамбулы. Каждое явление авторы стремились рассмотреть в развитии, проследить эволюцию понятий, объяснить динамику процессов, причем не только внешними причинами, но и через изменения имманентно присущих музеям качеств. В ходе работы над энциклопедией был аккумулирован, проанализирован и систематизирован колоссальный фактологический материал. Вся предшествующая литература, включая самые крупные и фундаментальные труды, значение которых велико и бесспорно, исследовала отдельные проблемы или этапы развития. Энциклопедия, впервые представив музейный мир России в целом и за весь исторический период его существования, дала возможность осмыслить музейное дело России на принципиально ином уровне. Работа над этим изданием также обнаружила важнейшие пробелы в системе музееведческих

знаний и стимулировала появление новых исторических исследований.
Очень плодотворным с точки зрения изучения истории музейного дела оказалось начало нового тысячелетия. Уже в 2000 г. было опубликовано учебное пособие петербургских авторов Л.М. Шляхтиной и СВ. Фокина "Основы музейного дела" (47), один из параграфов которого посвящен предпосылкам появления музеев, завершилось несколько диссертационных исследований и монографических работ. Так, в Томске вышла книга О.Н. Труевцевой о музеях Сибири второй половин XX века (48). Работа носит монографический характер. История музейного дела в Сибири рассматривается за период с 1945 по 1997 гг. Приводится летопись музейной жизни Сибири за этот период. Есть и исторические экскурсы ко времени возникновения музеев в регионе. В 2001 г. увидела свет монография М.Е. Каулен, посвященная малоизученной проблеме преобразования храмов и монастырей в музеи (49). В этом же году большой очерк о музеях в контексте культурной и общественной жизни России XIX в, был включен в многотомную серию по истории русской культуры, издаваемую Московским государственным университетом (50). Книга Н.И. Рубана посвящена музейному строительству на Дальнем Востоке России в 1920-1930 гг. (51).

Накоплен обширный материал по отдельным проблемам истории музеев и частных коллекций. Однако целостная картина истории музейного дела в России имеет "белые пятна": не состоялось пока монографическое освещение истории развития большинства российских музеев; не написаны научные биографии музейных деятелей, собирателей, основателей музеев и коллекций; фрагментарно исследован процесс развития музееведческого знания и формирование профессии музейного работника; мы не имеем полной картины музейной сети дореволюционной России, а отсутствие научной периодизации истории музейного дела серьезным образом затрудняет дальнейшие исследования.

* * *

Можно дать предельно простую и **образную схему истории музейного дела** в стране: в XVIII в. в России появился музей, в XIX в. - музейное дело, в XX в. - музееведение. Несмотря на свою лаконичность, она соответствует общенаучным представлениям о процессах развития, которые идут от единичных явлений к многообразию форм, и на определенном этапе возникает желание и потребность в их осмыслении и познании. Однако в связи с разработкой учебных курсов и написанием учебных пособий по музееведению и истории музейного дела остро ощущается потребность в более детализированной схеме.

Сборник научных трудов "Музеи мира", посвященный теоретическим вопросам музееведения, открывается статьей известного **музеолога З. Странского.** Автор, рассматривающий музееведение как формирующуюся самостоятельную научную дисциплину, считает самой ранней теоретической работой в области музееведения произведение бельгийского врача С. фон Киччберга, изданное в 1565 г. в Мюнхене. Он отмечал также, что музееведение впервые было представлено в качестве системы знаний в книге "Основы советского музееведения", изданной в 1955 г. Именно там предложена если еще и не периодизация, то некоторая схема, последовательность развития музейного дела и собственно российских музеев. Отмечалась их тесная связь на протяжении многих веков с соответствующими научными дисциплинами. Развивались они "вместе с наукой, удовлетворяя потребности общества".

Следующая схема появляется в "Очерках по истории музейного дела в России". Огромный фактологический материал в очерках анализируется в соответствии с господствовавшей в исторической науке периодизацией по общественно-экономическим формациям. Наиболее подробное обоснование классового подхода дано в статьях С.А. Овсянниковой-Каспаринской. В ее очерках по истории коллекционирования намечаются два основных периода: период дворянского коллекционирования (XVIII -1 половина XIX в.) и буржуазного коллекционирования (2-я половина XIX - начало XX века). Автор указывает основные черты и особенности каждого периода, отмечает теснейшую связь частного коллекционирования с историей русской культуры.

Периодизация, данная в очерках сборника "Музей и власть", изданного под редакцией С. А. Каспаринской, соответствует традиционной периодизации истории СССР. Она довольно подробна, особенно на этапе советской истории. Акцент сделан на анализе идеологических установок и государственных задач в области музейного дела.

Особого внимания заслуживает схема, предложенная для членения первого этапа советской истории. В основу ее положен анализ соотношения "политической власти и компетентной силы", то есть государственных органов и профессионалов в конкретной области. Это соотношение в значительной степени определяло отношение государства к культурному наследию и к музею как социальному институту, и оно было различным в 1917-1918 г..; 1918-1923 гг.; 1923— 1930 гг.; 1930-1941 гг. Кроме того, в двухтомник вошли материалы о важнейших событиях в истории музейного дела, значение которых сложившаяся схема не учитывала. Имеется в виду, прежде всего, очерк А.М. Разгона о Предварительном съезде музейных деятелей, состоявшемся в 1912 г.

В 1980-е гг. были опубликованы некоторые программы курсов по истории музейного дела. Но они представляли собой простое членение всего изучаемого материала на примерно равные отрезки времени (I половина XIX в.; II половина XIX в. и т.д.). Отсутствие столь необходимой для преподавания учебных курсов стройной и обоснованной структуры вызвало также, на первый взгляд, бесхитростные попытки возврата к дореволюционной историографической традиции, зачеркивающие почти вековой опыт развития отечественной исторической науки. Основанием периодизации у таких последователей стиля "ретро" служит время правления российских императоров: эпоха Петра Великого; эпоха дворцовых переворотов; эпоха Екатерины II; царствование Александра I; царствование Николая I и т.д.

Самое фундаментальное на сегодняшний день учебное пособие, активно используемое вузами, "Музееведение. Музеи исторического профиля" не дает периодизации, отмечая лишь "важнейшие шаги в развитии исторических музеев". Но, **не имея научной периодизации,** мы в учебных курсах рассказываем не столько о процессах, сколько о событиях, а в исследованиях отвлекаемся на второстепенные, а то и посторонние объекты, **"не дотягиваем" до осознания закономерностей,** установление которых и есть смысл научной деятельности.

Значительным шагом в осмыслении эволюции музейного дела и музееведческой мысли стала подготовка "Российской музейной энциклопедии", развернувшаяся с конца 1980-х гг. Однако периодизация так и не была выработана: ни время, ни характер издания этому не способствовали.

Думается, что задачу создания наиболее общей схемы развития музейного дела в

России можно решить, положив в основание периодизации представление о музее как о некой культурной форме, выработанной человечеством на определенном этапе своего развития.

"Культурная форма" - довольно сложное культурологическое понятие, сравнительно недавно введенное в научный оборот. Культурологи вычленили то общее, что происходит при возникновении новых культурных потребностей в обществе. Сначала потребность осознается. Затем возникают различные формы ее удовлетворения. Сама жизнь отбирает среди этих форм лучшую, которая закрепляется в социальной практике и может стать культурной нормой для некого сообщества, определяя в числе других форм культурное своеобразие этого сообщества.

Такая схема развития "культурной формы" оказалась пригодной и удобной для анализа истории музейного дела. При традиционной методологии большое разнообразие типов и видов музейных учреждений, иногда очень не похожих друг на друга, мешало выстраиванию и структурированию единого процесса. Культурологический подход позволил объяснить многообразие исторических и существующих форм музейных учреждений и выделить значимые этапы их эволюции.

С древнейших времен человечество вырабатывало формы передачи социального опыта. Музей оказался оптимальной культурной формой для собирания, интерпретации и хранения культурного опыта. Сам термин "музей" утвердится в XVI в. в Италии, но лишь к началу XIX в. станет собирательным для всего многообразия музейных учреждений. Впрочем, даже в начале XX в. общность смысла и сущности деятельности таких непохожих учреждений, как музеи местного края и художественные музеи, осознавалась не всеми специалистами.

Первым Российским музеем принято считать основанную Петром I в 1714 г. Петербургскую кунсткамеру. Кунсткамера стала заимствованной формой очень распространенного в то время в Западной Европе музейного учреждения. Несколько десятилетий она оставалась единственным музеем в стране. Требовалось время, чтобы нововведение адаптировалось и стало в России "своим". Тем более, что параллельно с процессом адаптации новой для России культурной формы шло развитие форм, предшествовавших появлению музеев. Изначально они создавались не с целью сохранения памятников или коллекций. Но с течением времени, порой меняя свое прямое предназначение (как, например, арсеналы), могли превращаться в протомузейные учреждения, то есть учреждения, приобретавшие музейные функции. Условием такого превращения являлось осознание ценности сформировавшихся в них собраний и целесообразности их дальнейшего сохранения. Этот процесс шел в России сначала независимо от европейского опыта, а потом, в XVIII в., уже с учетом найденных в Европе форм. (Европа также прошла протомузейный период, но он завершился не позднее XVI в.)

На начало XIX в. приходится новый этап музейной истории. Общество начинает связывать решение многих проблем именно с музеями. Музейная форма апробируется для решения различных культурных, научных, просветительских, воспитательных целей и постепенно завоевывает авторитет в общественном сознании. В первые годы нового столетия целая группа протомузейных учреждений России почти одновременно преобразовалась в музеи. Серьезные качественные изменения произошли в развитии первого российского музея Кунсткамеры. Уже в первой трети XIX в. в стране появилось

в два раза больше музеев, чем за все предшествующее столетие. Можно утверждать, что к середине 50-х годов XIX в. музеи интегрировались в социальную практику. Важным следствием и одновременно свидетельством этого обстоятельства стало превращение главных российских музеев в публичные и признание их коллекций национальным достоянием. Однако музеи в большинстве своем еще не существовали как самостоятельные учреждения, многие из них оказались недолговечными. В культурной жизни того или иного города или региона они становились важным, ярким, но все еще как бы "не укоренившимся" явлением.

Следующий этап развития музея и превращение его в национальную культурную форму продлится до середины - конца 1890-х годов. К началу века в России, по далеко не полным данным, музеи работали в 104 городах. В обеих столицах действовали уже десятки музеев. Из них собрание Эрмитажа имело мировую известность, а Исторический и Политехнический музеи, Третьяковская галерея, а также только что созданный Русский музей, претендовали на значение национальных. Генезис музея как культурной формы в России завершился в 1920-е годы. Некоторая задержка произошла в результате мировой войны и революции.

С тех пор и до настоящего времени музеи почти век являются важными элементами культурной жизни страны, они оказались включенными в отечественную культурную традицию и продолжают жить и развиваться, несмотря на кризисы и перестройки, взлеты и падения, войны, революции, геополитические изменения в мире.

Предлагается следующая *периодизация музейных процессов в России*:

Протомузейный период — до начала XVIII в.

Генезис музея как культурной формы:

1. Возникновение музеев в России и адаптация новой культурной формы к российским условиям (XVIII в.).
2. Формирование музейного мира как особой сферы культурной жизни (начало - конец XIX в.).
3. Приобретение музеем статуса "культурной нормы" (1890-е -1920-е гг.).

Включение музеев в отечественную культурную традицию:

1. Музеи советской эпохи (1930-е - 1980-е гг.).
2. Музеи периода демократии (1990-е гг.).

Формулирование периодизации является обязательным элементом практически любого исторического исследования, но значение ее все-таки не следует абсолютизировать. Необходимо помнить, что любая периодизация - это схема, она условна и является лишь инструментом, для решения определенных исследовательских задач. Исходя из этих конкретных задач, исследователь выбирает основание для своей периодизации.

В целом история музейного дела как раздел музееведения находится в стадии формирования. Не разработанность многих проблем ограничивает использование исторического подхода при изучении музейной теории, глубину анализа современного музейного дела, затрудняет подготовку специалистов.

Литература:

1. Грицкевич В.П. История музейного дела до конца XVIII века. В 2 ч. СПб., 2001.
2. Закс А.Б. Источники по истории музейного дела в СССР (1917-1941 гг.) // Очерки

истории музейного дела в СССР. Вып. 6. М. 1968.
3. Малицкий Л.Г. Основные вопросы истории музейного дела в России (до 1917 г.) // Очередные задачи перестройки работы краеведческих музеев. М, 1950.
4. Разгон А.М. К вопросу об изучении истории музейного дела // Очерки истории музейного дела в СССР. Вып.7. М., 1971.
5. Разгон А.М. Место музееведения в системе наук // Музей и современность. М., 1986.
6. Сундиева А.А. История музейного дела как концепция и метод. // Концептуальные проблемы музейной энциклопедии. М., 1990.
7. Сундиева А.А. Музей как культурная форма. // "Типология и типы культур: разнообразие подходов". М., 2000.
8. Фролов А.И. История музейного дела в России. Программа курса. М., 1994.

ПРОТОМУЗЕИНЫИ ПЕРИОД И ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ. ВОЗНИКНОВЕНИЕ МУЗЕЕВ И РОССИИ (XVIII в.)

ГЛАВА II

Древнейшие формы собирательства. Возникновение музеев в Европе. Первый российский музей - Петербургская кунсткамера. Оружейная палата и другие протомузейные учреждения. Научные и учебные музеи. Основание Академии Художеств. Создание Эрмитажа. Частное коллекционирование. Музейное дело на окраинах государства.

Почему началом музейной истории в России считают XVIII в.? Кунсткамеру называют первым музеем, а Оружейную палату XVI-XVII вв. - протомузейным учреждением. Попробуем разобраться. Долгое время считалось, что для этого необходимо обратиться к самым истокам и, по возможности, отыскать самый первый музей. Сделать это не так просто. Так, немецкий музеограф XVIII в. Каспар Найкель (Енкель) (52) с наивной серьезностью утверждал, что невольным создателем первой Кунсткамеры мира был прародитель Ной, собравший перед потопом в свой ковчег "каждой твари по паре". А первым подлинным коллекционером, сознательно собиравшим различные редкости, - иудейский царь Соломон (X в. до н.э.).

И сегодня существует точка зрения, приверженцы которой (например, известный французский этнолог Клод Леви-Стросс) отмечают почтение человека к реликвиям на всех этапах развития общества. Археологами уже на стадии первобытных обществ зафиксированы факты сохранения предметов, не имевших утилитарного назначения и выполнявших, скорее всего, эстетические или религиозные функции. Начиная с глубокой древности, люди, жившие в разные времена, оставляли нам следы своего вдохновенного творчества. Мы знакомимся с ними по сохранившимся изображениям в скульптуре и мелкой пластике, в рисунках на кости, каменных плитах, керамических сосудах и в дошедших до нас наскальных изображениях.

Само слово "музей", "мусейон" (от греч. museion - храм муз) возникло в Древней Греции. Античные храмы муз заключали в себе собрания произведений искусства, книг

и сакральных предметов, они были доступны и посещаемы. В афинском Акрополе существовали собрания картин, называвшиеся *пинакотеками* (от греческого слова pinax - доска, так как картины писали на деревянных досках). Пинакотекой стали называть и помещения для размещения картин. В античные времена зародилось и частное коллекционирование.

Сегодня более других известен Александрийский мусейон, строительство которого началось при Птолемее I, сделавшим Александрию столицей Египта. Мусейон включал в себя крупнейшее в древности собрание рукописных книг - знаменитую Александрийскую библиотеку, расположенную в специальном здании, обсерваторию, ботанический и зоологический сады, коллекции всевозможных диковин, а также помещения для жизни и занятий ученых. В современном понимании он был скорее не музеем, а научным и культурным центром Средиземноморья, в котором жили и работали ученые, такие, как Евклид, Архимед, Эратосфен. Важно, что уже в то время люди осознали необходимость сохранения, систематизации книг и различных предметов, которые могут быть использованы в научных или эстетических целях. Расцвет деятельности Александрийского мусейона относится к Ш-И вв. до н. э.

Распространяющееся христианство отрицало ценности античного мира. Моделью мира являлся храм. Музеи не могли возникнуть там, где еще не умели измерять время, и где существовало абсолютное господство религиозного мышления, обращенного не в прошлое, а в будущее. Но средневековая культура выработала свои формы сохранения реликвий. Известны королевские сокровищницы, в которых хранились предметы для коронационных церемоний (короны, жезлы, одежды), а также посольские дары, драгоценности, оружие. Ризницы при церквях и монастырях часто включали предметы некультового происхождения и назначения - трофеи, редкости, приведенные паломниками, дары высокопоставленных особ, драгоценности, книги нерелигиозного содержания. Сокровищницы светских феодалов наполнялись драгоценной утварью, оружием, украшениями, монетами, документами и книгами.

О собственно музеях как публичных учреждениях, хранивших коллекции, появившиеся в результате, как правило, целенаправленного собирательства, можно говорить, пожалуй, не ранее XV в., эпохи Возрождения. Историк музейного дела З. Жигульский именно это время считает временем придания нового смысла понятию "музей", связывая изменения с идеями гуманистов.

Для гуманистического мировоззрения характерен не просто интерес к личности, но стремление к ее духовному раскрепощению, к познанию себя и окружающего мира, вера в неограниченные возможности человека. Такая мировоззренческая позиция давала новый импульс развитию искусства и познанию мира.

Искусство выделилось в особую сферу деятельности. Из предметов религиозного культа произведения искусства становились предметом эстетического почитания и уже в этом качестве - предметами коллекционирования. Зародилась история искусства, основоположником которого считают флорентийского художника и архитектора Дж. Вазари. Именно он многое сделал для признания изобразительного искусства, ваяния и зодчества "свободными искусствами", а не ремеслом.

В формировании ренессансного мышления огромную роль сыграло античное культурное наследие. Следствием возросшего интереса к классической культуре стало изучение античных текстов, собирательство камней, скульптур и прочих древностей,

восстановление римской традиции портретных бюстов.

Свою роль в процессе появления музеев сыграли Великие географические открытия европейских путешественников сер. XV в. – сер. XVII в. Они изменили представление о мире, открыли другие народы и культуры, расширили культурный и торговый обмен, сформировали моду на собирание диковинных и экзотических предметов.

Яркой чертой культуры эпохи Возрождения стало оживление светских настроений. Параллельно шел процесс развития историзма мышления. Так, сформировалось представление об определенных периодах существования человечества: Древности, т.е. Античности, Средних веках, Новом времени. Постепенно в обществе формировалось новое заинтересованное отношение к своему прошлому.

Наконец в XVII в. оформилось особое течение философской мысли - эмпиризм, ориентированный на опытное естествознание, на научно организованный опыт и эксперимент. Рос интерес к науке. Основателями многих коллекций, создаваемых с научно-практическими целями, становились аптекари, врачи, профессора.

Таким образом, возникновение музея стало возможно на определенном этапе освоения человечеством пространства и времени и формирования этнического самосознания. В обществе возникли и были осознаны новые потребности, и постепенно этот "заказ" был реализован в различных вариантах: **появились протомузейные учреждения - галереи** (франц. galerie, итал. galleria), **студьоло** (лат. -studiolo), **кабинеты, анатомические театры, ботанические сады, зверинцы** и пр. В дальнейшем шел своеобразный "конкурс" вариантов и выбор лучшего из них. **Человечество получило альтернативную (или, скорее, параллельную) храму "модель мира" и новую культурную форму, необходимую для собирания, интерпретации и хранения культурного опыта - музей.** Сам термин "музей", достояние античной культурной традиции, как уже отмечалось выше, утвердился в Италии в XVI в.

Типичным музеем эпохи Возрождения является галерея Уффици во Флоренции, сложившаяся из коллекций, собранных несколькими поколениями семьи Медичи, чье имя стало символом художественного меценатства. Медичи были тонкими ценителями и знатоками искусств и оказывали поддержку талантливым скульпторам, архитекторам, художникам. Во Флоренции работали и Леонардо да Винчи и, и Бенвенуто Челлини, и Рафаэль и другие выдающиеся мастера, которым покровительствовали Медичи. Строительство дворца Уффици как административного здания началось в 1559 г. при Козимо I Медичи по проекту Джорджо Вазари. При сыне и наследнике Козимо I Франческо I во дворце появилось студьоло. Так назывались небольшие помещения для хранения и показа коллекций, получившие распространение в XV-XVI вв. во Франции и особенно в Италии. Первоначально использовались как кабинеты для работы и библиотеки. Позже в них стали размещать художественные произведения, а в шкафах - предметы природного мира. Студьоло трансформировались в небольшие частные музеи.

Второй этаж дворца перестроили в скульптурную галерею. **Галереи** стали еще одной разновидностью помещения для демонстрации художественных коллекций. Они представляли собой длинный коридор с большими окнами для хорошего освещения и несколько специальных кабинетов для отдельных коллекций. Галерея Уффици была первая специально устроенная для посещения художественная галерея. Но собрание

Медичи включало не только произведения искусства, но и оружие, ювелирные изделия, диковинные предметы, научные инструменты, то есть традиционно носило универсальный характер. Учитывая возможность посещения своей галереи публикой, ее создатели продумывали наилучшие условия для обозрения коллекций.

Самая ценная часть коллекций размещалась в особом помещении - Трибуне, послужившей образцом для более поздних музейных сооружений в Европе. Известны подробные описания этого удивительного сооружения, выстроенного итальянским архитектором Б. Буонталенти. Трибуна имела восьмиугольную форму. Солнечным светом, падавшим сквозь отверстие сверху, в разное время суток освещались определенные части экспозиции. Купол и стены Трибуны были выложены перламутром и полудрагоценными камнями. Большая часть коллекций размещалась на полках. В верхней части стен расположили картины известных художников. В центре Трибуны находилось строение, напоминавшее древний храм. Оно служило для хранения и демонстрации мелких, но ценных предметов: медалей, резных камней и пр.

Музей Медичи не был исключением. И другие крупные коллекции XVI в. составлялись и пополнялись на основе специальных программ. В проектировании помещений для коллекций принимали участие крупные художники и архитекторы, которые вырабатывали особые схемы их размещения, учитывавшие проблемы освещения, безопасности, возможности для осмотра посетителями. Составлялись описи коллекций.

Но большинство коллекций Возрождения не оформились в полноценные музеи, так как сохраняли замкнутый характер, подчас существовали лишь для одного знатока - "виртуози". Не выдвигался еще в качестве обязательного элемента критерий общественной полезности. Для большинства музеев этого времени характерен универсализм, т.е. объединение в одном собрании древностей, естественнонаучных кабинетов, портретных галерей, произведений современного искусства.

Несколько **позднее, чем в Италии, начинают складываться многочисленные музеи в Северной Европе. Еще позднее они появятся в России,** когда и там наступит определенный мировоззренческий этап, характеризующийся элементами светскости, появившимися в жизни и в искусстве, зарождением исторического сознания, интересом к античной культуре. К сожалению, этот процесс практически не изучен и не описан в музееведческой литературе, хотя нет недостатка в конкретных сведениях об особом отношении к реликвиям на разных исторических этапах и существовании церковных и светских древлехранилищ.

В исторической литературе не раз приводились летописные свидетельства сохранения еще в домонгольской Руси предметов, связанных с историческими событиями и лицами. Известно, что половцы в 1203 г. захватив Киев, похитили бережно сохраняемые вещи, принадлежащие первым князьям. В храме Софии в Новгороде хранились посох и облачение епископа Никиты XII в., а в Троицком соборе Пскова - мечи, принадлежавшие по преданию князьям Довмонту и Всеволоду Мстиславичу. Старинные вещи (предметы религиозного культа, посуда из драгоценных металлов, украшения, одежда из дорогих привозных тканей) сохранялись в соборах Московского Кремля, в Троице-Сергиевой Лавре, в Печерском и Чудовом монастырях. Монастыри имели книжные и рукописные собрания, история которых прослеживается с XI в. (например, библиотека Киево-Печерского монастыря).

Как и в других странах мира, в России, в период средневековья появились арсеналы, служившие для хранения разного рода оружия, военных доспехов и припасов. Первый арсенал в Москве был создан в 1584 г. на базе пушечно-литейного двора.

Одним из крупнейших древлехранилищ стала Оружейная палата в Москве. Источники позволяют проследить формирование кремлевской сокровищницы, начиная с XIV в., с духовного завещания Ивана Калиты, утверждавшего право передачи родовой сокровищницы от отца к сыну. Первое упоминание о собственно Оружейной палате относится к 1537 г. В ней изготовлялось и хранилось оружие. При Иване III предметы из сокровищницы стали выступать в качестве государственных регалий. Сюда же начинают поступать посольские дары, лучшие изделия из мастерских, военные трофеи. Кроме Оружейной мастерской в Кремле действовали Золотая, Серебряная, Образная, Царицына и Государева мастерские палаты. В них создавались парадные одежды, украшения, драгоценная посуда, троны, иконы для нужд царского двора.

Для формирования исторического сознания и возникновения музеев, необходимо хотя бы частичное, фрагментарное освобождение общественного сознания от религиозных догм. Исследователи утверждают, что именно в кремлевских мастерских, не подлежащих тотальному контролю церкви, зародились светские жанры живописи - исторической, пейзажной, портретной.

В XVI-XVII вв. Оружейная палата имеет значение и мастерской, и хранилища имущества царского двора, в котором сосредоточилось значительное число исключительных по своему значению памятников искусства и исторических ценностей. Преобладали драгоценные, но не потерявшие своего утилитарного назначения, бытовые вещи (парадное и личное оружие, одежды, церковная утварь). Но постепенно начинают выделять предметы, обладающие особой исторической или мемориальной ценностью, и создавать им особые условия хранения: серебряный потир князя Юрия Долгорукого, золотое блюдо, изготовленное в мастерских Кремля для царицы Марии Темрюковны в 1561 г., трон Ивана Грозного и пр. Для удобства хранения многочисленные и разнообразные предметы начинают раскладывать по категориям вещей.

Культурные сады в Москве, появились, видимо, с XIV в., а "аптекарские огороды", возникшие в середине XV в., стали предшественниками ботанических садов - музеев живой природы. Частные зверинцы, от которых берут начало будущие зоопарки, известны на Руси с XVI в. В XVI-XVII вв. появились описания разнообразных памятников древности. Было известно, что найти "древности" можно путем раскопок. Сложились первые частные коллекции Б.Ф. Годунова, Ф.С. Милославского, Б.М. Хитрово и др.

Все было готово к появлению **Музея** уже в конце XVII в.: существовали протомузейные формы, складывались частные коллекции, шло целенаправленное знакомство с европейским опытом.

Во время своих путешествий по Западной Европе Петр I посетил библиотеки и картинные галереи, известные кунсткамеры, обсерватории, анатомические театры. Уже в ходе первого путешествия в 1697-1698 гг. молодой монарх оценил значение музеев как научных учреждений и их удивительные возможности представлять знания в доступной и занимательной форме. Благодаря свойственной ему природной тяге к знаниям и исключительной восприимчивости ко всему новому перед Петром I

раскрывались различные стороны европейской культуры. В Берлине он познакомился с крупнейшим ученым своего времени и президентом Берлинской академии наук Г.-В. Лейбницем, в Амстердаме - с крупнейшим анатомом Фредериком Рюйшем и медицинским светилом доктором Боэрганом, С Ф. Рюйшем возникла переписка и научный обмен, а затем состоялось приобретение его собрания по анатомии и эмбриологии, многочисленных инструментов и научных приборов. В Англии Петр I встречался с физиком И. Ньютоном, математиками Э. Галлеем и Г. Фаркерсоном, который вскоре возглавил Навигационную школу в России. Он посетил Британскую Академию наук, университет в Оксфорде, лаборатории, обсерватории, музеи.

В связи с переводом столицы из Москвы в Петербург туда же были перевезены личные коллекции императора ив 1714 г. размещены в его Летнем дворце. **Эту дату условно принято считать датой основания Кунсткамеры и началом музейного дела в России.**

В 1718 г. Кунсткамеру перевели в Кикины палаты близ Смольного монастыря (двухэтажное каменное здание, принадлежавшее ранее опальному боярину Александру Кикину). Там в 1719 г. открылась первая экспозиция музея. Затем музей переехал в специально построенное для него в 1717-34 гг. здание. (В перестроенном виде здание сохранилось и до сих пор играет значительную роль в архитектурном ансамбле центра города. Оно относится к числу немногих сохранившихся памятников архитектуры первой трети XVIII в.) В здании разместились музейные коллекции, анатомический театр, обсерватория и учреждения Академии наук, в ведение которой в 1724 г. перешли музей и библиотека.

Как же выглядела **первая музейная экспозиция?** Она размещалась в пяти комнатах и открывалась коллекцией Ф. Рюйша (более 2 тыс. экспонатов) по эмбриологии. В Русском музее хранятся сделанные в XVIII в. художником Георгом Гзеллем зарисовки некоторых экспонатов-диковин. Дошли до наших дней и воспоминания посетителей. Зрелище было очень эффектным: головки детей в специальных растворах выглядели как живые, с иных экспонатов "чуть не брызжет кровь". Далее следовали этнографические, зоологические, минералогические и прочие материалы. Часть коллекций разместили в запасниках. В собрание входили также живые экспонаты - уроды, жившие при Кунсткамере.

Коллекции музея уже тогда имели уникальное научное значение, которое сохраняется и до сегодняшнего дня. Но принципы отбора еще не были выработаны, и в музее выставлялось много чисто занимательных, эффектно расположенных, сгруппированных в специальные композиции и красиво украшенных экспонатов.

Вход в музей был бесплатным. Кунсткамера стала одним из первых в Европе публичных (то есть доступных для публики без ограничений) музеев. Для привлечения публики первоначально даже устраивались угощения, а для преодоления страха перед уродцами подносилась чарка водки.

Кунсткамера имела и свою картинную галерею, которой пользовались художники, учившиеся в рисовальной школе Академии наук. Но специальных мер для развития этого собрания не предпринималось. В 1730-е годы Кунсткамера пополнилась личными вещами Петра I и собранием гр. Я.В. Брюса, завещанным Академии.

После пожара 1747 г., уничтожившего и испортившего значительную часть коллекций, музей развивается в тесной связи с научной деятельностью Академии наук.

Утвердился принцип системности. В музее создали 4 отдела: собственно кунсткамера (искусство и этнография), натур-камера (естествознание), мюнц-кабинет (нумизматика) и кабинет Петра I с восковой "персоной" и мемориальными вещами (сейчас хранятся в Эрмитаже). Каталогизацию провели ученые Академии наук. Первый каталог вышел в 1741 г. на немецком языке, через три года на русском языке опубликовали иллюстрированный путеводитель "Палаты Санкт-Петербургской императорской Академии наук, Библиотеки, Кунсткамеры с кратким показанием всех находящихся в ней художественных вещей, сочиненное для охотников, оные вещи смотреть желающих".

Со времен Петровской кунсткамеры появилась музейная **таксидермия** - искусство изготовления чучел животных, способствующее формированию научных зоологических коллекций. Из самых ранних работ сохранились и известны сегодня собака Тиран, левретка Лизетта и лошадь Петра I (хранятся в Зоологическом музее РАН в Петербурге).

Наряду со сборами академических экспедиций в музей поступают различные коллекции естественноисторического и этнографического характера, случайные находки археологических предметов. За годы правления Петра I было отдано около десятка распоряжений о сохранении древностей. Но дело не в количестве указов. С основанием Кунсткамеры в 1710-20 гг. произошел **качественный скачок в отношении к древностям,** так как начался их планомерный розыск для нового музея.

Деятельность ученых Академии наук вывела музей на серьезный научный уровень и позволила во многом превзойти аналогичные музеи Европы. В свою очередь работа по изучению и систематизации коллекций стимулировала развитие науки, в частности этнографии.

С именем Петра I связаны также **первые опыты мемориализации.** Его личные вещи, регалии, оружие, инструменты и коллекции послужили основой для создания "Императорского кабинета", вошедшего в 1729 г. в Петербургскую кунсткамеру. Еще раньше, в 1723 г., при жизни императора и по его указу воздвигли защитную галерею с крышей для старейшей постройки Петербурга - Домика Петра I, сооруженного в 1703 г. (Сегодня это единственная постройка, сохранившаяся с первых дней Петербурга.)

Кунсткамера была заимствованной формой очень распространенного в то время в Западной Европе музейного учреждения. Несколько десятилетий она оставалась единственным музеем в стране.

Многие виды человеческой деятельности предусматривают хранение предметов этой деятельности: в церквях и монастырях возникают ризницы, в военном деле - арсеналы, в промышленности - склады готовой продукции или хранилища лучших образцов. Рано или поздно эти хранилища приобретают музейные черты. Мы имеем возможность проследить этот процесс на примере истории Оружейной палаты и других старейших собраний.

Официально Оружейную палату признают музеем в 1806 г. На протяжении всего XVIII в. одной из важнейших функций Оружейной палаты останется функция государственного хранилища ценностей. Так, после упразднения патриаршества сюда поступят патриаршая ризница и казна. Но уже Указ Петра I узаконил сложившееся на базе хранилища Оружейной палаты собрание как **Древлехранилище царской семьи.** Именно в XVIII столетии происходил и становился необратимым процесс зарождения и развития элементов музейной деятельности, процесс превращения сокровищницы в

музей.

В Оружейную палату поступали личные вещи членов императорской семьи, военные трофеи, имущество опальных лиц. Уже были сформулированы некоторые принципы комплектования: поступающие предметы должны были представлять и художественный и исторический интерес, не говоря уже о высокой стоимости. Совершенствовались меры охраны сокровищницы, в том числе формы учетной документации. Составлялись отдельные документы на выдачу предметов, специальными реестрами и перечнями оформлялись значительные поступления. Для посещений сокровищницы, пока немногочисленных, требовалось специальное разрешение Двора. Имущество Древлехранилища считалось неприкосновенным, но в течение XVIII в. его неоднократно использовали для всевозможных увеселений. Например, выставки драгоценных предметов, хранившихся в Оружейной палате, устраивались по случаю коронации; императрицы Елизаветы и Екатерины И.

Особого помещения для хранения и экспонирования не было, но еще в 1703 г. Петр I приказал изготовить для хранимых вещей шкафы со стеклянными дверцами. С 1732 г. в них предписано сосредоточивать редкие вещи. На новое хранилище были частично возложены функции Кунсткамеры. В 1737 г. древлехранилище (как и Кунсткамера) пострадало от пожара.

В середине века разрабатывается проект А.М. Аргамакова, первого директора Московского университета, направленный на превращение Оружейной палаты в музей национальной славы, открытый для широкой публики. В 1755 г. А.М. Аргамаков обратился в Петербург с предложениями по реализации этого проекта. Он предлагал построить специальное здание для хранения всех ценных предметов, составить новую подробную опись, в которой каждый предмет был бы пронумерован, а к наиболее ценным составлены абрисы. Каталог считали необходимым издать на русском и иностранных языках, "дабы столь богатые и куриозные вещи, которые славу приносят империи, не преданы были забвению". А.М. Аргамаков предлагал также открыть галерею один раз в неделю для посетителей. Сенат не возражал против строительства нового здания и составления подробной описи, но в полной мере идеи А.М. Аргамакова будут реализованы уже в следующем веке.

Аналогичные процессы можно проследить и в истории других протомузейных учреждений. Так, в 1709 г. при Адмиралтействе в Петербурге была основана **Модель-камера,** в которой сохранялись чертежи и возможно модели всех строящихся кораблей морского флота России. Но в XVIII в. морской музей так и не сложился, существовало закрытое для публики хранилище, регулярно пополнявшееся в течение всего века.

Арсеналы в XVIII в. продолжали создавать для военных нужд, но там же постепенно начинают хранить трофейное оружие и реликвии. В 1701-36 гг. в Кремле построили новое здание арсенала, который постепенно, с возникновением многочисленных военных заводов терял свои прежние функции и в 1783 г. был превращен в хранилище древнего оружия. Примерно в середине века возникло сразу несколько протомузейных учреждений типа "Достопамятного зала" Петербургского арсенала (на Литейном проспекте), где собирались предметы вооружения русской армии, ее знамена, ордена и медали. Сюда поступали некоторые предметы из Оружейной палаты и Кремлевского арсенала Москвы, Петропавловской крепости, монастырей. С 1775 г. при Тульском оружейном заводе имелась Палата образцового и

резного оружия, правда, в 1789 г. перед предполагаемой реконструкцией завода экспонаты были вывезены в Москву в Оружейную палату.

Яркой страницей российской культуры XVIII в. явилась деятельность научных обществ и зарождение при них научных музеев. Общества формировали источниковую базу научных исследований. В процессе решения этой задачи составлялись различные коллекции, ставшие необходимой принадлежностью любого ученого общества. Старейшим научным обществом в России и одним из старейших в мире считается Императорское Вольное экономическое общество к поощрению в России земледелия и домостроительства, основанное в 1765 г. в Петербурге. В ходе и в результате научной деятельности членов общества формировались библиотека и различные коллекции (зоологическая, ботаническая, минералогическая, почв и др.), а также с 1770 г. Модель-камера - собрание сельскохозяйственных и других машин, моделей и механизмов, переросшая в XIX в. в Музей моделей и машин.

Первые учебные музеи появились в России во второй половине XVIII в. В 1791 г. был открыт музей Натуральной истории при Московском университете. Его коллекции сложились благодаря многочисленным крупным дарениям частных лиц. Минералогическое собрание П.Г. Демидова поступило еще в 1759 г и было размещено для обозрения в библиотеке "аптекарского дома". Затем поступили ценнейшие коллекции Э.Г. Лаксмана, приобретенные казной после его смерти, коллекции князя А.А. Урусова, княгини Е.Р. Дашковой и др. При формировании коллекций учитывался учебный характер собрания, что отличало их от собраний кунсткамерного типа, в которых преобладали "диковины". Открытие университетского музея связано с именем известного врача и естествоиспытателя Ф.Г. Политковского, который был главным преподавателем естественных наук в университете. Музей стал важным условием научной работы в университете и способствовал развитию идеи Политковского о существовании тесной взаимосвязи химии, физики, естествознания и медицины. К сожалению, это старейшее музейное собрание погибло во время пожара 1812 г.

О музее при другом старейшем учебном заведении упоминает ученый и путешественник И.Г. Георги. В описании Петербурга им назван **минеральный кабинет** Горного кадетского корпуса, возникший еще в 1772 г. при Горном училище (в дальнейшем - Горный институт в Петербурге). В 1793 г. он содержал 30 000 образцов руд. Минералы лежали в стеклянных шкафах и были приведены в систематический порядок. Позднее при музее стал действовать "примерный рудник" - макет для практических занятий студентов.

Важным, можно сказать этапным, событием в истории становления музейных учреждений стало **создание Академии художеств,** где начали готовить профессиональные кадры для российского искусства (а, значит, и для российского музейного дела). Академия художеств - это не только высшая художественная школа, но и государственное учреждение, регламентировавшее художественную жизнь страны, раздававшее государственные заказы, присуждавшее звания. Со времени создания Академии художеств начинается история проведения художественных выставок в России. "Академия трех знатнейших художеств - живописи, скульптуры и архитектуры" открылась в 1757 г. усилиями М.В. Ломоносова и гр. И.И. Шувалова и на средства последнего. Одновременно был основан и Музей Академии художеств как собрание образцов для копирования. Изучение и копирование великих мастеров прошлого

являлось тогда основой художественного образования. Из Рима, бывшего в XVIII в. художественным центром Европы, и Флоренции И.И. Шувалов, первый попечитель Академии, вывез многочисленные гипсовые слепки античных произведений искусства. Позднее слепки даже станут предметом специального производства и вывоза из Рима туристами (53). Руководить учебным процессом пригласили русских мастеров и известных парижских педагогов.

Учебные занятия начались в 1758 г. В том же году И.И. Шувалов передал в Музей свое собрание: библиотеку, коллекцию живописи, копии с античной скульптуры, специально закупленные рисунки и гравюры. Коллекции украшали интерьеры Академии, размещались в классах и жилых помещениях. Украшение интерьеров произведениями искусства соответствовало моде того времени, развивало художественный вкус учащихся, создавало особую атмосферу сопричастности к искусству и творчеству. Работы воспитанников также поступали в Академию и являлись одним из источников пополнения ее собрания. **Так возник первый учебный художественный музей с ограниченным доступом посетителей и открытым хранением фондов.**

Формирование художественных императорских коллекций было начато Петром I, у которого страсть к коллекционированию проявилась еще в юности. В начале века он обладал небольшой картинной галереей, собранием античной и западноевропейской скульптуры, коллекциями резных камней. Личные приобретения произведений искусства были сделаны им во время путешествия за границу в 1716 – 1717 гг. По его поручению в Китае закупили коллекцию мелкой китайской пластики, что было очень модно в Европе начала века. Коллекция саксонского фарфора стала складываться после посещения им Мейсенских заводов. Коллекционирование активизируется с возникновением в новой столице Санкт-Петербурге и его окрестностях уникальных дворцовых ансамблей. Картины, скульптура, гобелены, фарфор являлись неотъемлемой частью убранства дворцов - парадных зданий обширных размеров и художественного исполнения.

Особую пышность императорский двор приобрел, в подражание Версалю, в середине - второй половине XVIII в. Были выстроены новые парадные резиденции: Зимний дворец в Петербурге, загородные дворцы - в Царском Селе и Петергофе. В дворцовых коллекциях преобладали живопись и прикладное искусство.

Музейное собрание Екатерины II, носившее комплексный характер и полностью соответствовавшее моде того **времени,** складывалось вне прямой связи с дворцовыми собраниями первой половины **XVIII в (54).**

Основу его составляла картинная галерея. Ее историю принято начинать с 1764 г. - времени приобретения коллекции прусского коммерсанта И.Э. Гоцковского (225 полотен преимущественно голландских и фламандских мастеров), составленной для короля Фридриха II. В 1764-67 гг. рядом с дворцом по проекту архитектора Ж.Б. Валлен-Деламота было построено новое здание, соединенное с основным крытым переходом. Новый павильон использовался для неофициальных приемов императрицы и получил название Эрмитаж - от французского *ermitage,* "приют отшельника". Там и разместили коллекцию Гоцковского, а собрание картин императрицы навсегда получило название "Эрмитаж". Мода на такие отдельно стоящие от дворца павильоны пришла из Франции, свой "эрмитаж" был и в Царском Селе, и в Петергофе.

Екатерине II удалось приобрести крупнейшие частные коллекции, поступившие на

художественные аукционы Европы. Например, в 1769 г. из Дрездена привезли купленную у наследников коллекцию графа Г. Брюля, всесильного министра короля Саксонии Августа III. В нее входили две картины Рубенса (в том числе "Персей и Андромеда"), четыре полотна Рембрандта (в т.ч. "Портрет старика в красном"), работы Ватто. Одно из лучших собраний Франции - собрание знаменитого ценителя искусств барона Пьера Кроза (1772 г.), включавшее "Данаю" Рембрандта, "Юдифь" Джорджоне, "Мадонну с безбородым Иосифом" Рафаэля, "Данаю" Тициана, произведения Веронезе, Ван Дейка, Тинторетто, было приобретено с помощью Д. Дидро. Крупнейшее собрание своего времени, принадлежавшее бывшему премьер-министру Англии Роберту Уолполу, с помощью русского посла в Лондоне гр. А.С. Мусина-Пушкина было выкуплено у наследников в 1779 г.

Еще в 1771 г. по проекту архитектора Ю.М. Фельтена началось строительство нового большого здания для разраставшегося собрания. Строгое здание в стиле раннего классицизма получило название Большого Эрмитажа, а предыдущий павильон - Малого Эрмитажа. Большой Эрмитаж свыше 70 лет будет главным хранилищем императорского собрания произведений искусств. В 1787 г. Джакомо Кваренги построит Эрмитажный театр, тем самым завершив единый архитектурный ансамбль, протянувшийся вдоль Невы.

Пополнению коллекций содействовали многочисленные друзья императрицы - Д. Дидро, литератор барон Ф.М. Гримм, скульптор Э. Фальконе, а также русский посол в Париже князь Д.А. Голицын, и сложившаяся еще со времен Петра I сеть художественных агентов. Картины для Эрмитажа заказывались и современным мастерам, поэтому не терялась связь ядра коллекции с современным искусством. Таким образом, Эрмитаж, как и другие старейшие музеи мира, имел своим началом дворцовую галерею. Но создавалась она на основе крупных закупок произведений искусства, что характерно, скорее, для музеев XX, а не XVIII в. В результате примерно за два десятилетия сформировалась лучшая в Европе галерея: по представительству школ, имен, направлений живописи, по количеству и художественной ценности работ.

Обширная коллекция графических материалов хранилась в особых шкафах и секретерах, украшавших залы. К концу века собрание гравюр насчитывало около 80 тыс. листов. Гравюры были очень распространены в XVIII в. По сравнению с живописью, они были проще, понятнее, дешевле и доступнее, но при хорошем исполнении давали представление о произведениях выдающихся мастеров. Так, познакомившись с гравюрами, на которых воспроизводились росписи Рафаэля в Ватикане, Екатерина II заказала изготовление копий. В 1787 г. копии фресок привезли в Петербург и установили в здании, построенном Дж. Кваренги. Для обозрения галерея была открыта в 1792 г.

Античная коллекция скульптуры (150 ед.), которую начал собирать еще Петр I, размещалась в Таврическом дворце и была одной из лучших в Европе.

Настоящей страстью Екатерины была коллекция резных камней. Этот вид коллекционирования получил в XVIII в. большое распространение и захватил не только ученых антикваров и художников, но и широкий круг любителей. Многие образцы имели высокую эстетическую ценность, а собрания камней составляли своего рода пособия по мифологии и истории. "Это неисчерпаемый источник всяких познаний", - писала императрица про свое собрание Гримму. Значительную долю в этом собрании

составляли камеи, наиболее редкие из гемм. Размах своих приобретений Екатерина называла "обжорством", а свою огромную коллекцию - "бездной". В 1787 г. ей удалось приобрести 1,5 тыс. отборных камней - собрание герцога Луи-Филиппа Орлеанского - одно из самых прославленных в Европе. Позднее появились пасты (копии с подлинников). Императрица организовала свою мастерскую паст и имела в копиях все европейские известные коллекции. В 1795 г. она писала Гримму: "Все собрания Европы, по сравнению с нашим, представляют собой лишь детские затеи!". Собрание Эрмитажа позволяло проследить становление национальных школ глиптики в Европе с XIII в. по XVIII в.

Богатейшее книжное собрание Эрмитажа, прежде всего иностранной литературы, начало формироваться с 1762 г. Оно включало не только отдельные произведения, но и целые библиотеки, приобретенные у частных лиц. Более других известна "библиотека Вольтера" (6800 томов), приобретенная после смерти философа у его наследницы. Екатерина II сохранила собрание в том же виде, как оно поступило (было привезено секретарем Вольтера), даже с закладками, заложенными бывшим владельцем, и разместила в особом зале, поместив туда же знаменитую статую Вольтера работы скульптора Ж.А. Гудона.

Формирование нумизматической коллекции Эрмитажа началось с 1764 г. Коллекция, как это было принято в XVIII в., находилась при библиотеке. К концу века она насчитывала около 16 тыс. памятников и была, по мнению специалистов, центром развития нумизматической науки в России.

Столь масштабные, ценные, разнообразные коллекции Эрмитажа требовали элементарного учета и систематизации. Всеми коллекциями при Екатерине II ведали 2-3 художника, библиотекарь и несколько камердинеров. Первым хранителем скульптуры и картин - инспектором галереи - был придворный художник голландец Л.К. Пфандцельт, хранителем библиотеки и драгоценностей - А.И. Лужков, пользовавшийся исключительным доверием императрицы. В 1774 г. появился первый печатный каталог на французском языке, содержащий перечень 2080 ед. хранения. В этом же году на службу в качестве хранителя и реставратора картин был принят венецианский живописец Ж.А. Мартинелли, который исполнял должность директора галереи до 1797 г. В каталоге 1774 г. картины были описаны в той последовательности, в какой они висели в галереях. Из перечисленного следует, что принцип развески был декоративным, и частично соблюдалась система размещения по отдельным крупным коллекциям. В связи с новыми поступлениями развеска могла меняться. Каталог графа Иоганна Эрнста Миниха в трех томах учитывал уже 2658 полотен и основное внимание уделял сюжету картин. Развеску на середину 1790-х годов подробно описывает Георги. Он указывает на то, что отдельные картины были защищены стеклами, другие, вызывавшие особый интерес, можно было снять и рассмотреть вблизи. В экспозиции уже не хватало места для всех картин, поэтому часть полотен хранились отдельно.

Художественные коллекции Эрмитажа приобрели такое значение и масштаб, что требовали особого внимания и заботы и постепенно приобретали форму и черты самостоятельного учреждения внутри дворцового ведомства. Начиная с 1770-х годов в каждой иностранной книге, посвященной описанию путешествия в Россию, появляются сведения об Эрмитаже, и в каждом путеводителе по Санкт-Петербургу помещаются описания Эрмитажа и указания на возможности его осмотра. Эрмитаж занял одно из

первых мест в ряду достопримечательностей столицы, а помещение сведений о нем в книге, изданной на русском языке, отвечало назревшей общественной потребности. В путеводителе И. Георги "Описание столичного города Санкт-Петербурга..." об Эрмитаже сообщалось, что его картинная галерея "есть ныне одна из преимущественнейших галерей в Европе, как в рассуждении наиизящнейших работ славнейших мастеров всех школ и отменно прекрасных редких и драгоценных картин, так и в рассуждении многочисленности оных".

В административном отношении Зимний дворец и Эрмитажный комплекс находился в ведении Придворной конторы. Разрешение на посещение давал обер-гофмаршал Дворцовой конторы. В отсутствие двора к собранию допускались художники и почетные гости, иногда устраивались балы и приемы. И. Георги сообщал, что "пять придворных камердинеров водят также чужих по оному, к чему во время отсутствия двора легко позволение получить можно". Но чаще, как писала сама Екатерина П, собранием Эрмитажа любовались только мыши.

Со смертью Екатерины кончился первый период в истории Эрмитажа - период первоначального формирования его собрания. Оставаясь личной коллекцией императрицы, хотя и создававшейся из соображений государственного порядка, галерея тяготела к приобретению статуса самостоятельного учреждения дворцового ведомства. Но сама Екатерина называла свое собрание Императорским музеем. Рассмотренный этап был решающим для истории Эрмитажной галереи. При всех последующих изменениях состав собрания Екатерининского времени определил его дальнейшую судьбу и направление развития.

Частное коллекционирование - самостоятельная, но теснейшим образом связанная с музейным миром область культурной деятельности. Выше отмечалось, что начало частного коллекционирования в России датируют XVII в. Формирование первых музеев происходило на фоне развития частного коллекционирования. Среди коллекционеров начала века исследователи называют Д.А. Соловьева, комиссара в Архангельске по отправке товаров за границу. Его художественное собрание включало 52 полотна. В крупнейшее собрание А.Д. Меншикова входило не менее 143 различных по жанрам полотен. Характерно, что оба коллекционера в свое время обвинялись в должностных злоупотреблениях, а их собрания были конфискованы. Картины А.Д. Меншикова пополнили галерею Ораниенбаумского дворца.

Во 2-й четверти XVIII в. появились крупные частные коллекции, являвшиеся, по сути дела, частными музеями кунсткамерного типа. Старейшими из них считаются собрания Я.В. Брюса и Д.М. Голицына. Они имели универсальный характер. В их состав входили библиотеки, нумизматика, древности, естественнонаучные коллекции.

Старейшими нумизматическими коллекциями обладали А.П. Волынский, А.И. Мусин-Пушкин. Многие из сподвижников Петра I - А.Д. Меншиков, Б.П. Шереметев, В.Н. Татищев - имели крупные книжные собрания.

В XVIII в. было положено начало одному из лучших частных художественных собраний в России - коллекциям рода Строгановых. В 1752-1754 гг. в Петербурге был построен по проекту Ф.-Б. Растрелли дворец графа Сергея Строганова, большого знатока и любителя искусств. В скором времени Строгановский дворец превратился в крупнейшее хранилище художественных коллекций, в том числе произведений западноевропейской и русской живописи.

К концу века уже музейные коллекции оказывали некоторое влияние на процесс частного коллекционирования. Так, эрмитажное собрание повлияло на воспитание художественного вкуса коллекционеров. Наряду с известными зарубежными музеями оно могло служить образцом для составления картинных галерей во дворцах и имениях знати. И.Г. Георги указывает на частные собрания или кабинеты, владельцы которых охотно их демонстрировали: кабинет гр. И. Г. Чернышева, И. И. Шувалова, кн. Е.Р. Дашковой, гр. А.К. Разумовского, кн. Вяземского, князя Н.Б. Юсупова, графа А.С. Строганова.

Крупнейшим коллекционером XVIII в. был П.Б. Шереметев. В его подмосковной усадьбе "Кусково" был создан прекрасный дворцово-парковый ансамбль, а картинная галерея насчитывала около 500 полотен, включая произведения Рафаэля, А.Ван Дейка, Рембрандта и др. В другом подмосковном имении "Останкино" сформировалась "живая природная коллекция", включавшая редчайшие лавровые и померанцевые деревья. В Фонтанном доме П.Б. Шереметева в Петербурге был "картинный кабинет", библиотека и кунсткамера, формировать которую начинал еще отец. В кунсткамере: медали, собрания мраморов, портреты, образа, реликвии фельдмаршала и пр. Известно, что П.Б. Шереметев заботился о правильном хранении книг: поддерживал определенную температуру и влажность. В течение XVIII в. рукописная книга активно вытеснялась из обихода более удобной печатной книгой, и потому приток богослужебных рукописей из церковных и монастырских книгохранилищ в собрания коллекционеров был особенно велик.

В начале 1790-х гг. начал собирать памятники старины П.Ф. Карабанов. Это увлечение привело к созданию в собственном доме на Петровке в Москве частного музея отечественных древностей, известного позднее как "Русский музей П.Ф. Карабанова". Через полвека будет издан подробный иллюстрированный каталог этого собрания. А коллекция древних золотых и серебряных изделий поступит в Оружейную палату.

Научное направление в коллекционировании со второй половины XVIII столетия прочно связывается с возникающими музейными учреждениями. Тогда же формировалось представление о значении коллекций памятников истории и культуры, о важности охраны таких памятников и возможности использования их в просветительских и научных целях.

В XVIII в. Россия представляла собой огромную державу, процесс формирования территории которой еще не завершился.

Весь XVIII в. идет активное освоение и изучение **Сибири.** Там возникают новые города и поселения, работают научные экспедиции российских и зарубежных ученых, строятся заводы, формируются свои культурные центры. Со второй половины XVIII в. в общественных зданиях городов Сибири появляется светская живопись. Любопытная деталь: иконописью в Иркутске с середины XVIII в. занималось в основном светское население. Местные иконописцы, в определенной степени под влиянием заезжих живописцев, сопровождавших путешественников и все научные экспедиции, стали переходить от иконописи к светской живописи. И по содержанию, и по характеру экспонирования они почти сразу приобрели региональные особенности. Например, а губернских городах и воеводских канцеляриях, а также в домах чиновников и купцов, наряду с портретами царствующих особ считалось необходимым иметь портреты

Ермака и губернаторов. Формирующаяся традиция размещения произведений изобразительного искусства в общественных зданиях города - в губернских и архиерейских домах, общественных собраниях, храмах, учебных заведениях это всего лишь шаг до распространения коллекционирования. В Сибири оно в XVIII в. только зарождалось.

3 (17) декабря 1782 г. по инициативе губернатора Ф.Н. Клички был открыт **"Иркутский музеум", ставший первым провинциальным музеем в России.** Каждый факт в истории этого музея интересен и показателен. Ф.Н. Кличка был по происхождению чехом, ставшим в России боевым офицером и профессиональным военным. Должность губернатора он получил после 30 лет службы и отнесся к ней в духе "века просвещения": решил не только управлять Сибирью, но и просвещать этот край. Накануне отъезда был принят Екатериной II и получил от нее 3000 рублей на библиотеку для города.

Город Иркутск был живописно расположен на реке Ангаре и имел хорошую планировку. С середины XVIII в. он являлся центром губернии, затем - наместничества, крупным торговым центром, активно торговавшим с Китаем. В конце века там проживало около 10 тыс. жителей. Среди жителей были люди образованные, много читавшие, имевшие свои библиотеки, кроме того, через город проезжали многие исследователи Сибири, в том числе иностранцы. В городе происходили балы, маскарады, любительские спектакли и концерты. Работали три учебных заведения - школа навигации и геодезии, гарнизонная школа, духовная семинария, была своя аптека.

Для библиотеки, при которой и открылся музей, построили двухэтажное каменное здание. Устройством музея занимались почетный член Академии наук, известный исследователь Сибири Э.Г. Лаксман и корреспондент Академии, ученик К. Линнея, член Вольного экономического общества А.М. Карамышев. В основном собирались естественноисторические и этнографические коллекции, а также различные физические приборы, сельскохозяйственные орудия, модели судов. Следил за коллекциями библиотекарь или смотритель. Но положение музея еще не было прочным, и просуществовал он недолго. С переводом из города Ф.Н. Клички, а затем отъездом из Иркутска Э.Г. Лаксмана и А.М. Карамышева, музей перенесли в школьное здание (Главного народного училища). В начале XIX в. он превратился в кабинет наглядных пособий при Иркутской губернской гимназии.

Требовалось время, чтобы нововведение адаптировалось, интегрировалось в социальную практику, требовалось время, чтобы музейная история стала непрерывным процессом.

В XVIII в. в состав России войдет Причерноморье, Бессарабия. Белорусские земли будут включены в состав Российской империи к 1795 г. в результате разделов Речи Посполитой. **История музейного дела на окраинах государства** имела свои особенности, связанные с принадлежностью отдельных территорий к иным государствам и иным культурным традициям или удаленностью от центров цивилизации и пр. При этом основные тенденции и выявленные закономерности, конечно, сохранялись.

Так, в зарождении музейного дела в белорусских землях, как и в других российских территориях, огромную роль сыграло частное собирательство. Оно получило

распространение в Белоруссии еще в XVII в. К XVIII столетию сложились многочисленные магнатские собрания Радзивиллов, Сапег и др. Эти ценнейшие и богатейшие собрания носили универсальный характер и были закрыты для публики. С распространением просветительской идеологии во второй половине XVIII в. формируются научные коллекции, расширяется социальный состав коллекционеров, возникает тенденция сделать коллекции доступными для публики, появляется широкий интерес к изучению и сохранению местных и национальных памятников истории и культуры.

В Прибалтике первые общедоступные музеи создаются также в конце XVIII столетия. На основе естественнонаучной коллекции врача Н. Гимзеля в Риге в 1773 г. был открыт первый в Прибалтике публичный музей. Н. Гимзель завещал некоторый капитал и коллекции городу. Впоследствии музей пополнился нумизматическими, археологическими, этнографическими материалами.

* * *

В течение века был проделан путь, пройденный европейскими музеями за три с лишним столетия: большое распространение получило частное коллекционирование, были заложены основы нескольких старейших российских музеев, сделаны приобретения, до сих пор являющиеся жемчужинами крупнейших художественных музеев страны .

Успехи очевидны, но дифференциация культурной жизни в XVIII в. была еще так незначительна, что музейное дело трудно выделить из общекультурных процессов. **Инициатива в организации музеев принадлежала представителям верховной власти.** И хотя Петр I и Екатерина II были энергичными и увлеченными коллекционерами, имевшими личные пристрастия, их музейная деятельность полностью подчинялась общим задачам политики в области культуры и просвещения. Первые немногочисленные музеи стали всего лишь "точками роста", одним из проявлений формирующейся культуры Нового времени. Отметим важный штрих: при Екатерине II труд музейных работников - П.С. Палласа, Э.Г. Лаксмана, И.Г. Бакмейстера - впервые был отмечен золотыми медалями за успешную работу в Петербургской кунсткамере.

Литература:

1. Грицкевич В.П. История музейного дела до конца XVIII века. Ч. 1-2. СПб., 2001.
2. Жигульский 3. Музеи мира. Введение в музееведение. (Пер. с польск. А.А. Гужаловского). М., 1989.
3. Левинсон-Лессинг В.Ф. История картинной галереи Эрмитажа (1764-1917). Л., 1985.
4. Очерки истории музейного дела в России. Т. 1-7.М., 1957-1971.
5. Равикович Д.А. Музейные деятели и коллекционеры в России XVIII - нач. XX в. // Концептуальные проблемы музейной энциклопедии. М., 1990.
6. Станюкович Т.В. Кунсткамера Петербургской Академии Наук. М.-Л., 1953.
7. Фролов А.И. Основатели российских музеев. М., 1991.
8. Чижова Л.В. Из истории художественных музеев России. М., 1991.
9. Шмит Ф.И. Исторические, этнографические, художественные музеи: Очерк истории и теории музейного дела. Харьков, 1919.

ОБОСОБЛЕНИЕ МУЗЕЙНОГО ДЕЛА В САМОСТОЯТЕЛЬНУЮ СФЕРУ КУЛЬТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

ГЛАВА Ш

Преобразование протомузейных учреждений в музеи. Университетские музеи. Новый этап в развитии Петровской кунсткамеры. Реорганизация музеев дворцового ведомства. Открытие музеев для публики. Проекты создания национального музея в России. Возникновение Румянцевского музея. Мемориальные музеи и памятники. "Археологический бум" и его значение. Первые промышленные музеи и выставки. Частное коллекционирование. Проекты московских художественных музеев. Утверждение в общественном сознании значения и авторитета музея. Перевод Румянцевского музея в Москву. Развитие группы военно-исторических музеев. Специализированные группы музеев различных ведомств (сельскохозяйственные; музеи прикладных знаний). Педагогические музеи. Создание Исторического музея в Москве. Распространение музеев в провинции. Музеи Русского Географического общества. Музей местного края в Минусинске. Музеи дворцового ведомства.
Частные музеи и меценатство.

В XVIII в. музеев было еще так мало, что можно пересказать историю каждого. В XIX в. число музеев растет, и становится целесообразным говорить не столько о конкретном учреждении, сколько о тенденциях и процессах, которые привели к возникновению музейного мира как особой сферы культурной жизни.

На этом этапе произошло формирование многочисленных коллекций и музейных собраний, возникли многие крупнейшие российские музеи, сам музей развился, прибрел разнообразные функции и возможности, стал играть заметную и значительную роль в культурных процессах, завоевал общественный авторитет. Термин "музей" прочно закрепился в европейских языках и стал обобщающим и самым употребляемым для различных музейных учреждений - музеев национального значения, художественных галерей, частных собраний, небольших музеев местного края, промышленных или университетских музеев и пр. Протомузейные формы для XIX столетия менее характерны. Для решения различных культурных, научных, просветительских, воспитательных целей апробируется музейная форма и постепенно завоевывает авторитет в общественном сознании.

В первые годы нового столетия целая группа **протомузейных учреждений** почти одновременно преобразовалась в музеи. Так, в натуральных кабинетах и модель-камере Вольного Экономического Общества, со времени его создания в XVIII в. стихийно накапливались модели машин и орудий сельскохозяйственного труда, минералогические, ботанические, зоологические, почвенные и прочие коллекции. Использовались они членами общества в научных целях. В 1803 г. кабинеты и коллекции общества были открыты для публики (раз в неделю) и стали именоваться музеем. С начала 1820-х гг. собрания музея стали формироваться более целенаправленно и использоваться для пропаганды усовершенствований сельскохозяйственных орудий и машин и распространения знаний. Аналогичные процессы характерны и для деятельности других научных обществ, на базе коллекций которых возникали научные музеи. Собрания музеев, создававшихся при научных обществах

соответствовали научной специализации этих обществ. Научные коллекции служили источниковой базой многих наук. Поэтому научные успехи способствовали совершенствованию принципов отбора коллекционного материала, уточнению классификации и систематизации музейных предметов.

В 1805 г. Модель-камера при Адмиралтействе в Петербурге по ходатайству адмирала П.В. Чичагова была преобразована в Морской музей и открыта для публики. Его собрание включало уникальную коллекцию моделей русских кораблей, модельную мастерскую, библиотеку и кабинет редкостей, куда откладывались предметы "натуральной истории" и этнографии, привозимые из морских путешествий. В 1825 г. заведовать музеем назначили морского офицера, будущего декабриста, Н.А. Бестужева. К этому времени музей представлял собой своего рода кладовую, куда в беспорядке были сложены все уникальные коллекции и ценные экспонаты. За несколько месяцев до ареста Бестужеву удалось систематизировать коллекции, разобрать архив, составить указатель музейного собрания и отреставрировать часть моделей. Но в 1827 г. музей был закрыт по распоряжению Николая I, который "наказал" музей, как когда-то на Руси наказывали колокола, призывавшие к бунту. До 1860-х гг. музей просуществовал в виде закрытого хранилища моделей и был вновь открыт только в 1867 г. Приведенный пример типичен. Для практического и научного использования коллекций, их дальнейшего сохранения и развития музей оказался оптимальной формой, но все еще как бы "неукоренившейся", к тому же зависимой от многих обстоятельств, в том числе, от позиции властей, когда речь шла о музеях, открытых для посещения.

На рубеже XVIII - XIX вв. в учебных заведениях (университетах, лицеях, училищах), открывавшихся в это время не только в столичных городах, но и в губернских, формируются необходимые для учебного процесса и исследовательских работ естественнонаучные коллекции, мюнц-кабинеты, кабинеты редкостей, собрания представляющих историческую ценность приборов и моделей механизмов. Устав Московского университета, принятый 5 ноября 1804 г. и послуживший образцом для утвержденных в тот же день уставов Харьковского и Казанского университетов, предусматривал в структуре этих учебных заведений наличие ботанического сада, кабинета естественной истории, других кабинетов и лабораторий.

Многие университетские **кабинеты,** образованные на базе частных коллекций еще в XVIII в., продолжали развиваться и по своему научному уровню (масштабам, полноте, степени систематизации материалов) соответствовали мировым аналогам. Погибший от пожара в 1812 г. Музей натуральной истории Московского университета удалось восстановить уже в первом послевоенном учебном году (в 1814 г.) благодаря новым крупным дарениям Н.Н. Демидова, помощи научных обществ других университетов, преподавателей и бывших воспитанников Московского университета, путешественников и т.д. Действовавшее при университете Общество испытателей природы также передало музею свои коллекции.

При Казанском университете в 1804 г. возникли Кабинеты естественной истории и минералов на базе поступившего в Казань частного собрания кн. Г.А. Потемкина-Таврического. В числе старейших университетских музеев - Зоологический музей Дерптского (Тартуского) университета (1822 г.). А собрание слепков античной скульптуры и других памятников, используемых на занятиях по рисованию, филологии, истории искусств, формировались в этом университете еще с 1803 г. В зоологических

музеях материалы организовывались по систематическим принципам, иллюстрировавшим естественные системы животных. Музеи классической древности были призваны служить художественному образованию и нравственно-эстетическому воспитанию студентов на лучших образцах мирового искусства. Стремление к наглядности в преподавании, к использованию опыта и эксперимента, способствовало усилению роли университетских кабинетов и музеев в учебном процессе.

Осознание и развитие просветительских возможностей музеев приводит в первой трети XIX в. к формированию уже не отдельных коллекций, а группы естественнонаучных и исторических музеев при высших учебных заведениях и научных обществах.

В начале нового XIX в. наступают важные, качественные изменения в деятельности первого российского музея - **Петровской кунсткамеры.** За сто лет существования значительно возрос объем и расширился состав собрания музея. Не только приобретенные еще Петром I анатомические и ряд естественнонаучных коллекций, но и другие разделы музея, лишь обозначившиеся в XVIII в., к началу нового столетия приобрели серьезное научное значение. Среди них коллекции этнографических материалов и исторических памятников. Каждая группа материалов требовала своих методик хранения, исследования и экспонирования. Возникла настоятельная потребность в вычленении из единого музейного комплекса Кунсткамеры самостоятельных научных учреждений. Этот процесс, начало которому было положено созданием в 1818 г. (пока в составе Кунсткамеры) "Восточного кабинета", полностью соответствовал наблюдавшемуся в то время процессу дифференциации научного знания, который благоприятно повлиял на развитие музеев. Академики, обращая внимание правительства на состояние Кунсткамеры, целенаправленно старались поднять уровень академических музеев, "...чтобы они смогли соперничать с самыми знаменитыми заграничными музеями". Устав Академии Наук 1836 г. отразил факт создания специальных музеев, возникших на базе отделов Кунсткамеры: Зоологического, Ботанического, Минералогического, Этнографического, Азиатского, Египетского, а также Нумизматического кабинета. В XX в. они послужат основой для создания крупнейших научно-исследовательских институтов. Музеи подчинялись Академии наук и были доступны для посещения, прежде всего, специалистам. Более широких просветительских задач ими еще не ставилось. В музеях работало 27 человек, в том числе 7 научных сотрудников. Более ста лет в Кунсткамере не только собирались и изучались многочисленные коллекции, служившие основой научных знаний, но и поддерживался интерес к древностям и их сохранению. Деятельность Кунсткамеры не мало способствовала росту авторитета музейных учреждений в России.

В первые годы после воцарения Александра I предпринимаются меры по **организации музейной деятельности Оружейной палаты и Эрмитажа.**

По описи, составленной в 1797 г., общее число картин в Эрмитаже - 3996, гравюр - свыше 79 тысяч, рисунков - 7 тысяч, резных камней - 10 тысяч. Напомним, что приобретенная Екатериной II в 1764 г. коллекция И.Э. Гоцковского, с которой начинался Эрмитаж, насчитывала 225 картин.

В.Ф. Левинсон-Лессинг указывает на существование в начале века проекта передачи Эрмитажа вместе с Академией Наук и Университетом в подчинение только

что созданному Министерству народного просвещения. Проект не прошел, но примечателен сам факт рассмотрения Эрмитажа в одном ряду с серьезными и авторитетными учреждениями, "служащими для распространения наук". Эрмитаж и Оружейная палата остались в дворцовом ведомстве, но по каждому музею было издано специальное Положение.

Положением об Эрмитаже 1805 г. была утверждена его структура, которая сохранялась до 1853 г. Коллекции распределялись на пять отделений: 1) библиотека, резные камни, медали; 2) картины, бронза, изделия из мрамора; 3) эстампы; 4) рисунки; 5) кабинет натуральной истории (был позднее передан в Горный музей). Во главе отделений встали ученые хранители. Опыт этой реорганизации вызвал интерес в Европе.

XIX в. стал переломным и в судьбе сокровищ Оружейной палаты. Начальник Кремлевской экспедиции П.С. Валуев, докладывая в 1805 г. Александру I о состоянии дел в Кремле, предлагает превратить Оружейную палату в национальный музей. Подобные идеи высказывались и ранее, в середине XVIII в. первым директором Московского университета А.М. Аргамаковым. **В 1806 г. специальным Указом документально закрепляется превращение Оружейной палаты в дворцовый музей,** доступный для посещения. В 1807 г. вышел первый том книги А.Ф. Малиновского "Историческое описание древнего российского музея...", явившей российские древности "перед целым светом". В книге давалась краткая историческая справка о сокровищнице великих князей и русских царей, включая Петра I. Основное место занимали описание и история уникальных вещей Оружейной палаты.

В 1810 г. для музея построили специальное здание по проекту архитектора И.В. Еготова. Но первая экспозиция открылась только в 1814 г. Во время Отечественной войны 1812 г. коллекции были эвакуированы в Нижний Новгород, и потребовалось время для их возвращения, а также реставрации музейного здания, пострадавшего в период оккупации Москвы французскими войсками. В новом помещении музея было семь просторных выставочных залов, в которых демонстрировались: государственные регалии, коронационная одежда, личные вещи царей, оружие и посольские дары, драгоценная посуда работы московских мастеров, сокровища Конюшенной казны, старинные экипажи. Эта экспозиция создавалась не как художественная, а как историческая, призванная наглядно демонстрировать свидетельства могущества и силы дома Романовых, воспитывать верноподданнические взгляды и убеждения в непоколебимости царской власти, а также удовлетворять возросший в России интерес к отечественной истории.

Влияние на современников и реальное значение столетиями собираемого комплекса произведений русского и зарубежного художественного ремесла оказалось много шире. Издатель "Русского вестника" С.Н. Глинка, приветствуя решение о строительстве нового здания для музея, делал акцент не на идеологии, а на этическом и культурном значении его коллекций: "...не только древние Римляне хранили в священных сосудах драгоценный прах отцов, но даже и в диких странах благоговеют к памятникам праотеческим, которые, сближая прошедшее с настоящим и, перенося мысль в будущее, усугубляют душевное наше бытие" (55). Эти слова, сказанные почти двести лет назад, звучат вполне современно и свидетельствуют о понимании автором особой роли музеев в культурной жизни общества.

Реорганизацию музеев дворцового ведомства и особенно проекты открытия их для публики можно связать с общим характером преобразовательной деятельности первых лет царствования Александра I и утверждавшейся в Европе идеей общественного значения музея.

В России уже в конце XVIII в. можно было в отсутствие императора осмотреть Эрмитаж, раз в неделю становились доступны для посетителей коллекции Вольного Экономического Общества, раз в год открывалось для публики собрание Академии Художеств. В начале XIX в. в Эрмитаж допуск публики производился ежедневно по билетам, выдававшимся хранителем. До 1831 г. от посетителей требовалась лишь опрятная одежда, затем в течение тридцати лет частная публика допускалась лишь во фраках и мундирах. Общее число посетителей было невелико, около 3-4 тысяч посетителей в год, что примерно соответствовало уровню посещения и других крупнейших европейских музеев: интерес к художественным памятникам прошлого ограничивался в двадцатые - тридцатые годы все еще очень узкими общественными кругами. Постоянными посетителями музея в первой половине века являлись художники. Эрмитаж был тесно связан с Академией Художеств, а копирование картин входило в обязательную академическую подготовку. В 1852 г., после возведения нового здания с отдельным входом, Эрмитаж был превращен в публичный музей с бесплатным посещением.

Аналогичную эволюцию претерпевает и Оружейная палата. В течение XVIII в. она открывалась для посетителей редко, иногда 1-2 раза в год. Указ 1806 г. узаконил частные посещения и частные пожертвования в музей. Эти изменения имели принципиальный характер и свидетельствовали о том, что с этого момента не только император и дворцовое ведомство, но и частные лица принимали участие в судьбе музея. В 1826 г. издается "Указатель главнейших достопамятностей, сохраняемых в Мастерской и Оружейной палате", составленный П. Свиньиным. Путеводитель был карманным по форме и популярным по содержанию и предназначался специалистам, знатокам и обычному посетителю. С 1831 г., когда Оружейная палата получила статус самостоятельного учреждения во главе с директором, стало возможным при предъявлении удостоверения личности получить билет в музей на определенный сеанс. Здание не отапливалось, поэтому сеансы организовывались только летом. С 1852 г. экспозиция Оружейной палаты, разместившаяся в новом специально выстроенном здании, круглогодично принимала посетителей 3 раза в неделю по бесплатным билетам, подписанным директором музея.

В XIX столетии музеи всего мира испытали влияние идей, родившихся в революционной Франции. В 1793 г. двери Лувра были открыты, и народ получил возможность увидеть шедевры. Тогда же широкую известность приобрел призыв художника Луи Давида, возглавившего Комитет музея, "раскрыть все богатства искусства перед животворным оком народа". В результате в первые десятилетия XIX в. во многих европейских государствах, "освобождавшихся от тиранов", стали создаваться публичные музейные собрания на основе принадлежащих ранее царям и аристократии коллекций и предметов церковного происхождения. Создание публичных музеев стало одним из наиболее характерных процессов культуры XIX в. В странах, боровшихся за национальную независимость (например, в Польше), особенно остро осознали значение музеев как факторов становления национального самосознания. Сформировалось

убеждение, что будущее народа зависит от сохранения древностей и трофеев, от изучения прошлого. Эти идеи оказали сильное влияние и на Россию.

XIX век стал временем становления в России национальных культурных форм: в этом направлении развивается русская музыкальная культура и живопись, рождается классическая русская литература. Уже известный в России **институт социальной памяти - музей** также **адаптируется к национальным условиям.** Чувство национальной гордости, вызванное победоносным завершением Отечественной войны 1812г., привело к осознанию общности с прошлым Отечества, вызвало широкий интерес к отечественной истории и русским "достопамятностям". Постепенно интерес к национальной истории и историческим памятникам становится неотъемлемой чертой русской культуры, что нашло выражение в создании все новых и новых музеев. Причем в XIX в. возникали уже не только отдельные музеи, но целые группы прежде всего исторических музеев, а также появились многочисленные, в полном смысле слова **новаторские музейные проекты.**

Авторами двух таких проектов были участники так называемого **"Румянцевского кружка"** Ф.П. Аделунг и Б.Г. Вихман. Видный государственный деятель, высокообразованный ученый и дипломат Н.П. Румянцев объединил вокруг себя энтузиастов-исследователей, которым было суждено многое сделать для развития исторической науки, сбора, сохранения и издания памятников русской и славянской письменности. Многие члены "Румянцевского кружка", в который входило более 50 человек, имели прямое или косвенное отношение к первым российским музеям. Члены кружка тесно сотрудничали с Н.М. Карамзиным во время его работы над "Историей государства Российского" и, видимо, испытывали взаимное влияние. Благодаря коллективной деятельности составлялись коллекции графа Н.П. Румянцева, и зародилась идея национального музея.

Проект, принадлежащий историку и библиографу Ф.П. Аделунгу (1768-1843), был опубликован в журнале "Сын Отечества" (56). Призывая соотечественников оказать помощь в создании музея и приумножении его коллекций и определяя смысл понятия "национальный музей", Ф.П. Аделунг писал: "Сочинитель сей статьи разумеет под названием Национального Музея сколь возможно полное собрание всех предметов, относящихся к Истории, состоянию и произведениям какой-либо земли и ее жителей". Предполагалось показать историю России с древнейших времен и этнографию населявших ее народов, природные богатства страны, экономику, художественную культуру. Библиотека русских книг и собрание рукописей должны были входить в проектируемое учреждение составной частью. Два раза в неделю музей предполагалось открывать для публики, которую сопровождали бы, давая пояснения, смотрители отделов. Г.Л. Малицкий, исследовавший вопрос о зарождении национально-исторических музеев, отмечал, что такой широкой музейной программы не было в первой половине XIX в. не только в России, но и в Европе. Заслуживает внимания тот факт, что Аделунг был наставником будущего императора Николая I.

Проект Русского национального музея, составленный другим членом Румянцевского кружка **Б.-Г. Вихманом (1786-1822)** и опубликованный в том же журнале "Сын Отечества" за 1821 г., также предусматривал создание учреждения самого широкого профиля (57). Апеллируя к Александру I, он предлагал назвать музей "Александровским Отечественным музеем" (Alexandrinum). В проекте Б.-Г. Вихмана

содержались также довольно подробные и квалифицированные рекомендации методов хранения, изучения, пополнения музейных коллекций.

В 1829 г. свой проект создания в Петербурге Отечественного музея предложил журналист и коллекционер **П.П. Свиньин (1787-1839).** С 1816 г. он сам собирал "русский музеум", включавший картины, скульптуру, монеты, минералы, рукописи, книги и в 1826 г. открыл его для посетителей. Этот проект, во многом повторявший предыдущие, был оставлен без внимания Николаем I после отрицательного заключения Академии наук, посчитавшей его трудноисполнимым. В1834 г. коллекции П.П. Свиньина были проданы с аукциона.

Названные проекты действительно не могли быть осуществленными в то время, по крайней мере, в рамках одного учреждения, которое являлось бы одновременно музеем, государственным историческим архивом, национальной библиотекой, выставкой достижений промышленности и пр. Все это потребовало бы четкой координации в деятельности множества лиц, служб, ведомств и огромных финансовых затрат. Но они интересны прежде всего как свидетельства осознания необходимости сохранения реликвий отечественной истории и культуры и возможности использования этих богатств для просвещения народа. Обществу была предложена широкомасштабная программа изучения России. В проекте Б.-Г. Вихмана содержались также довольно подробные и квалифицированные рекомендации методов хранения, изучения, пополнения музейных коллекций.

Идеи Ф.П. Аделунга и Б.-Г. Вихмана частично реализовались при создании **Румянцевского музея.** Он возник в 1831 г. после смерти графа Н.П. Румянцева на основе коллекций, собранных членами его кружка и принятых в дар Николаем I. Это был один из первых публичных музеев, находившийся в ведении Министерства просвещения. Он открывался для публики и специалистов раз в неделю. Его собрание включало коллекцию редкостей, минералогический кабинет, мюнц-кабинет и библиотеку печатных книг и рукописей. Самой ценной в собрании являлась коллекция рукописей, относящихся ко всем периодам русской исторической жизни, коллекция, собираемая долгие годы, "со страстью знатока и глубоким знанием искреннего ученого". Она была хорошо известна и востребована специалистами. Так, классические сочинения академика А.Х. Востокова, заложившего основы сравнительного славянского языкознания в России, почти исключительно опирались на собрание рукописей Румянцевского музея. Но идеи и инициатива научной элиты, создавшей музей, в какой-то степени опередили свое время. Люди, бережно сохранявшие собрание Н.П. Румянцева, не обладали его целеустремленностью, энергией и средствами, так необходимыми для жизни и развития любого музея. Государство также не оценило в должной мере огромный культурный потенциал колллекций. К счастью, музейная форма, более стабильная и устойчивая по сравнению с частной коллекцией, позволила сохраниться этому культурному комплексу и в дальнейшем послужить основой для одного из самых крупных и значимых музеев страны.

Г.Л. Малицкий считал проекты начала века известным шагом в развитии музейной мысли. На особое значение этих проектов указывал и другой исследователь, Г.И. Вздорнов, писавший, что "национальное самосознание рано или поздно приводит к необходимости создания таких научных и общественных учреждений, которые бы утверждали значение данного народа в истории мировой культуры" (58). Видимо, эта

же тенденция привела к возникновению в первой половине XIX в. музеев не только в центре России, но и в ряде национальных районов страны: Этнографический музей в Биотае (Литва); музей при рижском Обществе истории и древностей прибалтийских провинций (основа будущего городского музея в Риге в Домском соборе); Музей древностей при Киевском университете; Провинциальный музей Эстляндского литературного общества в Ревеле; Музеум древностей в Вильно, созданный на основе "кабинета редкостей" белорусского археолога и краеведа Е.П. Тышкевича.

Хотя названные музеи создавались при научных обществах, не имевших политических целей, их ориентированность на древнюю национальную историю вызывала настороженность российских властей. Так, резолюция Николая I на проекте Виленского музеума древностей гласила: "Не вижу препятствий, но с должной разборчивостью". Отзыв императора затормозил создание музея на несколько лет. После подавления восстания 1863 г. этот наиболее крупный и посещаемый музей Северо-западного края был представлен как цитадель польского сепаратизма и пострадал: его вынуждены были покинуть многие талантливые сотрудники, а часть экспонатов передали в Румянцевский музей.

Процесс создания первых музеев тесно переплетался с зарождавшейся **традицией мемориализации исторических объектов.** Первые опыты в этой области связаны с именем Петра I, но в дальнейшем, на протяжении XVIII в., они не имели продолжения. Однако в начале XIX в., на фоне всеобщего интереса к отечественной истории, возникает целый ряд мемориальных памятников (на месте Полтавского сражения, на Красной площади в Москве) и музеев. Так, Владимирский губернатор - поэт и историк И.М. Долгорукий, на средства, собранные жителями Переславльского уезда, построил каменное здание Петровского музея, увековечив место, где в конце XVII в. создавалась учебная "потешная" флотилия для молодого царя и зарождался русский военно-морской флот. Музей торжественно открылся 1 августа 1803 г. В нем хранился редчайший экспонат -бот "Фортуна"(1692 г.) из "потешной" флотилии Петра I. Этот уникальный памятник сохранился до наших дней в филиале Переславль-Залесского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника "Ботик Петра I". В 1830-е гг. предпринималась попытка создания Петровского музея в Воронеже, но эту мечту удалось осуществить лишь в 1894 г. К началу XIX в. относится создание мемориального музея "Кутузовской избы" в д. Фили под Москвой, где 1 сентября 1812, накануне Бородинского сражения, проходил военный совет. Долгие годы дом сохранялся в неприкосновенности усилиями местных крестьян и инвалидов Отечественной войны. В 1825 г. в Таганроге был создан мемориальный музей Александра I, скоропостижно скончавшегося там во время поездки по стране.

В начале XIX в. научные достижения в области археологии и так называемый "археологический бум", возникший после открытия уникальных памятников в Причерноморье, имели серьезные последствия для развития музейного дела. Раскопки дали огромное количество памятников и породили проблему их охраны. В это время были найдены археологические предметы, до сих пор украшающие наши крупнейшие музеи. В XVIII в. ценные находки пересылались в Кунсткамеру, позднее - в Эрмитаж. Масштабы новых открытий потребовали создания музеев в районе раскопок в городах Причерноморья.

В 1818г. император Александр I посетил Керчь, где в то время проводились

раскопки, и благосклонно отнесся к идее организации музеев на юге России. В 1823 г. керченский градоначальник И.А. Стемпковский, очень образованный и увлеченный человек, открывший знаменитый курган Куль-оба, подал новороссийскому генерал-губернатору М.С. Воронцову записку "Мысли относительно изыскания древностей в Новороссийском крае", в которой обосновывал необходимость сохранения древностей, создания музеев и организации общества любителей древностей. Воронцов поддержал эту программу, ходатайствовал перед императором о содействии в ее реализации и получил благосклонный ответ Александра I.

В течение короткого периода возникло пять археологических музеев в одном регионе, чего никогда ранее не бывало, причем основы коллекций закладывались крупнейшими специалистами, участвовавшими в изучении исторических памятников Причерноморья. История их создания такова.

С 1806 г. существовало собрание древностей Черноморского гидрографического депо в г. Николаеве, где сохранялись находки из греческих городов-государств Пантикапея и Херсонеса. В 1811 г. по инициативе градоначальника СМ. Броневского был основан Феодосийский музей древностей, расположившийся в здании мечети. В 1825 г. открылся музей в Одессе, в 1826 г. создан Керченский музей древностей. В 1839 г. при Одесском обществе истории и древностей возник крупнейший археологический музей, в который позднее влились коллекции Николаевского депо и Одесского городского музея. Одесское общество истории и древностей возглавило раскопки на Юге России и работу по охране античных памятников. Обществу принадлежит также инициатива сохранения памятников мирового значения в Херсонесе, Пицунде, Судаке, Алуште, Аккермане, Феодосии, Керченских курганов и первые (середина XIX в.) попытки музейного показа памятников древности, ставшие прообразами широко распространенных ныне музеев-заповедников.

В области изучения античности Россия шла в ногу с Европой. Интерес к античной культуре в русском обществе был очень велик. Российские исследователи были знакомы с достижениями классической археологии, зародившейся на Западе в конце XVIII века. Работы И.А. Стемпковского и И.П. Бларамберга публиковались за рубежом, а у широкой публики возникла своеобразная мода на археологию, подпитываемая сообщениями об уникальных находках научными публикациями в отечественных журналах. Научные достижения в области археологии в свою очередь были связаны (даже в некоторой степени взаимообусловлены) с изменением эстетических приоритетов в обществе, усилением внимания к художественной жизни. Изучение прошлого стало тесно переплетаться с проблемами эстетики, истории, искусства.

Со второй четверти 19 в. музеи возникают не только в столичных городах России. Кроме того, музейные формы стали использоваться все в новых сферах человеческой деятельности. К 1810-20 гг. относятся первые шаги в создании в России **промышленных музеев,** оказавшихся необходимыми для развивающейся отечественной промышленности, заинтересованной в совершенствовании техники и подготовке специалистов. При Департаменте мануфактур и внешней торговли Министерства финансов в 1811 г. в Петербурге был создан Мануфактурный музеум. Он не имел характера общедоступного музея и существовал как хранилище машин и их моделей, образцов промышленных изделий для ознакомления владельцев предприятий с техническими новшествами. В Москве в 1820-е годы в связи с попыткой создания

Общества поощрения мануфактурной промышленности академиком И.Х. Гамелем был составлен Проект организации национального промышленного музея (подобного парижской Консерватории национальных искусств и ремесел - первого в мире промышленного музея, возникшего в 1793 г.). Этот проект не был реализован, но в Петербурге появился мануфактурный совет, Технологический институт и открылась в 1829 г. "1-я публичная выставка мануфактурных изделий". С этого времени **промышленные выставки** проводились регулярно, поочередно в Москве и Петербурге. Изделия, удостоенные на выставках наград, поступали в Мануфактурный музеум. С 1836 г. промышленные выставки проходили и в губернских городах, формируя основу будущих местных музеев. Этой же цели служили губернские выставки "произведений и изделий края", которые обычно организовывались в связи с обязательными поездками в провинцию императора и наследников престола. Именно в результате такой выставки сложилось ядро будущего Вятского музея и ряда других музеев Центральной России.

Отечественные промышленные музеи отличались от парижского прототипа более прикладным характером деятельности, ориентированностью на нужды развивающейся промышленности и на повышение уровня культуры материального производства. Так, в Барнауле в 1823 г. к 100-летнему юбилею горной промышленности на Алтае открылся музей, основной идеей которого был показ достижений отечественных механиков, трудившихся на местных заводах. В музее экспонировались минералогические, фаунистические, этнографические и археологические коллекции, но главными в экспозиции были модели рудников, заводов и машин, орудия труда и готовая продукция. Модели паровой машины И.И. Ползунова и механизмов изобретателя К.Д. Фролова сопровождались текстовыми пояснениями, когда и кем какая машина устроена, кем сделана модель.

К 1840 г. относится первое упоминание о Нижнетагильском музее, открытом в 1841 г. по инициативе заводчиков Демидовых как "музеум естественной истории и древностей". Как видно из названия, он не был в полном смысле промышленным музеем, его коллекции носили скорее "смешанный" характер, что часто бывало в то время. Но значительное место в его собрании занимали присылаемые заводскими конторами "замечательные образцы окончательных и черновых произведений металлургических продуктов, вновь открытых руд, огнеупорных материалов". Музей пополнялся также экспонатами заводских изделий с промышленных выставок, в которых участвовали заводы нижнетагильского округа, поэтому в 1891 г. он был переименован в "Горнозаводской музеум" Нижнетагильских и Луньевских заводов. Если возникновение исторических и археологических музеев было следствием "заинтересованного отношения к прошлому", то появившиеся промышленные музеи были необходимы для решения насущных социальных и экономических задач. Дальнейшее развитие этой группы музеев во 2-й половине XIX в. отразило достижения технического прогресса и смену способа производства.

Художественное собирательство долгое время успешно развивалось в форме **частного коллекционирования.** В первой половине XIX в. оно получило в России широкое распространение, причем большие и ценные коллекции складывались как в столицах, так и в провинции, а их создателями и владельцами являлись представители уже не только аристократии, но и различных социальных групп: купечества, мещанства,

духовенства. Коллекционеры еще не стремились ограничивать свои интересы, и произведения живописи нередко встречались и там, где ядро собрания составляли рукописи, монеты и другие редкости. Таким было собрание П.Ф. Карабанова, где в двух больших залах его собственного дома в Москве, наряду с коллекцией гравировальных и литографированных портретов русских деятелей, древними рукописями, собранием старинной русской утвари - чашами, кубками, блюдами и другими предметами гражданского обихода XV-XVIII вв. - находилась коллекция крестов, образов, икон. Таким было и собрание богатого московского купца А.И. Лобкова, покупавшего и иконы, и рукописи, и картины. Но исследователи особенно выделяют собрания первого председателя Общества истории и древностей российских при Московском университете, графа С.Г. Строганова в Петербурге и известного историка и писателя М.П. Погодина в Москве. Их коллекции выросли до таких значительных размеров и имели такую материальную и научную ценность, что ни одно сочинение о русских древностях середины XIX в. не обходилось без упоминания об этих коллекциях и их владельцах.

Историки искусства считают, что примерно в 1840-е гг. оформилось представление об иконописи как о национальном искусстве, которое заслуживает глубокого и всестороннего исследования. Постепенно **иконы становятся объектами собирания и коллекционирования.** К этому времени русские иконы уже хранились в Британском, Дрезденском, Геттенгенском, Мюнхенском и Ватиканском музеях. Роль хранителей старинных икон в России сыграли старообрядческие общины. Г.И. Вздорнов приводит сведения, что уже в конце XVII и начале XVIII вв. видные представители старообрядческого движения специально собирали старые - дониконовские - иконы. В 1840-е гг. в связи с общим увлечением древностями целенаправленное собирательство старообрядцев получило новое качество: возникли частные старообрядческие коллекции иконописи, старообрядческие молельни и церкви постепенно превращались в своеобразные музеи иконописи. Их владельцами были, как правило, богатые купцы, собиравшие наряду с иконами рукописи и старопечатные книги. Таких коллекций было много в средней полосе России и на Волге. Признание русской средневековой живописи как искусства национального прошлого, неразрывно связанного с настоящим, и стремление систематически открывать и изучать памятники этой живописи пришло несколько позже.

Постепенно собирание икон перестало быть особенностью только старообрядческого коллекционирования и начало входить в моду в кругах знати и привлекать внимание профессиональных живописцев. В 1856 г. при Академии художеств, уже имевшей музей, где выставлялись картины и скульптура только XVIII-XIX вв., возник "музей православного иконописания", как подсобное собрание древних памятников, необходимое в учебных целях. Долгое время он был единственным музеем древнерусского искусства в Петербурге. Понадобилось немало личной инициативы и упорного труда первых руководителей музея, чтобы он оказался нужным всем, кто интересовался художественным прошлым России.

Музеи Академии Художеств, Эрмитаж, доступные для публики частные собрания способны были удовлетворить художественные интересы жителей столицы. Москва же не имела общественной картинной галереи и явно отставала в этом смысле от крупнейших городов Европы. Собрание Оружейной палаты, демонстрируемое в новом

здании с 1852 г., не воспринималось современниками как художественное. За два десятка лет обществу было предложено **три проекта художественных музеев,** ни один из которых не был поддержан властями, и не реализовался.

Первый художественный музей слепков (копий) в Европе возник в 1827 г. (Германия, Бонн). А уже в 1831 г. за подписью кн. З.А. Волконской был опубликован в журнале "Телескоп" проект такого же типа - Эстетического музея (59). Музей задумывали с просветительскими целями как собрание гипсовых слепков с лучших образцов ваяния, начиная с египетского искусства и кончая современными авторами. При нем предполагалось создать также библиотеку, иметь коллекции живописных произведений и гравюр. З.А. Волконская брала на себя изготовление и доставку копий. Самое непосредственное участие в разработке проекта приняли профессора Московского университета, а также историк и коллекционер М.П. Погодин и издатель и литературный критик СП. Шевырев. Предполагалось, что музей будет открыт при кафедре изящных искусств и археологии Московского университета и для него будет построено специальное здание. Эта идея была воплощена в жизнь И.В. Цветаевым только в 1912 г.

Преподававший в Московском художественном классе художник А.С. Добровольский в 1836 г. выступил с предложением создать в городе Публичную картинную галерею, которая существовала бы на взносы учредителей и пожертвования. К проекту благосклонно отнеслась художественная общественность, но воплотить его в жизнь не удалось.

В 1850 г. с проектом создания в Москве публичного художественного музея выступил архитектор и коллекционер Е.Д Тюрин, хорошо известный в Москве как автор Богоявленского (Елоховского) собора и реконструкции Московского университета. С самого начала своей собирательской деятельности (с 1820-х гг.) Тюрин мечтал о создании в Москве общедоступной картинной галереи. В 1840-гг. он обладал уже неплохим собранием, которое демонстрировал друзьям и знакомым. К 1850-м гг. его собрание включало более четырехсот "оригинальных картин всех известных школ Европы". В 1852 г. он открыл музей в своей квартире для публичного осмотра по воскресным дням. "Московские ведомости" писали по этому поводу, что "коллекция г. Тюрина, при своих необширных размерах, довольно разнообразна, что в ней есть вещи действительно весьма замечательные и что вообще она вполне заслужила публичности" (60). Приобретенное властями собрание Е.Д. Тюрина могло бы стать основой городского музея. Но неоднократные обращения к городским властям, а в 1856 г. к императору, не увенчались успехом, и картины были распроданы.

Идеи создания самостоятельных художественных музеев или картинных галерей высказывались неоднократно, но условия для их воплощения в первой половине века, видимо, еще не сложились.

Итак, в первой трети XIX в. возникло в два раза больше музеев, чем за все предшествующее столетие. К середине 1850-х годов в обеих столицах, всех университетских городах и даже в далекой Сибири действовало несколько десятков музеев: Эрмитаж и Оружейная палата; научные музеи Академии наук и научных обществ; учебные музеи при университетах и Академии художеств; общедоступные музеи в Петербурге (Румянцевский) и в провинции (Нерчинский, Барнаульский). Большинство музеев в столицах находились в ведении Министерства императорского

двора, либо Министерства народного просвещения. По содержанию, характеру деятельности и особенностям собраний среди них можно выделить исторические музеи, археологические, естественнонаучные, промышленные, определился художественный профиль Эрмитажа.

Появились крупные публикации, основой для которых послужили музейные коллекции. Так, первые три тома фундаментального издания "Древности Российского государства" составлены на материалах Оружейной палаты. На основе Минералогического кабинета Кунсткамеры, дающего представление о минеральных богатствах России, академик В.М. Севергин создал в 1809 г. фундаментальный труд "Опыты минералогического землеописания государства Российского в 2-х тт." Директор музея Натуральной истории Московского университета Г.И. Фишер, опираясь на богатейшую коллекцию насекомых, издал известную в свое время "Энтомографию" и т.д.

В это время уже существовали художественные журналы, а с 1820-х гг. статьи, посвященные истории искусств, публикуются на страницах общих журналов. "Телескоп", "Отечественные записки" помещают материалы о российских музеях и частных коллекциях, в печати периодически обсуждались все новые и новые музейные проекты. Издаваемый М.П. Погодиным в 1841-56 гг. научно-литературный журнал "Москвитянин" был в значительной степени рассчитан на любителей старины. Иллюстрированный журнал по вопросам искусства "Художественная газета", издаваемый с 1836 г. известным поэтом и драматургом Н.В. Кукольником, печатал статьи, посвященные зарубежным музеям.

Но музеи еще не существовали как самостоятельные учреждения, и многие из них оказались недолговечными. Их рождение и гибель, часто целиком зависели от деятельности конкретных людей. В культурной жизни того или иного города или региона они являлись важным, ярким, но все еще "не укоренившимся" явлением. **Процесс интеграции этой культурной формы в социальную практику и систему сознания российского общества еще не завершился, да и сама форма продолжала развиваться и наращивать свой потенциал.**

Еще не существовало музейного образования и музейных профессий. Часто, особенно в научных или частных музеях, собственно музейные коллекции, научный архив и библиотека составляли единый комплекс, хранителем которого являлся библиотекарь. При систематизации и экспонировании естественнонаучных коллекций использовались достижения и принципы систематизации этих наук. Создатели художественных музеев ориентировались на развивающуюся историю искусств, знакомились с трудами историка античного искусства И. Винкельмана. Так как система учета, хранения и демонстрации коллекций не имела ярко выраженной и осознанной музейной специфики, для руководства даже крупнейшими музеями требовалось не столько специальная, сколько общенаучная подготовка, эрудиция, знакомство с европейским опытом. Крупный государственный деятель и известный коллекционер Н.Б. Юсупов был директором императорских театров, управлял дворцовым стекольным и фарфоровым заводами, казенной шпалерной мануфактурой и занимался преобразованием Эрмитажа в дворцовый музей, позднее руководил Оружейной палатой. В 1842 г. директором Оружейной палаты стал писатель М.Н. Загоскин, через десять лет его сменил писатель и археолог А.Ф. Вельтман.

Лишь постепенно **организация музеев становилась привычной и достаточно престижной формой культурной деятельности.** Во время "археологического бума" на юге России в ней принимали участие даже крупные государственные чиновники. Многочисленные проекты создания национального музея также можно считать показателем формирующегося представления о музее как учреждении государственного и общенационального значения.

Превращение главных российских музеев в публичные и признание их коллекций национальным достоянием стало не только этапным событием для музейного дела, но и одним из важнейших общекультурных достижений, сокращавшем разрыв между достигнутым уровнем духовной культуры и овладением культурными ценностями. Напомним, что доступными для посетителей в столичных городах к началу 1850-х годов стали Оружейная палата, Эрмитаж, Царскосельский арсенал (с 1852 г.), Румянцевский музей, некоторые ведомственные и частные музеи имели ограниченный доступ посетителей. Осуществилась публикация ряда крупных частных собраний. Но в первой половине XIX в. музеи, посещаемые лишь узким кругом образованной публики (учеными, студентами, художниками, военными), оставались в сфере элитарной культуры. Развитие и процветание музеев, как справедливо писал известный этнограф и музейный деятель Н.М. Могилянский, находящееся "в зависимости от общих условий и тенденций времени: широкого роста и демократизации просвещения, блестящего развития наук и особенно естествознания, огромного накопления материальных средств и роста городов и городской жизни", произойдет во второй половине века.

* * *

В культурной жизни страны короткий период проведения реформ стал временем активной созидательной работы и практических действий. Музейное дело, как мы уже отмечали, к этому времени еще не сложилось в самостоятельную область культурной деятельности, имевшую устоявшиеся методы и четкую структуру. Но удивительные возможности музеев способствовать решению новых и многообразных социальных проблем, выдвигаемых временем, были осознаны и начинали реализовываться.

Характерные приметы тех лет отчетливо проявились в ходе **организации Румянцевского музея в Москве.** Директор Румянцевского музея князь В.Ф. Одоевский, не находя средств на поддержание и развития музея, но считавший невозможным равнодушно глядеть на постепенный упадок вверенного ему учреждения, выступил с предложением о его переводе в Москву. Если в Петербурге уже действовали музеи Академии Наук, Академия Художеств, Эрмитаж, Императорская Публичная библиотека, то в Москве подобные учреждения отсутствовали. Попечитель Московского учебного округа Н.В. Исаков, давно стремившийся создать в Москве публичную библиотеку, воспользовался случаем и немедленно поддержал инициативу В.Ф. Одоевского. На волне культурных преобразований тех лет беспрецедентную акцию удалось провести. Правительство дало разрешение на перевод музея, даже вопреки протестам петербургской профессуры. 23 мая 1861 г. открылся "Московский Публичный и Румянцевский музеумы" - учреждение, возникшее в результате совместного экспонирования Румянцевского собрания с коллекциями Московского университета. Организация в музее отдела изящных искусств стала совершенно новым и чисто московским начинанием, воплотившим давнишнюю мечту иметь в городе публичную картинную галерею. В отдел изящных искусств передали более 200 картин

из Эрмитажа, а император Александр II подарил картину А.А. Иванова "Явление Христа народу". В Москве, особенно в первые годы, библиотечные фонды и коллекции быстро пополнялись. Если в Румянцевском собрании при переезде было около 29 тыс. томов книг, то уже к 1864 г. их насчитывалось 125 тысяч. В1866 г. библиотеке музея было предоставлено право на получение обязательного экземпляра, благодаря которому она со временем превратилась в крупнейшую библиотеку страны. В 1867 г. правительство передало музею собрание известного мецената и собирателя русской живописи Ф. И. Прянишникова. Дальнейшие пополнения не были столь масштабными и шли в основном через Общество Древнерусского искусства, созданного при музее, либо являлись нерегулярными частными пожертвованиями, которые, однако, скрупулезно учитывались.

Трудно переоценить то значение, которое имел Румянцевский музей для культурной жизни Москвы, получившей его в момент максимальной востребованности книги и научных знаний. Структура учреждения несколько раз менялась, но ее важнейшими составляющими всегда оставались: ценнейшее отделение рукописей и славянских старопечатных книг; библиотека; отделение изящных искусств и древностей; этнографическое отделение, преобразованное позднее в Дашковский музей; минералогическое собрание, переданное в конце века в геологический музей университета. В отделе рукописей ежегодно работало около 100 человек - ученые, студенты, лица духовного звания, старообрядцы. Библиотека имела читальный зал на 100-120 человек и была открыта ежедневно с 10 утра до 20 часов вечера. В 1867 г. зафиксировали около 5000 посещений, а через 30 лет, в 1897-46 000 (61).

Количество посетителей музея указывается в Отчетах с 1870-х гг. Оно не сильно менялось за 20-30 последующих лет и составляло в год 35 - 40 тыс. посещений. Для 1000 человек залы музея были открыты бесплатно каждое воскресенье. Эти посетители осматривали музей самостоятельно, порой беспомощно блуждая среди сокровищ музея. Группы учащихся посещали музей в специально назначенный день и осматривали его под руководством специалистов. Летом двери музея бесплатно открывались для туристов.

Штат постоянных сотрудников никогда не превышал 15-18 человек - директор, библиотекарь, хранители отделений, дежурные при читальном зале и т.д. Тем не менее музей стал своеобразным центром притяжения культурных и научных сил. В разные годы в его библиотеке работали Ф.Е. и Е.Ф. Корш, Н.Ф. Федоров, Ю.В. Готье, а в отделе изящных искусств - К.К. Герц, И.В. Цветаев, Б.Р. Виппер, П.П. Муратов, Н.И. Романов и др. Причем известный переводчик и историк искусств Е.Ф. Корш, член кружка Т.Н. Грановского, прослужил библиотекарем с 1862 по 1893 гг., а затем до последних дней жизни (умер в 1897 г.) состоял почетным членом музея.

В это же время происходят существенные **изменения в деятельности военно-исторических музеев** - старейших в нашей стране. Являясь до военной реформы полузакрытыми учреждениями, служащими специальным или учебным целям, в 1860-е гг. они превращаются в общедоступные, обслуживающие как военную, так и гражданскую аудитории. В Петербурге в 1867 г. открыл свои двери для широкой публики Морской музей имени Петра Великого. Артиллерийское управление, реорганизовав "Достопамятный зал", создало Артиллерийский исторический музей, который был открыт для народа в 1889 г. Музеи как универсальная культурная форма и

здесь оказались полезными: в них сохранялись реликвии, формировались коллекции, которые в свою очередь использовались для пропаганды военно-исторических знаний и создания армии нового, буржуазного типа.

Музеи начали стихийно возникать в воинских частях. Воинские соединения имели свои реликвии, библиотеки и даже художественные коллекции. Музеи, получившие в литературе название "полковых", стали формой сохранения этого специфического невоенного, но необходимого для офицеров имущества и культурных ценностей. Положение об офицерских собраниях 1881 г. узаконило и регламентировало их организацию. Массовое создание таких музеев придется на начало XX в. Но уже к концу XIX в. в России сложилась развитая сеть военно-исторических и воинских музеев, которые играли важную роль в развитии военно-исторической науки и пропаганде военных знаний, образовании и воспитании личного состава.

Технический прогресс и экономические реформы вызывали потребность в пропаганде прикладных знаний, в дальнейшем совершенствовании техники, в знакомстве населения с техническими новинками и рациональными методами хозяйственной деятельности. Такой социальный заказ стимулировал появление новых **специализированных групп музейных учреждений, возникавших при различных ведомствах.**

В конце 1859 г., еще в ходе подготовки реформ, по докладу министра государственных имуществ был учрежден **Сельскохозяйственный музей** в Петербурге. Потребность в подобных музеях ощущалась давно, и попытки создания предпринимались еще в первой половине века, но не получили развития: условия для их функционирования сложились лишь в пореформенное время. В 1855 г. на основе выросших коллекций Вольного экономического общества создали два музея: Музей моделей сельскохозяйственных орудий и машин и Музей прикладной естественной истории. Но в начале 60-х гг. они пришли в упадок. Такая судьба коллекций и музеев "при обществах" естественна и закономерна. С одной стороны, на определенном этапе они перерастали рамки собраний "при обществах", с другой - их дальнейшее функционирование требовало специальной музейной работы. Музеи Вольного Экономического Общества были переданы в Сельскохозяйственный музей Петербурга, призванный популяризировать сельскохозяйственные знания и прежде всего новую сельскохозяйственную технику. Ему выдавались ежегодные субсидии, для него были сделаны специальные приобретения за границей. Музей пользовался популярностью, и его активно посещали. Со временем возникли специализированные сельскохозяйственные музеи и в провинциальных городах.

В 1851 г. состоялась Лондонская Всемирная выставка, ставшая "свидетельством развивающегося культа машин и промышленности", который сказался на всей эпохе и внес изменения в развитие музейного дела. Действительно, уже в 1857 г. в Лондоне открылся Саут-Кенсингтонский музей прикладных знаний, ставший образцом для создания подобных учреждений во многих городах Западной Европы, в том числе и в России. Его отличали от предшественников - промышленных музеев, возникавших с конца XVIII в., максимальная открытость для посетителя и активная пропаганда технических достижений.

Для Русского технического общества, возникшего в 1866 г., создание таких музеев являлось программным положением. Именно по инициативе Общества в 1872 г. был

открыт **Музей прикладных знаний в Петербурге.**

В Москве подобное учреждение возникло практически одновременно с созданием музея в Петербурге. Общество любителей естествознания, антропологии и этнографии взяло на себя труд создать музей, доступный для самых широких слоев населения и пригодный для разнообразной просветительской деятельности. Один из руководителей Общества, профессор Московского университета Г.Е. Щуровский, заявлял, что "знания из кабинета ученого должны поступать в массы народа и стать его умственным достоянием". Устроители видели задачу музея в распространении прикладных знаний, в развитии отечественной промышленности, профессионального образования и народного просвещения. Политехническая выставка 1872 г. дала материал, достаточный для организации такого учреждения. Заведование его основными отделами на общественных началах приняли на себя крупнейшие ученые. Объединившись вокруг **Политехнического музея в Москве,** они оказывали всемерную поддержку изобретателям и вели научные исследования. Лаборатории музея были оборудованы современной аппаратурой, что позволяло не только демонстрировать опыты, но и проводить серьезные исследования и даже совершать открытия мирового значения: "свеча Яблочкова" была изобретена в стенах музея.

Для посетителя была разработана система объяснительных надписей и введен экскурсионный метод осмотра экспонатов. Большое распространение и популярность приобрели циклы лекций-занятий по различным дисциплинам, сопровождавшиеся постановкой опытов. Некоторые опыты, например П.Н. Яблочкова, были поставлены впервые перед широкой аудиторией именно в Политехническом музее. Лекции по самым актуальным научным проблемам читали виднейшие деятели науки и техники: Д.Н. Анучин, А.Н. Бекетов, Л.С. Берг, В.Р. Вильяме, А.И. Воейков, Н.Е. Жуковский, Д.И. Менделеев, А.Г. Столетов, К. А. Тимирязев и др. Родилась традиция чтения публичных лекций крупнейшей профессурой в стенах музея, традиция, продолжающаяся уже более ста лет. Посещаемость музея постоянно возрастала. Если в 1873 г. его посетило 12 552 человека, то в 1883 г. уже 112 328, а в 1903 - 131 440 (62). Мотивы сотрудничества с музеем ученых раскрывает высказывание К.А. Тимирязева: "Быть может, я увлекаюсь, преувеличивая значение этого явления, но при каждой новой встрече с ним (имеются в виду переполненные аудитории музея. А.С.) мне представляется, что здесь в зачаточной форме, в микроскопических размерах, но все же проявляется начало расплаты того веками накопившегося долга, который наука, цивилизация, рано или поздно, должны же вернуть тем массам, на плечах которых они совершили и совершают свое торжественное шествие" (63).

Деятельность Политехнического музея убеждает, что во второй половине XIX в. получила серьезное развитие одна из важнейших социальных функций российских музейных учреждений - просветительская.

Просветительство и распространение знаний в народе стало лозунгом 60-х гг. В ответ на этот социальный запрос в 1860-е гг. начала формироваться группа музеев, специально ориентированная на педагогическую деятельность. Россию считают родиной **педагогических музеев.** Первым стал основанный в феврале 1864 г. в Петербурге Педагогический музей военно-учебных заведений. Реализация новаторского проекта именно в военной сфере не случайна. В военной области реформы проводились наиболее решительно и последовательно. Главным начальником военно-учебных

заведений, осуществлявшим под руководством Д.А. Милютина реорганизацию системы военного образования и сближения ее с общегражданской, с 1863 г. был уже упоминавшийся генерал Н.В. Исаков. Он стал непосредственным инициатором организации Педагогического музея, задумав его как просветительное учреждение широкого профиля и совсем не ведомственного значения. В 1871 г. под музей выделили комплекс зданий в центре Петербурга, в так называемом "Соляном городке", а **с** 1875 г. он вошел в состав Музея прикладных знаний на правах педагогического отдела. Основу коллекций музея составляли наглядные пособия и педагогическая литература.

Музей занимался производством дешевых наглядных пособий для школ, публиковал каталоги наглядных пособий и обозрения педагогической литературы, устраивал народные чтения и публичные лекции, временные учительские курсы. На общественных началах в музее работало около 400 добровольных помощников. В разные годы с ним сотрудничали крупнейшие отечественные педагоги и ученые: К.Д. Ушинский, Н.А. Корф, И.М. Сеченов, П.Ф. Лесгафт, Л.Н. Модзалевский и др., обеспечившие высокий уровень и престиж учреждения.

Отличительной чертой педагогических музеев стало их обращение прежде всего к учителю, стремление стать его ближайшим помощником в сложном педагогическом деле.

В 1875 г. музей принял участие во Всемирной выставке в Париже, приуроченной к Географическому конгрессу, и получил за свои пособия множество наград, а конгресс выразил убеждение в необходимости создания таких музеев во всех странах. И действительно, после 1875 г. такие музеи возникли во Франции, Бельгии, Англии, Германии и других государствах.

Можно утверждать, что в период буржуазных реформ 1860-х гг., отвечая потребностям в демократическом переустройстве образования и обновления школы, появился тип музея, способный стать действенным средством такого переустройства.

Учебные музеи, созданные в начале века при университетах, в 1860-е гг. стали периодически открываться для публики, а также демонстрировать свои коллекции в ходе публичных лекций. Зоологический музей Московского университета с 1866 г. был открыт раз в неделю. Около 30 лет (с 1863 по 1896 г.) им руководил профессор А.П. Богданов, чью роль в истории российской науки, культуры и музейного дела трудно переоценить. При нем фонды музея не просто выросли, но стали основой для серьезных научных исследований и одновременно широкой просветительной деятельности. На базе музея была организована исследовательская лаборатория и кафедра зоологии. В музее провели разделение материалов на экспозиционные, учебные и научные, что стало новым словом в организации музейной работы, очень важным для данного музея, который к концу века посещало около 8 тыс. человек в год.

В течение 40 лет директором музея антропологии Московского университета был профессор Д.Н. Анучин. Он же явился одним из организаторов Первой Всероссийской антропологической выставки 1879 г., на материалах которой возникли и университетский музей, и университетская кафедра антропологии. Им же в конце века создан небольшой географический музей. Тот факт, что в музеях университетов работали ведущие ученые своего времени, способствовал повышению авторитета музеев как научных центров.

Одновременно с расширением сети музеев в 1860-80-е гг. шел процесс создания

крупных музеев общероссийского значения. Среди них особое место принадлежит **Императорскому Российскому Историческому музею,** претендовавшему на роль национального музея, дающего цельную картину исторического процесса и потому собирающего и хранящего все многообразие памятников, отражающих историю страны.

Огромное значение в деле создания национального исторического музея имела Этнографическая выставка 1867 г., выявившая глубокий интерес к памятникам народов России и изучению ее истории. Инициатива в проведении выставки принадлежала Обществу любителей естествознания, антропологии и этнографии. Материалы с выставки поступили в Румянцевский музей и вместе с его коллекциями образовали Дашковский этнографический музей. Историк СМ. Соловьев в связи с открытием выставки писал: "Бывают в жизни народов времена, когда потребность самосознания становится одною из главных духовных потребностей. По всем признакам такое время, время зрелости, наступает для нашего народа; занятия отечественною историей и археологией получают важное значение, привлекают особенное сочувствие" (64).

Блистательно прошедшая этнографическая выставка породила мысль о проведении в 1872 г. политехнической выставки, приуроченной к празднованию 200-летия со дня рождения Петра I. В ее историческом, Севастопольском, а также военном и морском отделах, экспонировались военные реликвии и другие исторические памятники, в том числе из древлехранилищ монастырей. Выставка имела успех и значение, которые учредители не могли и предположить, а ценность сформированных коллекций и выставочных материалов была столь велика, что невозможно было себе представить, что все эти богатства станут лишь объектами временного показа. В среде устроителей севастопольского отдела (генерал А.А. Зеленый, полковник Н.И. Чепелевский, граф А.С. Уваров, будущий начальник Артиллерийского музея Н.Е. Бранденбург) и зародилась мысль о создании Исторического музея. Н.И. Чепелевский в докладе наследнику цесаревичу отмечал, что исторические реликвии Севастопольского и других отделов должны быть сохранены навсегда и послужить основанием прочному учреждению - Русскому национальному музею.

Исторический музей был основан в 1872 г. Конкретная организационная работа растянулась на многие годы, а параллельно программные вопросы создания музея обсуждаются в печати. Так, многочисленные публикации о смысле и значении будущего музея появились в газете "Голос". Мысль о безусловной полезности музеев и выставок трактуется в них как аксиома для всех образованных людей. Музеи рассматриваются как эффективное средство популяризации науки, но перед ними ставится и задача "вести науку вперед". Следует отметить важное заявление из программных статей: музей воспринимается как одно из самых "могущественных средств к достижению народного самосознания - высшей цели исторической науки". Предполагалось, что материалы будут экспонироваться таким образом, чтобы посетитель мог "наглядно переживать те исторические изменения, которым подвергалась жизнь русского народа".

Создание национального музея исторического профиля - это и осмысление пути, пройденного Россией, предпринимаемое в момент выбора дальнейшего направления ее развития. Поэтому в ходе выработки программ для музея неизбежно сталкивались различные мнения и позиции. В связи с этим в 1874 г. была создана специальная Ученая

комиссия для решения вопросов, связанных с определением облика музея, характера оформления залов, отбора экспонатов. В нее вошли крупнейшие историки: В.О. Ключевский, Д.И. Иловайский, К.Н. Бестужев-Рюмин, Ф.И. Буслаев, А.С. Уваров, в том числе имевшие опыт работы в Оружейной палате И.Е. Забелин и СМ. Соловьев - в 1870-е гг. директор Оружейной палаты. В 1881 г. музей получил статус государственного учреждения, находящегося в ведении Министерства народного просвещения, и стал именоваться "Императорским Российским Историческим музеем". Его почетным председателем император назначил великого князя Сергея Александровича. Товарищем председателя и фактическим директором музея стал А. С. Уваров - один из инициаторов создания музея, автор его первой программы и первого устава. После смерти Уварова эту должность более двадцати лет (с 1885 по 1908) будет исполнять И.Е. Забелин.

В специально объявленном конкурсе проектов музейного здания победил и был утвержден в августе 1875 г. проект В.О. Шервуда и А.А. Семенова. Возведение здания началось в 1875 г. и в основном закончено в 1883 г. Архитектурная отделка и художественное убранство интерьеров, менявшееся от зала к залу, рассматривались как источник дополнительных сведений, и им придавали большое значение. Росписи и исторические картины принадлежали видным художникам второй половины XIX в.: В.М. Васнецову, Г.И. Семирадскому, И.К. Айвазовскому. Такая традиция сложилась еще в 1830-е гг.: интерьеры в музейных зданиях проектировались в стиле, соответствующем времени создания выставленных в них экспонатов. Но и А.С. Уваров, и И.Е. Забелин единодушно считали главными героями музейной экспозиции выставляемые в ней подлинные памятники. Оформление первых 11 залов, открывшихся в 1883 г., было выполнено по проекту крупного московского зодчего А.П. Попова.

Первая экспозиция, составленная по единому научному плану, опиравшемуся на понимание общего хода исторического развития как закономерного процесса, стала новым словом в истории мирового музейного дела. Свыше 3000 экспонатов рассказывали об истории России до XII в. Материалы были систематизированы по географическому принципу, использовались модели, макеты, карты. Экспозиция одобрительно оценивалась современниками, осознавшими, что у музея появилась своя особая область специализации внутри исторической науки - быть "вещественным выразителем и отобразителем тысячелетней истории русского народа во всех ее видоизменениях и бытовых положениях".

После 1883 г. шло быстрое количественное пополнение музейных фондов в основном за счет привлечения в дар частных коллекций. В 1886 г. основной фонд музея составлял уже 15 тыс. единиц. Уникальным поступлением стало в 1905 г. собрание П.И. Щукина. Оно отличалось богатством и разнообразием предметов и иллюстрировало период с XVI по XIX вв. Перечень подаренной Щукиным музею коллекции насчитывал 23 911 номеров. Одно из главных сокровищ Щукина - коллекция серебряных изделий — далеко превосходила и по объему и по качеству серебряную коллекцию самого музея. Ежегодные "Отчеты..." музея публиковались с 1883 г.

В 1889 г. в Историческом музее начала функционировать аудитория на 700 человек для чтения публичных лекций и заседаний ученых обществ, долгое время являвшаяся самой крупной в Москве публичной аудиторией. Залы второго этажа постоянно использовались для различных выставок. В 1892 г. здесь открылись археологическая и

географическая выставки, в 1894 г. проходил Первый съезд русских художников, с 1893 г. в музее устраивались выставки Московского товарищества художников. В 1899 г. в Историческом музее работала Пушкинская выставка. А вот количество экскурсий оставалось весьма скромным: до 1900 г. их проходило не более 19 в год. Императорский Российский Исторический музей находился в ведении Министерства народного просвещения. Государство ежегодно выделяло деньги на пополнение коллекций и содержание штата в 6 человек.

Государство через посредство отдельных министерств регистрирует и утверждает уставы музеев, наблюдает за их деятельностью и частично ее финансирует. Так было в столицах. О музеях, возникавших в глубинке или отдаленных районах страны, правительство зачастую могло просто не знать. Д.А. Равикович рассказывает об известном случае, произошедшем в 1901 г., когда бельгийский посланник запросил сведения в Министерстве иностранных дел России о наличии музеев и художественных учреждений в провинции. Министерство представило список из названий 10 музеев, уставы которых утверждало МВД, отметив также, что в ряде городов есть кабинеты, содержащие предметы исторического и археологического значения. Между тем в российской провинции действовали в то время десятки музеев, большинство из которых возникли в пореформенное время.

Большинство **провинциальных музеев** были созданы учреждениями, программа деятельности которых включала изучение края: статистическими комитетами, губернскими архивными комиссиями, местными научными обществами. По поводу придания возникавшим музеям официального статуса и оказания им материальной поддержки устроители обычно обращались к городским выборным властям, а также земствам, в компетенцию которых входили вопросы местного народного образования.

Особую роль в организации музейного дела в провинции сыграли **статистические комитеты,** являвшиеся в дореформенной России подчас единственными центрами изучения губернии. Они вели широкую деятельность и наряду со сбором статистических сведений разбирали местные частные и государственные архивы, описывали и изучали памятники древности, проводили исторические и этнографические обследования губерний. Постепенно в ходе такой деятельности стали складываться коллекции памятников истории края, возникать археологические и этнографические музеи. Научные исследования организовывались секретарями статистических комитетов, многие из которых, например, А.К. Жизневский из Твери, А.А. Скальковский из Одессы, Е.Д. Фелицын с Кубани, имели серьезный авторитет в научной среде.

В 1835 г. в числе самых ранних возник статистический комитет в Вятке. В это время туда прибыл в ссылку А.И. Герцен. Ему и было поручено обобщать статистические данные, поступавшие от официальных лиц, так как в отдаленной губернии имелось не так много людей, способных выполнить широкую программу, предложенную для статистических комитетов. Более серьезные исследования, командировки и экспедиции ссыльному запретили. В 1837 г. Герцен основал первую в крае публичную библиотеку, а в следующем году подготовил к приезду наследника престола выставку "достижений края". Сохранившиеся материалы этой выставки послужили основой Вятского музея, организованного П.В. Алабиным в 1866 г. при городской библиотеке. Его учредители ссылались на опыт Запада, где к тому времени можно было

получить образование не только в школе, но и в музеях, театрах, выставках. Вот и вятские деятели, создавая музей, хотели сделать "новый шаг к цивилизованию населения края". Пожалуй, им это удалось. Вятский музей имел контакты с Петербургским сельскохозяйственным музеем, с Одесским обществом истории и древностей, император подарил Вятке минералогическую коллекцию. Позднее, с отъездом П.В. Алабина, переданный земству музей находился в нерабочем состоянии и вновь возобновил свою деятельность лишь в 1889 г., получив новое здание.

Недолговечность существования таких музеев можно объяснить тем, что инициатива передовых представителей местной интеллигенции, понимавших значение изучения края для его дальнейшего развития, не всегда встречала должную поддержку и со стороны правительства, и, главное, со стороны местного сообщества. Будучи созданными, музеи затем пополнялись от случая к случаю и легко распадались. Неустойчивое положение провинциальных музеев сохранялось на протяжении всего века, что беспокоило научную общественность. Этой проблеме был посвящен доклад графини П.С. Уваровой на VII Археологическом съезде, проводимом Московским археологическим обществом в 1887 г. Графиня П.С. Уварова, жена А.С. Уварова, после смерти мужа была избрана сначала почетным членом, а затем и председателем Московского археологического общества. Археолог, исследователь, коллекционер, она вела подвижническую деятельность, направленную на изучение, популяризацию и сохранение отечественного культурного наследия. В своем докладе об областных музеях Уварова обращала внимание на печальную судьбу Вятского и других, ныне очень известных в стране, музеев. Участников съезда волновал вопрос, каким образом закрепить за обществом и страною те сокровища, которые добровольно приносят в дар отечеству устроители музеев, но закрепить так, "чтобы переводя эти коллекции из частного достояния в правительственное, придать им твердое основание и будущность правительственного учреждения, не отчуждая его от общества".

Согласно разработанному П.С. Уваровой проекту положения о губернских и областных музеях, они приобретали статус государственного учреждения, а их коллекции, являясь национальным достоянием, не могли отчуждаться, продаваться или передаваться из одного ведомства в другое. Прасковья Сергеевна видела в развитии музеев одну из важнейших составляющих просвещения в стране.

"Нет сомнения, что только учреждению музеев Запад обязан распространением просвещения среди масс, воспитанием вкуса публики, развитием искусств и промышленности" (65). Правительству предлагалось поддерживать деятельность тех музеев, которые просуществовали более трех лет и доказали свою дееспособность. Решить вопрос таким образом не удалось ни тогда, ни позднее, но идея о распределении ролей между общественностью и государством по отношению к музею продолжала развиваться именно в этом направлении. Музейные деятели конца XIX в. считали, что правительство должно лишь помогать и поддерживать музеи, созданные общественностью. Эта идея утвердилась в умах российских музейных деятелей на несколько десятилетий.

Весьма существенны и другие идеи, высказанные на съезде - о признании музейных коллекций национальным достоянием и формулировании принципа неделимости музейных коллекций. Эти принципы и сегодня являются основополагающими в музейном деле России. Что касается финансовой поддержки со

стороны правительства, то даже такой значительный музей, как Минусинский до 1900 г. существовал исключительно на пожертвования меценатов.

Время показало, что музеи, создаваемые при статистических комитетах стихийно и из случайных поступлений, не всегда могли обеспечить тот научный уровень, который от них ожидали. В пореформенный период в целенаправленную работу по изучению того или иного края включились земства. С 1880-х гг. **музеи при земствах** стали организовываться по специально разработанной программе. Важную роль в ее создании сыграло Петербургское общество естествоиспытателей и его секретарь, почвовед и профессор Петербургского университета, В.В. Докучаев. На основе "Примерного устава земского естественноисторического музея", разработанного Докучаевым, и при его содействии созданы земские естественнонаучные музеи в Нижнем Новгороде (1885 г.), Кишиневе (1889 г.), Полтаве (1890 г.), а также при Таврическом, Самарском, Костромском, Черниговском, Бессарабском и других земствах.

Начиная с 1884 г. и до конца века было создано 17 **губернских ученых архивных комиссий.** Эти полуофициальные учреждения имели значение научных обществ на местах, так как наряду с решением главной задачи по разбору местных архивов занимались научными исследованиями в области истории и этнографии своего края, проведением археологических разведок и раскопок. Они также сыграли заметную роль в изучении и сохранении памятников истории и культуры на местах, поддерживали интерес в обществе к провинции, связанный с открытием памятников местной истории и литературы. Созданные архивными комиссиями музеи древности носили в большинстве случаев комплексный характер.

В Губернских ученых архивных комиссиях работали такие известные провинциальные деятели, как А.К. Жизневский в Твери, С.Д. Яхонтов в Рязани, И.И. Дубасов в Тамбове, Н.Н. Селифонтов в Костроме, А.С. Гациский в Нижнем Новгороде, А.А. Титов в Ярославле, В.Н. Поливанов в Симбирске, А.В. Смирнов во Владимире.

Крупнейшими **научными центрами** оставались: Академия наук, университеты, общероссийские научные общества, о деятельности которых уже не раз упоминалось. Эти общества инициировали проведение ряда Всероссийских выставок, материалы которых послужили основанием известным российским музеям. Кроме того, во второй половине XIX в. практически все научные общества имели свои музеи. Особое значение для российской культуры и музейного дела имело **Русское географическое общество.** При его участии были созданы и в разное время находились в его ведении музеи в Тифлисе, Иркутске, Красноярске, Кяхте, Омске, Хабаровске, Чите, Владивостоке, Семипалатинске, Барнауле, Якутске. Созданные в результате научной деятельности общества, музеи играли в системе отделов Русского географического общества важную роль своеобразных лабораторий для исследователей края. Случалось и наоборот, особенно в 1880-90-е гг.: научные общества создавались уже на основе существующих музеев (в Барнауле, Кяхте, Хабаровске), или с целью организации новых музеев, как было в Чите и Владивостоке. На рубеже веков встречался и третий вариант взаимодействия: на базе музеев в Семипалатинске, Барнауле, Красноярске, Якутске открывались отделы Русского Географического Общества, благодаря которым эти музеи, пришедшие к тому времени в упадок, были сохранены. Такое тесное сотрудничество научного общества и музеев вполне соответствовало принятым в то время формам и методам научной работы.

Основным методом изучения отдаленных от центра территорий на протяжении всего XIX в. оставались научные экспедиции. Русское географическое общество также вело активную экспедиционную деятельность. Однако дальнейшее развитие научного знания потребовало не периодических, а систематических исследований, которые как раз могли проводиться на местах музеями. Профессор А.Н. Бекетов, приветствуя возникновение одного из местных музеев, отмечал, что "...Исследование ограниченных по пространству местностей необыкновенно важно не только для познания всей обширной страны нашей, но и в чисто ученом отношении. Многие явления высокой важности могут быть изучаемы именно лишь с помощью наблюдений, производимых в продолжение многих лет в одной и той же местности. Таковы все климатические и все периодические явления в жизни животных и растений". Кроме того, обстоятельное и энергичное изучение природных богатств способствовало развитию капитализма в России.

Музеи местного края явились формой культурной деятельности, научной и общественной, которая максимально отвечала требованиям времени. Напомним, что в особенно отдаленных районах они часто являлись единственным научным учреждением, в котором хранились, обрабатывались и систематизировались коллекции, собранные в результате изучения края. В то же время музейные экспозиции способны были популяризировать знания о крае и привлекать к работе все новых и новых исследователей, любителей и специалистов.

Классическим образцом музея местного края исследователи считают **музей в г. Минусинске, основанный Н.М. Мартьяновым.** Мартьянов много занимался самообразованием и естественными науками. Приехал в Минусинск в 1874 г., получив место провизора.

А уже в 1876 г. создал Общественный музей при Минусинском приходском училище, ставший позднее Общедоступным публичным городским музеем, при котором в 1878 г. была основана библиотека. В 1887 г. на средства, выделенные Городской думой, для музея построили специальное здание, что свидетельствовало о завоевании им серьезного авторитета в городе. Вокруг музея сформировался актив из почти 700 добровольных помощников - и это в городке, где даже к концу XIX в. не проживало более 6 тыс. жителей! Деятельность Мартьянова поддерживали и местные власти.

Стоя на позициях комплексного изучения края, Мартьянов за четверть века планомерно обследовал огромную территорию, изъездил и исходил десятки тысяч километров. Он издавал научные труды, сотрудничал с крупнейшими научными организациями Москвы и Петербурга, переписывался с зарубежными коллегами, а в конце века совершил большую поездку по России, знакомясь с деятельностью музеев и научных обществ. Со временем музей в Минусинске превратился в культурный и научный центр с превосходно подобранной библиотекой, образцовой метеорологической станцией, химической лабораторией для определения состава почв и горных пород, хранилищем сельскохозяйственных орудий. Комплексный характер музея обусловливало его положение "единственного в целом обширном районе складочного места самых разнородных предметов, интересных и достойных сохранения". Ученые всех академических и зарубежных научных экспедиций, работавших в тех краях, обязательно знакомились с его коллекциями. Благодаря

научной основательности и полноте собрания и многочисленным публикациям музей стал известен не только в России, но и за рубежом.

Экспозиция музея строилась на основе научной классификации коллекций, но была доступна пониманию местного населения и содержала практически полезную для него информацию. Программа музея стала образцом для организаторов подобных учреждений в Енисейске (1883), Нерчинске (1886), Ачинске (1887), Красноярске (1888).

Интересно отметить следующую деталь: в Минусинском крае не было ни одного политического ссыльного, который так или иначе не был связан с музеем, а многие из них (например, А.О. Лукашевич, Ф.Я. Кон, Д.А. Клеменц) работали в нем. Впрочем, нельзя назвать ни одного музея Сибири, в организации или деятельности которого не участвовали бы политические ссыльные разных поколений. Десятки политических ссыльных, сотрудничая с сибирскими музеями, совершили ряд серьезных научных открытий в области географии, естествознания, этнографии. Исследовательская работа политических ссыльных в Якутии началась задолго до организации туда экспедиции Русского географического общества.

Такие музеи возникали не только в Сибири. П.В. Алабин, основавший музеи в Вятке и в Самаре, писал: "...правильно устроенный и вполне доступный публике музей признается одним из лучших способов проведения полезных и необходимых сведений в народную массу. Музей, предоставляя своим посетителям первоначально только привлекательную сторону знания, легко удовлетворяя любознательность без напряжения и труда, невольно увлекает человека к более близкому и глубокому ознакомлению с предметом, пробуждает в своих посетителях интерес к знанию" (66).

Возникновение местных музеев тесно связано с географическим и экономическим освоением новых российских территорий. Тот факт, что в России по данным Д.А. Равикович в 1870-90-е гг. возникло около 80 местных музеев, появившихся почти во всех губернских и многих уездных городах, позволяет говорить о расширении культурного пространства России и о роли музеев в наращивании культурного потенциала страны.

Музеи дворцового ведомства - Оружейная палата и Эрмитаж - продолжали оставаться крупнейшими художественными собраниями страны. Охраняя художественные сокровища императорской фамилии, они все шире открывали свои двери для публики. В 1870-е гг. была введена система билетов и пропусков, книги регистрации посетителей. Во второй половине века по царским дворцам проводили экскурсии для учащихся, кадетов и гвардейских офицеров. В начале XX в. посещения музеев станут для учащихся обязательными, и среди посетителей появятся рабочие. Для одиночных посетителей издавались путеводители. Летом 1896 г. в Оружейную палату приходило до 2000 человек в день. Музейная аудитория расширялась за счет средних и низших слоев населения. Демократизация музейной деятельности была фактом огромного общественного и культурного значения, так как способствовала более активному использованию огромного культурного потенциала крупнейших российских музеев и сделала доступными для широких слоев населения высшие образцы культуры.

Рост коллекций Эрмитажа не был столь заметным, как в предыдущие периоды. Закупки целых коллекций уступили место приобретению отдельных произведений, разысканных и отобранных хранителями музея, обладавшими подготовкой и опытом знатоков западного искусства. Так, в Эрмитаж поступили знаменитые полотна

Леонардо да Винчи "Мадонна Литта" (в 1865 г.) и "Мадонна Бенуа" - в 1914 г.

Высокий художественный уровень коллекций обязывал повышать и уровень внутримузейной работы. В течение XIX в., в ходе процесса демократизации и профессионализации музейной деятельности управление императорскими коллекциями перешло от придворных сановников к ученым. Во второй половине XIX в. в Эрмитаже ведется научная разработка его сокровищ, совершенствуется развеска картин, издаются альбомы воспроизведений. В музейных учреждениях сформировались ученые, обогатившие своими трудами отечественную науку.

И в то же время известный историк искусства М.В. Алпатов отметил любопытную деталь: в произведениях отечественных писателей на протяжении всего XIX в., начиная с Н.М. Карамзина, встречаются восторженные описания европейских коллекций, например, Дрезденской галереи, и лишь редкие обмолвки об Эрмитаже. "Создается впечатление, что русское общество XIX века проходило мимо Эрмитажных сокровищ, почтительно сняв шляпу, как мимо чего-то бесспорного и заслуживающего уважения, но что-то мешало ему глубоко загореться". Возможно, подчиненность дворцовому ведомству препятствовала дальнейшему развитию и наращиванию потенциала императорских музеев. Для их нормального функционирования как музейных учреждений требовалась определенная самостоятельность, планомерное изучение и пополнение коллекций, профессиональное руководство.

Потеря лидирующих позиций дворцовых музеев в художественной жизни страны проходила на фоне **развивающегося частного коллекционирования,** как столичного, так и провинциального. Личные собрания являются частью или резервом музейного фонда страны, творческой средой, в которой возникают новые направления собирательства, новые формы работы, новые музеи. Многие известные коллекции пополнили состав музейных собраний.

Огромный музей древнерусского искусства представляло собой собрание П.И. Щукина. В Москве на Малой Грузинской улице было выстроено специальное здание, на втором этаже которого и размещались коллекции. (Здание сохранилось. В 1934 г., по ходатайству М. Горького, комплекс зданий на М. Грузинской, 15 был передан Государственному биологическому музею им. К.А. Тимирязева). "Большой зал музея был переполнен почти исключительно предметами русского искусства. Тесно расставленные витрины располагались посредине зала и вдоль стен, сплошь завешанных парчой, шитьем, портретами; у четырех колонн старинное оружие, с потолка спускаются старинные же паникадила. В витринах были миниатюры, эмали, резная кость, серебряные кубки, фарфор и хрусталь...". Позднее было выстроено еще одно здание, соединенное с первым подземным туннелем. В новом корпусе разместилось искусство XVIII в., иностранный и восточные отделы, а также персидские и другие ткани. Музей был открыт ежедневно с 10 до 12 часов утра, кроме нескольких праздничных дней в году и времени заграничных поездок П.И. Щукина. Но посетители были редкими, осматривали музей сами или в сопровождении хозяина дома. В часы работы музея П.И. Щукин вместе со своим секретарем описывал музейное собрание.

Им было подготовлено 43 тома таких описаний, которые издавались на средства автора тиражом в 300 экземпляров и дарились в музеи, библиотеки, исследователям и друзьям.

Чем большие культурные ценности накапливались в коллекциях частных

владельцев, тем острее осознавалась проблема сохранения этого богатства для общества. Многие ценные собрания, передаваясь из поколения в поколение, дробились, распродавались, попадали в случайные руки, а то и гибли. Графиня П.С. Уварова, понимая органическую связь музеев и коллекций и так много сделавшая для осознания самой идеи необходимости сохранения культурного наследия, специально останавливалась на проблемах частного коллекционирования в упоминавшемся уже докладе об областных музеях: "По собранным за последнее время сведениям частных коллекций в России гораздо более, чем их можно было бы ожидать; коллекции эти собираются и уничтожаются, покупаются и продаются, добываются из недр земли русской и ее многочисленных храмов и монастырей и увозятся за границу беспрепятственнее и бесконтрольнее, чем где-либо в Европе. Ввиду трудности или, скорее, полнейшей невозможности организовать эту часть в обширной стране, как Россия, весьма желательно, чтобы местные Археологические Общества занялись серьезным ознакомлением с этими коллекциями и по возможности изданием их, дабы они при переходе из рук в руки или вывозе за границу не навсегда терялись для отечественной науки". Сама логика развития коллекционирования приводила к трансформации крупных частных коллекций в частные музеи, а затем и в музеи, доступные широкой публике. Приведем два примера формирования и развития родовых художественных коллекций, сохранившихся благодаря включению в музейные собрания.

К середине XIX в. относится создание замечательного художественного собрания графа Н.А. Кушелева-Безбородко, основу которого составила фамильная коллекция живописи екатерининского вельможи, канцлера, князя А.А. Безбородко. Последняя многократно делилась между наследниками, но в то же время и пополнялась картинами новейших мастеров стараниями молодого графа, объездившего страны Европы, Северной Африки и Ближнего Востока в поисках картин и предметов прикладного искусства. Картинная галерея, по завещанию рано умершего Н.А. Кушелева-Безбородко, поступила в 1862 г. в Академию художеств. Она состояла из 466 картин старых западных мастеров XVI-XVIII вв., среди которых преобладала голландская и фламандская живопись времен ее расцвета (XVII в.), а также работ русских и западных художников первой половины XIX в. В стенах Академии художеств коллекция образовала особый отдел академического музея, известный как Кушелевская галерея. В предисловии к каталогу галереи отмечалось, что "тысячи посетителей получили от нее эстетическое наслаждение и поучение".

В Москве в самом начале 1865 г. в особняке Голицыных на Волхонке торжественно открылась частная художественная галерея князя СМ. Голицына, который, исполняя волю своего отца, известного собирателя и библиофила князя М.А. Голицына, сделал доступным для публики его богатейшее собрание, получившее в честь собирателя наименование Голицынского музея. Музей, состоявший из картинной галереи, включавшей ценнейшие полотна итальянских, французских, фламандских мастеров, собрания редкостей, в том числе несколько ценнейших мемориальных предметов, собрания прикладного искусства, библиотеки, был доступен для публики 3 раза в неделю и являлся достопримечательностью Москвы. Экспозиция была развернута в пяти залах второго этажа здания. Ежегодно музей посещало около 3 тыс. человек. В 1869 г. в его стенах проходил Первый археологический съезд, созванный

Московским археологическим обществом. Стесненные материальные условия и постепенное охлаждение к музею вынудили его владельца в 1886 г. продать коллекции в казну, после чего они поступили в Эрмитаж. Москва лишилась замечательного музея. Но к этому времени в городе уже принимала посетителей Третьяковская галерея.

Начало **Третьяковской галерее** было положено еще в 1856 г. Спустя примерно двадцать лет галерея приняла первых посетителей, а в 1881 г. допустила в свои стены широкую публику, причем вход в музей был бесплатным. К этому времени в Москве сложились и другие богатейшие художественные собрания, некоторые из них были также открыты для посещения. Но среди великого множества коллекционеров имя П.М. Третьякова стоит особо. Он был единственный, кто вдохновлялся идеей создания общедоступного национального художественного музея. Еще в 1860 г., в самом начале своей коллекционерской деятельности, Павел Михайлович писал: "...для меня, истинно и пламенно любящего живопись, не может быть лучшего желания, как положить начало общественного, всем доступного хранилища изящных искусств, принесущего многим пользу, всем удовольствие..."(67). Именно этими идеями руководствовались братья Третьяковы и при формировании своей коллекции, и при строительстве здания, и при развеске картин, и при определении дальнейшей судьбы любимого музея.

В 1892 г. галерея была передана в дар городу Москве. Эта акция стала событием общенационального масштаба и послужила поводом для созыва Первого съезда художников, собравшегося в 1894 г. в стенах Исторического музея. "Настоящий съезд празднует открытие коллекции Третьяковской, - сказал выступавший на съезде художник Н.Н. Ге, - которая сделалась достоянием города. Она - дорогой памятник... Она дорога не только тем, что она собрала воедино русское искусство. Она дорога еще тем, что она учит, помогает молодым художникам двигаться вперед, указывая на то, что уже открыто.

Третьяков не есть только коллектор: это есть человек, любящий искусство, высоко просвещенный, любящий художника, любящий человека и умеющий отказаться от своих личных вкусов во имя общего блага" (68).

Основу Третьяковской галереи составили картины передвижников, целенаправленно приобретаемые П.М. Третьяковым, особенно в первые годы его собирательской деятельности. К моменту передачи галереи городу она насчитывала 1276 полотен русских художников, небольшое собрание рисунков (471 номер) и скульптур (10 номеров) русских мастеров. Критик В.В. Стасов писал Третьякову: "Вы один работаете, в музейном отношении, более, чем вся остальная Россия, вместе сложенная" (69).

Галерея П.М. Третьякова имела огромное влияние на рост интереса к русскому искусству и к его усиленному собиранию. Пример коллекционерской деятельности Третьякова вызывал желание подражать ему в деле собирательства картин, будил интерес к художникам и искусству. Влияние П.М. Третьякова явно испытывал банковский служащий и собиратель русской живописи и графики И.Е. Цветков, чья коллекционерская деятельность началась в 1880-е гг. Еще раньше, в молодые годы, на него сильное впечатление произвел частный музей князя СМ. Голицына. Созданная им галерея была хорошо известна любителям живописи и открыта для широкого посещения. В 1909 г. коллекционер передал свое собрание в дар Москве вместе с домом, построенным в русском стиле при участии художника В.М. Васнецова.

Крупнейшее (после П.М. Третьякова) собрание русской живописи предпринимателя, издателя и библиофила К.Т. Солдатенкова, известного также своей благотворительной деятельностью, было передано в 1901 г. по завещанию владельца в Румянцевский музей. В провинции художник-маринист И.К. Айвазовский выстроил на свои средства в родном городе Феодосии галерею и открыл ее для публики. Художник А.П. Боголюбов, внук А.Н. Радищева, стремясь увековечить имя своего деда, пожертвовал свою коллекцию картин г. Саратову, основав один из лучших провинциальных художественных музеев России. Для этого музея было выстроено специальное здание по проекту архитектора И.В. Штрома. Обладатель одной из самых значительных в пореформенную эпоху коллекций западноевропейской живописи П.П. Семенов-Тян-Шанский, только приступая к ее составлению, имел в виду в будущем передать ее Эрмитажу и потому все внимание сосредоточил на приобретении недостающих в эрмитажной коллекции образцов нидерландского искусства. Со временем, поступив в Эрмитаж, это собрание сделало музей обладателем лучшей в мире коллекции классической нидерландской живописи XVII в. Уникальное собрание известного юриста, историка искусств и коллекционера Д.А. Ровинского, плод собирательской и исследовательской деятельности многих десятилетий, включавшее ценнейшие гравюрные коллекции, было передано им в дар нескольким музеям и библиотекам Москвы и Петербурга. 600 листов гравюр Рембрандта поступили в Эрмитаж. Этот список можно продолжать и продолжать. Принесение коллекций в дар становится в пореформенную эпоху весьма распространенным явлением. А к концу века многие патриотически-настроенные коллекционеры и продавать свои собрания предпочитали в музеи, иногда даже на менее выгодных условиях.

В России того времени не существовало никаких ограничений на вывоз музейных ценностей за границу, чем активно пользовались иностранные антиквары. Проданные музеям, культурные ценности оставались в пределах государства.

Ряд коллекций, сформировавшихся еще в XVIII веке, сохранились, благодаря включению в музейные собрания. В дальнейшем многие крупнейшие музеи страны возникли на основе частных коллекций, сложившихся уже в XIX столетии (Румянцевский музей, Третьяковская галерея, музей палеографии Н.П. Лихачева). Эта тенденция поддерживалась и господствовавшими в обществе в пореформенный период идеями, общей тенденцией к демократизации общественной жизни. Один из крупнейших коллекционеров русской живописи, военный инженер М.П. Фабрициус, считал, что каждый владелец художественного собрания должен довести до сведения общественности состав своей коллекции, например, опубликовав каталог и сделав ее, таким образом, доступной для изучения. Напомним, что большая часть произведений русской живописи находилась к концу века в частном владении и была недоступна для исследователей. "Раскрепощение" коллекций происходило лишь в виде публикаций каталогов и обзоров, а также в ходе выставочной деятельности. Художественные музеи и галереи, открывшие постоянные экспозиции и периодические выставки, становятся новой формой музейного учреждения и новым явлением в культурной жизни страны.

В 1895 г. в Петербурге был учрежден второй крупнейший художественный музей - **"Императорский музей русского искусства императора Александра III".** Тот факт, что первый подобный музей был организован частным лицом и открылся в Москве, сильно взволновав русское общество, видимо, послужил толчком к принятию

императорского решения об открытии еще более крупного музея в Петербурге. Рост значения музеев в общественной жизни стал так очевиден и так ярко проявился в связи с открытием Третьяковской галереи, что вызвал стремление со стороны государства более активно использовать музеи в идеологических целях. В программе и деятельности Русского музея это впервые проявилось отчетливо. Памятный отдел музея должен был создать благоприятное впечатление о деяниях Александра III на благо отечества. Открытие Третьяковской галереи в Москве и Русского музея в Петербурге как бы увенчали достижения русской живописи XIX в. Крупнейшие произведения отечественной живописной культуры сохранялись для будущих поколений уже в составе музейных коллекций.

Масштабы, которые приобрело музейное дело и коллекционирование в пореформенное время, потребовали аккумулировать организационные усилия и материальные средства и породили настоятельную потребность в меценатстве, сыгравшем большую роль в художественной жизни России. **Всплеск меценатства,** продемонстрировавший возросший культурный уровень и общественный вес молодой русской буржуазии, пришелся на период относительного благополучия российского государства. Тогда молодое купечество, как писал К.С. Алексеев-Станиславский, впервые вышло на арену русской жизни и, наряду со своими торгово-промышленными делами, вплотную заинтересовалось искусством.

К концу века действовали представители третьего-четвертого поколений крупнейших купеческих фамилий. У них были основания задумываться о своей особой роли в истории государства. Современники включали в первую пятерку самых влиятельных в Москве купеческих фамилий Третьяковых, Морозовых, Бахрушиных, Найденовых и Щукиных. Примечательно, что все они сыграли весьма значительную роль в истории музейного дела как крупнейшие коллекционеры и меценаты. Мотивы их благотворительной деятельности были различными, однако серьезные культурные акции имели, как правило, глубокую религиозно-нравственную подоплеку. Хорошо известно заявление Павла Третьякова, который объяснял: "Моя идея была с самых юных лет наживать для того, чтобы нажитое от общества вернулось бы также обществу ..."(70). А современники (П.А. Бурышкин) давали такую оценку его деятельности: "Сергей Михайлович (Третьяков - А.С.) собирал как любитель, а Павел Михайлович видел в этом своего рода миссию, возложенную на него провидением" (71). Роль меценатов в истории художественной культуры и музейного дела России не исчерпывается материальной поддержкой крупных культурных начинаний. Многие из коллекционеров-меценатов (например, С.И. Щукин, П.М. Третьяков) обладали исключительным даром распознавать подлинные художественные ценности, порой даже несколько опережая свое время. Коллекционеры 80-х - 90-х гг. XIX в. оставили огромный след в русской культуре и подготовили наступление своеобразного коллекционерского бума начала XX в.

Меценатство получило распространение как в столицах, так и в провинции, где тоже появились люди нового склада и новых устремлений. К тому же благотворительность ценилась, меценаты получали почетные звания и награды. Известному своей благотворительной деятельностью предпринимателю, заведующему Собинской бумагопрядильной мануфактурой А.Л. Лосеву за пожертвование на строительство здания музея Архивной комиссии в 1898 г. 1000 рублей было присвоено

звание пожизненного члена Владимирской архивной комиссии, а его имя решено было занести на мраморную доску в здании музея. Московский меценат И.Г. Простяков имел 5 орденов за благотворительную деятельность. Создатель первого русского театрального музея А.А. Бахрушин, передавший свои коллекции Академии Наук, получил генеральский чин. П.М. Третьякову было присвоено звание почетного гражданина города Москвы.

А.П. Боголюбов за создание первого общедоступного художественного музея в провинции получил в 1887 г. орден Станислава I степени. Купец П.И. Щукин, передавший все свое богатейшее собрание вместе со зданием, земельным участком и крупным капиталом на содержание музея - в дар Историческому музею, - по ходатайству Министерства народного просвещения был награжден чином действительного статского советника (соответствовал званию генерала в армии).

* * *

Примерно к 1890-м гг. в обеих столицах действовали уже десятки музеев. Из них коллекции Эрмитажа имели мировую известность, а Исторический, Политехнический, и чуть позднее Русский музей, которые создавались как национальные, действительно приобрели такое значение.

Российские музеи (причем не только столичные, но и провинциальные, например, уже упоминавшиеся Минусинский и Иркутский) являлись постоянными участниками всемирных выставок и знакомили мировую общественность с культурным наследием страны. Художественные или археологические разделы выставок, в которых демонстрировались коллекции музеев, всегда пользовались успехом у публики и получали дипломы устроителей.

К началу нового века в стране, по далеко не полным данным, музеи работали в 104 городах. "...В наше время благоустроенный город без Публичного музея как бы немыслим...", - писал основатель Самарского музея П.В. Алабин еще в 1887 г. (72) Музей стал важным элементом культурной жизни российских городов. Многие были открыты для публики (некоторые бесплатно) ежедневно или несколько раз в неделю. Кроме специалистов, их начинают регулярно посещать учащиеся, а по воскресениям - еще немногочисленная публика. Для удобства посетителей они имели печатные каталоги, публиковали свои труды и отчеты, стали все чаще практиковать проведение "ученых прогулок" по музею. Для музеев строились специальные здания - для Этнографического отдела Русского музея в Петербурге, Политехнического и Исторического в Москве, Минусинского и Красноярского в Сибири, Саратовского художественного музея в Поволжье и др. Эти здания, как правило, сохранились до наших дней и даже являются порой своеобразной "визитной карточкой" городов.

Количественный рост музеев и их коллекций породил целый ряд профессиональных проблем, связанных, прежде всего, с необходимостью сохранения, а также учета и изучения коллекций, выработки специальных приемов представления их посетителям. И здесь помогал международный опыт. Известно, что практически в каждом случае создания крупного музея в России, его устроители детально знакомились с имеющимися европейскими аналогами, обращая внимание на особенности музейной архитектуры, на характер музейного оборудования, принципы учета и демонстрации коллекций. Подготовительный этап, например, создания этнографического отдела Русского музея, занял несколько лет. Он включал длительную

переписку, в ходе которой формулировался замысел будущего учреждения, приглашение специалистов (этнографов Д.А. Клеменца, Н.М. Могилянского и др.), совершались многочисленные зарубежные поездки для знакомства с опытом Европы и пр.

Постепенно определились оптимальные условия хранения различных видов материалов - керамики, бумаги, тканей, мехов, металлов. К концу века были выработаны основные элементы музейной документации (шнуровые "книги поступлений", книги отзывов посетителей, различные картотеки, каталоги и пр.), и сегодня работающие и служащие важнейшим источником наших сведений о музеях прошлого века и истории формирования их коллекций. Закладывались основы будущих музейных профессий. Навыки музейной работы в то время передавались в процессе деятельности "из рук в руки". Системы профессиональной подготовки музейных работников по-прежнему не существовало. Организаторами музеев и хранителями музейных коллекций становились энтузиасты, общественные деятели, государственные служащие, художники, ученые (естествоиспытатели, этнографы, археологи, искусствоведы). Многие широко известные деятели культуры второй половины XIX века вошли в историю именно как музейные деятели. Историки и коллекционеры А.С. Уваров и И.Е. Забелин известны сегодня широкой публике, прежде всего как основатели Исторического музея. Д.А. Клеменца, имевшего яркую биографию революционера-народника, знают как музейного деятеля Сибири и одного из создателей этнографического отдела Русского музея. Именно с музеями ассоциируются имена крупных и влиятельных предпринимателей Третьяковых, Бахрушиных, Щукиных. Есть все основания полагать, что для таких выдающихся ученых, как Д.Н. Анучин, А.П. Богданов или В.В. Докучаев, сотрудничество с музеями стало не эпизодом их многогранной деятельности, а способом реализации масштабных научных программ. "Музеи, множась и разрастаясь, естественно привлекли к себе значительные культурные силы, и энергией деятельных работников на почве музейного дела выяснены были не только многие практические задачи, но и самая постановка музейного дела приобрела новый смысл и значение, получив новые идейные основания и почву" (73) - писал Н.М. Могилянский.

Среди широкой публики даже к концу века сохранялся взгляд на музей, как на место, где собраны и хранятся разного рода диковины и раритеты, которых больше нигде не увидишь. Иначе относились к ним специалисты. Уже во второй половине XVIII в. с музеями было прочно связано научное коллекционирование. Постепенно и медленно, "путем длинного жизненного опыта, создалось то своеобразное, необходимое учреждение нашей культурной эволюции, которое мы называем музеем в современном смысле этого слова, выросла в сознании музейных работников идея о его роли и назначении и сложилось определенное понятие о музее, как научном учреждении" (74). Музеи взяли на себя важную функцию хранителя и стража научных ценностей и оказались учреждениями, приспособленными "для наилучшего хранения предметов, как научных документов". Им действительно удалось сберечь до наших дней коллекции, формировавшиеся на протяжении трех столетий и не потерявшие до наших дней своего научного значения. И не только сберечь, но и пополнить, и ввести в научный оборот.

Музеи внесли свой вклад в подготовку серьезного прорыва, который сделала наука XIX в. в области естествознания, они способствовали оформлению в самостоятельные

научные дисциплины археологии, антропологии, этнографии. Научные музеи XIX в. стали базой для создания уже в XX в. новой формы научного учреждения - научно-исследовательских институтов. Включение трудов по истории музеев в общенаучную историографию также указывает на приобретение музеями к концу века значительного общественного и научного признания. В фундаментальном труде В.С. Иконникова, вышедшем в начале 1890-х годов, находим свидетельство осознания особой роли музеев для развития исторической науки: "Есть особый отдел памятников, не имеющих ничего общего с письменными материалами, но, тем не менее, весьма важный для истории - это памятники вещественные, знакомящие нас с внешнею стороною жизни народа, степенью его цивилизации в известные периоды, связями и отношениями к другим народам и даже умственным миросозерцанием в его реальных проявлениях" (75).

В сохранении культурного наследия участвовала и церковь. Но если до середины XIX в. старейшие памятники древнерусского искусства и исторические реликвии хранились в ризницах церквей и монастырей, то во второй половине столетия сформировалась представительная группа церковно-археологических музеев, имевших, однако, особые функции и особое представление о роли музеев и музейных предметов.

Постепенно в обществе было осознано существование особой, самостоятельной, отличной от других культурной сферы - музейной. Процесс выделения людей, учреждений, организаций, специализировавшихся в этой области, шел на протяжении всего столетия.

Литература:

1. Вздорнов Г.И. История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. М., 1986.
2. Каспаринская С.А. Музеи России и влияние государственной политики на их развитие (XVIII - нач. XX вв.) // Музеи и власть. Ч. 1. М., 1991.
3. Малицкий Г.Л. Музейное строительство в России к моменту Октябрьской революции // Научный работник. 1926. № 2.
4. Очерки истории музейного дела в России. Т. 1-7. М., 1957-1971.
5. Полунина Н., Фролов А. Коллекционеры старой Москвы: Биографический словарь. М., 1997.
6. Сундиева А.А. Музеи. // Очерки русской культуры XIX века. Т. 3. Культурный потенциал общества. М., 2001.
7. Формозов А.А. Русское общество и охрана памятников культуры. М., 1990.
8. Юхневич М.Ю. Педагогические, школьные и детские музеи дореволюционной России. М., 1990.

МУЗЕИ НА РУБЕЖЕ ВЕКОВ. ПРИОБРЕТЕНИЕ СТАТУСА "КУЛЬТУРНОЙ НОРМЫ"

ГЛАВА IV

Осознание роли музея в поддержании связи времен и поколений. Развитие мемориальных музеев. Педагогические музеи. Развитие экскурсионного дела. Музейная сеть предреволюционной России. Новые музеи общероссийского значения. Предварительный съезд музейных деятелей. Проблема сохранения культурного наследия. Художественно-исторические комиссии. Создание государственной системы управления музейным делом. Законодательная база преобразований. Первая Всероссийская музейная конференция 1919 г. Программа музейного строительства. Новые виды музейных учреждений. Местные музеи в новых условиях.
Нарастание опасных тенденций.

Первая треть XX в. самый сложный, но и самый яркий этап истории отечественного музейного дела, по крайней мере, с точки зрения развития музееведческой мысли. Никогда, ни до, ни после этого времени, не появлялось одновременно так много музееведческих идей, проектов и концепций. Само время и лавинообразные изменения в жизни общества стимулировали рождение новых проектов и вселяли надежду на возможность их реализации. Музеи оказались невероятно многоликими и многогранными, их культурный потенциал казался неисчерпаемым, возможности участвовать в духовной жизни общества - безграничными. **Яркая картина музейной жизни была подготовлена огромной предварительной работой, проделанной еще в XIX столетии. Наметившиеся тенденции получили продолжение и развитие в XX веке.**

В последнее десятилетие XIX в. музеи делают важный качественный скачок в своем развитии: не ограничиваясь показом научных коллекций, реликвий и раритетов, они все чаще предпринимают шаги к осмыслению места человека в мире, утверждению гуманистических морально-нравственных ценностей. Замечательным явлением русской культуры стало **наследие русского мыслителя Н.Ф. Федорова.** В 1874 г. после передачи книжного фонда Чертковской библиотеки, в которой он работал, Румянцевскому музею, Федоров переходит на работу в музей, где и трудится до 1898 г. В это время он становится известен московской интеллигенции. Его философская концепция, которую он сам называл "проект", привлекла пристальное внимание Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, В.С. Соловьева, П.А. Флоренского, Н.А. Бердяева и др. Федоров не был музееведом и вошел в историю в первую очередь как один из основоположников "русского космизма" - учения об активной роли человека в эволюции Вселенной. Музею, четкую дефиницию которому Федоров не давал, а понимал его очень широко, отводилась в его проектах особая, может быть, главная роль.

Генезис музея был, по его мнению, предопределен всем историческим развитием человечества. В основе музея лежит память, идея преемственности поколений, в конечном счете - совесть человека, осознание долга перед предками. Веря в неограниченные возможности человека и возможность воскрешения ушедших поколений, Н.Ф. Федоров утверждал: "Музеи служат оправданием XIX веку; существование их в этот железный век доказывает, что совесть еще не совершенно исчезла...

Но сохранится ли это уважение к памятникам прошедшего при дальнейшем прогрессе?..".

Нельзя не отметить, что эти проблемы оказались одинаково важными и для религиозного философа Федорова, и для ученых-позитивистов. Формулировки Федорова буквально перекликались и даже текстуально совпадали с высказываниями археолога И.Ф. Лихачева. Последний обосновывал ценность археологических памятников, отмечая, что они составляют "драгоценное национальное состояние, которое нравственно должно быть для нас выше и дороже всего, ибо ставит нас в непосредственное соприкосновение с жизнью наших отцов и предков: это наше собственное прошедшее и единственное духовное наследство наше от исчезнувших поколений". Идея **осуществления через музеи связи времен и поколений** прочно утвердилась в российском музееведении на рубеже XIX-XX столетий.

Особая роль в осознании духовной преемственности поколений принадлежит ***мемориальным музеям***. Первые из них появились еще в XIX в. Кроме упоминавшихся комплексов, посвященных Петру I, в самом конце столетия возникли музеи, посвященные выдающимся деятелям культуры: в 1879 г. - библиотека-музей А.С. Пушкина при Царскосельском лицее, в 1883 г. открылся Лермонтовский музей при Николаевском кавалерийском училище, в 1894 г. основан Дом-музей П.И. Чайковского в Клину. В 1898 г. по всенародной подписке начался сбор средств для музея А.В. Суворова, открывшегося в специально выстроенном здании в Петербурге в 1904 г. В 1908 г. по докладу В.Я. Богучарского I Всероссийский съезд писателей принял решение о создании в Петербурге литературного Дома-музея Л.Н. Толстого. В 1909 г. образовалось Общество Толстовского музея, которому и удалось открыть музей в 1911 г. В том же году открылась Музей-квартира Д.И. Менделеева при Петербургском университете.

Первоначально организаторы таких музеев руководствовались желанием увековечить место жизни или деятельности великого человека. Постепенно пришло осознание необходимости сохранения для потомков и для последующего изучения наследия деятелей культуры. Так, в ходе подготовки к столетию со дня рождения А.С. Пушкина в 1899 г. оформилась идея создания Пушкинского дома и музея при нем. В 1907 г. Положение о нем было утверждено. Пушкинский дом стал новым учреждением музейного типа при Академии Наук, сохранявшим и изучавшим литературные памятники XIX в. и прежде всего литературное наследие А.С. Пушкина.

Педагогические музеи, возникшие еще в 1860-е гг., в начале XX в. получают новый импульс в своем развитии. Причиной тому - успехи педагогической науки и активное участие в музейной работе ведущих российских педагогов (Н.Ф. Бунакова, Н.А. Корфа, П.Ф. Лесгафта, К.Д. Ушинского и др.). В 1890-е гг. предполагалось создать педагогические музеи при всех 15 учебных округах. По архивным данным известно, что помимо Петербургского и Московского, такие музеи были созданы в Киевском, Виленском, Кавказском, Казанском, Оренбургском, Западно-Сибирском округах, а также в Ярославле, Рязани, Н. Новгороде, Твери, Харькове, Одессе, Воронеже и т.д.

В те же 1890-е гг. появилась одна из разновидностей педагогических музеев - ***передвижные музеи наглядных пособий***. Первый и наиболее крупный - Петербургский подвижной музей наглядных учебных пособий - образован в 1892 г. группой учителей. В 1893 г. он открылся для широкого использования, а в 1894 г. получил поддержку и

покровительство постоянной комиссии по техническому образованию Императорского Русского технического общества.

Большинство педагогических музеев имели коллекции, которые выдавались во временное пользование. Потребности школы в наглядных пособиях были так велики, а деятельность Петербургского музея так успешна, что идея организации подвижных музеев получила в стране большое и быстрое распространение. Примерно половина педагогических музеев в начале века имела подвижной характер. К 1913 г. число педагогических музеев разных типов доходило до 150, что заметно превышало совокупное число подобных музеев во всем мире. **Публичный музей стал самым действенным после школы средством для народного образования,** активным популяризатором знаний в широкой среде "неспециалистов науки".

Развитие культурно-просветительной деятельности музеев тесно связано со становлением **экскурсионного дела** в стране. Под влиянием сторонников активных методов обучения, предусматривавших ознакомление с памятниками истории и культуры, объектами природы, производственными процессами, экскурсии все шире включались в программы учебных заведений и активно использовались как метод внешкольной работы. Музейная экскурсия становится частью экскурсионного дела. В свою очередь возникновение новых музеев и проведение многочисленных выставок стимулируют экскурсионную практику. Н.П. Анциферов, А.В. Бакушинский, И.М. Гревс, Н.А. Гейнике и другие, в 1910-е гг. размышлявшие над теоретическими и методическими проблемами экскурсионного дела, в 1920-е гг. становятся теоретиками и организаторами родиноведческого, а затем краеведческого движения в стране.

Список музеев на 1913-1914 гг., составленный историком и теоретиком музейного дела ГЛ. Малицким в 1930-е гг., включал 180 музеев в границах СССР и 143 музея в границах России (76). В этот перечень вошли музеи, предоставлявшие свободный, то есть без специального разрешения, доступ посетителей, имевшие экспозицию и коллекции подлинников, используемых исключительно как музейные экспонаты. Поэтому за пределами списка остались многие ведомственные и учебные музеи, и Д.А. Равикович, изучавшая проблему музейной сети России, считала возможным добавить к перечню еще 70 музеев "закрытого типа", научных и учебных. Таким образом, музейная сеть предреволюционной России включала 213 учреждений. Это число не включает упоминаемые в литературе 300 полковых музеев, в большинстве своем находившихся в стадии формирования и не предоставлявших возможность свободного доступа посетителей. Есть также сведения об уже упоминавшихся многочисленных музеях наглядных пособий, значительном числе земских кустарных и сельскохозяйственных музеях. Кроме того, многие частные коллекции находились на уровне музейных собраний. Таковы примерные количественные параметры музейной сети предреволюционной России. Они реконструированы историками, так как в царской России не было единого органа управления музейным делом, и соответственно не велся учет музейных учреждений.

Музейная сеть в дореволюционной России складывалась стихийно. Ведущее положение в ней и по количеству, и по культурной значимости занимали научные музеи Академии наук, научных обществ, архивных комиссий (примерно 28%), и публичные музеи, созданные силами общественности (около 46%). Так же стихийно складывались группы музейных учреждений, позднее получившие в музееведческой литературе

название профильных групп: исторические музеи, художественные, комплексные, естественнонаучные. Для большинства местных музеев была характерны неопределенность профиля, связанная с бессистемным, часто случайным (за счет дарений) способом комплектования собраний. Большинство музеев (свыше трети) сосредоточивалось в Москве и Петербурге. Наименьшее число было в сельскохозяйственных Волго-Вятском (7 музеев) и Центрально-Черноземном (8 музеев) регионах (77). Продолжался процесс организации музеев в регионах, являвшихся национальными окраинами империи. В 1896 г. открылась Латышская этнографическая выставка в Риге, программа которой предусматривала создание Национального музея. В 1894 г. основан Казанский городской научно-промышленный музей. В 1906 г. был открыт Эстонский национальный музей.

В самом начале 1902 г. открылся **Этнографический отдел Русского музея.** Русские ученые на протяжении нескольких десятилетий вынашивали идею музея, основной задачей которого стало бы изучение народов России и сохранение памятников национальной культуры этих народов. Первый директор музея Д.А. Клеменц проявил себя как блестящий исследователь, энциклопедически образованный человек и опытный музейный работник. При нем были заложены прочные основы музея, ставшего со временем одним из самых больших этнографических музеев мира (с 1991 г.- Российский этнографический музей) и главным центром отечественной этнографии.

Самый крупный музейный проект начала века в Москве -**Музей изящных искусств им. Императора Александра Ш.** Создавался он как учебно-вспомогательный музей Московского университета, открытый для публики. Инициатором создания еще в 1893 г. выступил профессор Московского университета И.В. Цветаев. Замысел Цветаева во многом опирался на опыт немецких музеев, а также развивал идеи предшественников, уже выступавших с проектами московского "музея слепков" (кн. З.А. Волконской и др.). Идея состояла в том, чтобы по специальной научной программе представить основные этапы истории искусства с древнейших времен до Нового времени в гипсовых слепках и живописных копиях. Для начала XX в. такая программа была уже некоторым анахронизмом, тем не менее, музей открылся в 1912 г. в специально выстроенном и оборудованном по последнему слову музейной практики здании, построенном по проекту архитектора Р.И. Клейна. Средства на строительство в основном поступили от частных лиц. Одним из крупнейших жертвователей стал владелец стекольных заводов в г. Гусь-Хрустальный Ю.С. Нечаев-Мальцов. При открытии музея было представлено более 1000 слепков, изготовленных по формам, снятым непосредственно с оригиналов. Выставлялись и подлинники, например, из известных коллекций В.С. Голенищева (преимущественно египетское искусство) и др. Цветаевскому музею суждено будет стать одним из крупнейших художественных музеев России.

К началу XX в. произошло осознание того, что памятники искусства и старины, хранящиеся в музеях, в том числе дворцовых, составляют достояние всего народа и требуют государственной заботы и охраны. Государство проводило по отношению к музеям протекционистскую политику, поддерживало создание музеев, особенно направленных на решение острых хозяйственных или социальных проблем (кустарных, педагогических и пр.), финансировало многие музеи, правда, как правило, в недостаточном объеме, выступало инициатором создания ряда центральных музеев,

использовало их как средство идеологического воздействия на посетителей. Однако **в дореволюционной России не существовало специального ведомства, руководившего музеями, не было и специального музейного законодательства.**

Значительный рост числа музеев и яркие достижения лучших контрастировали с общей разобщенностью, низким уровнем организации работы во многих из них, отсутствием научно обоснованных принципов музейной деятельности. Высказывались даже предложения не столько увеличивать число общедоступных городских музеев, сколько позаботиться о правильной организации уже существующих, создать "образцовые" музеи.

Еще в 1889 г. впервые прозвучала мысль о созыве профессионального съезда, высказанная основателем Нерчинского и Читинского музеев А.К. Кузнецовым. Поднимался также вопрос о создании научной ассоциации для руководства музейным делом.

В декабре 1912 г. музейной общественности удалось добиться разрешения на проведение ***предварительного съезда музейных деятелей*** с целью подготовки 1-го Всероссийского съезда деятелей музеев, намеченного на январь 1915 г. Предварительный съезд проходил 27-30 декабря 1912 г. в Москве в Российском Историческом музее. На нем присутствовало 90 человек от 60 различных организаций - музеев, Академии Наук и Академии Художеств, научных обществ, учреждений, причастных к собиранию и хранению памятников исторического значения. Работали секции: центральных музеев, церковно-археологических музеев, полковых музеев, местных и частных музеев. Представители естественнонаучных, художественных и большинства местных музеев на съезд не были приглашены. Сказалось отсутствие понимания музейными работниками единства целей и смысла своей работы.

Вопросы, которые обсуждались на съезде, показывают теоретический уровень, достигнутый в осмыслении музейной работы. Он оказался достаточно высок и свидетельствовал о зарождении музееведения (музеологии) как теории музейной деятельности. Обсуждался вопрос о сущности музея, а также проблемы музейной терминологии и классификации музеев. Серьезное внимание было уделено и практике музейной работы.

На съезде был разработан перечень вопросов для обсуждения на готовящемся Всероссийском форуме. Этот перечень дает нам сегодня представление о задачах, решение которых было необходимо для дальнейшего развития музейного дела. Предполагалось определить основные функции музеев, так как дебатировался вопрос, являются они только научными или только воспитательными учреждениями. Важным считалось разграничить задачи центральных и местных музеев, а также установить источники содержания местных музеев. Музейная общественность настаивала на "государственном попечении" о музеях особого научного или общественного значения, высказывалась за создание научной ассоциации для руководства музеями, преодоления их разобщенности и дублирования коллекций.

Всероссийский съезд не состоялся в связи с началом Первой мировой войны, поэтому предварительный съезд 1912 г. приобрел самостоятельное значение, высоко оцениваемое историками музейного дела. Осознание общности интересов и целей, желание сорганизоваться в профессиональное сообщество, которое продемонстрировали участники съезда, стало важным показателем завершения **процесса, в**

результате которого музеи приобрели статус культурной нормы, а музейное дело **сложилось в особую форму культурной деятельности.**

Уже через пару лет восходящая линия развития музейного дела в стране будет прервана начавшейся в 1914 г. 1-й мировой войной и последовавшими затем революциями и Гражданской войной. Значительная часть художественной и научной интеллигенции пойдет на сотрудничество с новой властью, считая дело сохранения памятников искусства и старины выше всяких политических интересов. **Проблема сохранения культурного наследия** страны и, прежде всего, музейных коллекций, превратившаяся в самую злободневную, в основном будет решена совместными усилиями уже новой политической властью и "старой" интеллигенцией.

По распоряжению Временного правительства музеи прифронтовой полосы частично эвакуировали свои коллекции в Москву, а частично законсервировали. Из Петрограда вывозили, прежде всего, коллекции музеев Дворцового ведомства и Академии Художеств (Эрмитажа, Русского музея, пригородных дворцов). Еще в ходе войны в глубь страны были частично эвакуированы музейные коллекции, ценности и исторические реликвии из Киева, Риги, Вильнюса. Восстановление экспозиций началось в 1918 г. Многочисленные музейные проекты начала XX в., инициированные как правительством, так и общественностью, остались не реализованными. Не удалось создать Центральный военно-исторический музей и Музей великой войны в Петрограде, Музей Отечественной войны 1812 г. в Москве, Всероссийский национальный музей памяти 300-летия Дома Романовых и пр. До 1920-х гг. прервалось регулярное проведение всемирных выставок. Не удалось завершить работы по выработке общегосударственного закона об охране памятников. Ни проект такого закона, предложенный Московским археологическим обществом, ни "Положение об охране древностей", разработанное в 1911 г. Министерством внутренних дел, не были утверждены. В литературе упоминаются случаи продажи во время войны за границу произведений искусства из частных коллекций и государственных собраний. При Временном правительстве антикварные ценности вывозили за границу вагонами (78), хотя общественность предпринимала меры для минимизации ущерба.

После Февральской революции 1917 г. дворцовые коллекции и музеи были объявлены национальной собственностью. Для их регистрации, охраны и выявления предметов, имеющих особое художественное и историческое значение, образовали художественно-исторические комиссии, сыгравшие, по мнению специалистов, решающую роль в сохранении культурного наследия. (Они продолжали работать и после Октябрьской революции 1917 г.) Первой возникла 1 июля 1917 г. художественно-историческая комиссия Зимнего дворца, затем Царскосельская, Гатчинская и др. в Петрограде и в Москве.

Во всех комиссиях работало не более 18 человек, но среди них - крупнейшие искусствоведы и музейные деятели: В.А. Верещагин, Г.К. Лукомский, А.А. Половцев, П.П. Вейнер и др. В их среде были сформулированы основные принципы организации музейного дела, на основе которых художественная интеллигенция пошла на сотрудничество с Советской властью. Обращают на себя внимание несколько положений, которые стали общепризнанными в профессиональной среде еще в предреволюционные годы и перекликаются с идеями, высказывавшимися на Предварительном съезде музейных деятелей: отношение к музейным ценностям как национальному достоянию;

демократизация музейного дела как необходимое условие его развития; неприкосновенность музейных коллекций.

В 1918-1920 гг. впервые в стране создается **государственная система управления** музейным делом **и охраной памятников.**

Создание единого органа управления музейным делом страны являлось воплощением замысла дореволюционных музейных деятелей. Такой орган был создан при Наркомпросе РСФСР, и в его работе приняли участие многие деятели культуры, музейные работники, искусствоведы, художники (Н.Э. Грабарь, П.П. Муратов, Н.Г. Машковцев, В.А. Городцов и др.). Возглавляла Отдел по делам музеев и охране памятников искусства и старины с 1918 г. по 1927 г. профессиональная революционерка Н.И. Троцкая (жена видного государственного деятеля Л.Д. Троцкого). Под руководством Наркомпроса действовали органы управления музейным делом при отделах народного образования местных Советов. Сложившаяся система управления музеями развивалась по пути дальнейшей централизации.

В 1918 г. возник Государственный музейный фонд - хранилище предметов музейного значения, вывозимых из дворцов, усадеб, дореволюционных учреждений, частных квартир. Все предметы, попадавшие в хранилища (Зимний дворец и Кронверк в Петрограде, здание Английского клуба в Москве), проходили экспертизу, разделялись на разряды для хранения и заносились в инвентарные книги. Из фонда пополнялись коллекции центральных и местных музеев, на их основе были созданы несколько историко-бытовых и ансамблевых экспозиций: Музей быта в Нескучном саду, музей Дворянского быта 1840-х годов в Москве, дворцы-музеи Юсуповых, Шереметевых, Строгановых в Петрограде и пр.

Разработанное впервые **законодательство по музейному делу и охране памятников** обеспечивало юридическую охрану реликвий и создавало правовую базу национализации, в которой видели надежную гарантию сохранности культурных ценностей и свидетельство признания государством исключительного значения конкретного памятника или коллекции. На основе Декрета о земле (26-27 октября 1917 г.) конфисковывались помещичьи, удельные, монастырские и церковные земли со всем инвентарем, усадебными постройками и другими принадлежностями. Декрет "О свободе совести, церковных и религиозных обществах" (20 января (2 февраля)1918 г.) объявлял национальным достоянием церковное имущество. В сентябре-декабре 1918 г. были приняты декрет "О запрещении вывоза и продажи за границу предметов особого художественного и исторического значения" и декрет "О регистрации, приеме на учет и охранении памятников искусства и старины, находящихся во владении частных лиц, обществ и учреждений". Последний из названных декретов позволил объявить государственную регистрацию всех монументальных и вещевых памятников искусства и старины.

Первым национализированным дворцом 30 октября (12 ноября) 1917 г. объявили Зимний дворец. Первым национализированным музеем стала в 1918 г. Третьяковская галерея. Многие коллекционеры шли на сотрудничество с государством и даже продолжали работать в музеях, создаваемых на базе принадлежавших им ранее собраний. Художник и коллекционер И.С. Остроухов стал пожизненным хранителем Музея иконописи и живописи, открытого в его особняке в 1918 г. Павел Флоренский, еще в 1911 г. принявший сан священника, в 1917-1919 гг. являлся членом Комиссии по

охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры и хранителем ризницы. Д.И. Щукин работал помощником хранителя 1-го Музея старой западной живописи, созданного на основе его коллекции, национализированной в 1918 г. А.В. Морозову в 1918 г. выдали охранную грамоту на его ценнейшие коллекции. В 1919 г. частное собрание Морозова получило статус государственного "Музея-выставки русской художественной старины", а с 1921 г. - Музея фарфора, пожизненным хранителем которого остался А.В. Морозов. А.А. Бахрушин был сначала почетным попечителем, а с 1919 г. - пожизненным директором основанного им еще в 1894 г. Театрального музея.

К 1920-му году под охрану государства перешло почти 500 тысяч предметов искусства и старины. Частично удалось спасти от гибели и расхищения ценнейшие движимые памятники. Было обследовано и взято на учет 520 усадеб, 1500 церквей, около 200 монастырей. Только после этого оказалось возможным определить приоритеты и на их основе **планировать** дальнейшее музейное строительство. Эту задачу выполнила **Первая Всероссийская музейная конференция 1919 г.,** проходившая 11-17 февраля 1919 г. в Петрограде.

На конференции обсуждались вопросы о месте музеев в культуре и обществе, о необходимости подготовки музейных кадров, об организации реставрационных служб, о проблемах частного коллекционирования.

Программа музейного дела, принятая на конференции, явилась итогом естественного развития музееведческой мысли, прерванного войнами и революциями. В новых исторических условиях музейная общественность получила возможность реализовать идеи, сформулированные еще в предыдущее десятилетие, причем опираясь на поддержку государства. В свою очередь и правительство предполагало в тот момент "опереться в своих работах на компетентное мнение совещания и предпринять дальнейшие шаги в области музейного строительства лишь по выслушивании его пожеланий..."(79).

На конференции был взят курс на превращение музеев в культурные центры, широко открытые для масс, но опирающиеся в своей деятельности на научные исследования. Планировалось создать стройную музейную сеть, объединяющую в единую систему как старые, так и вновь создаваемые музеи. Основой музейной сети в Петрограде должны были стать Эрмитаж и Русский музей, а в Москве - Музей русского искусства (на базе Третьяковской галереи); народного искусства и быта; восточного искусства; западноевропейского искусства. Причем для превращения таких музейных центров в сокровищницы мирового уровня предполагалось пополнить их предметами из Государственного музейного фонда, а также перегруппировать коллекции существующих музеев. Идеи централизации и государственного регулирования музейным делом были не навязаны властью, а предложены научной и художественной интеллигенцией. Но под централизацией и государственным руководством не имелись в виду бюрократия и произвол чиновников, а компетентное мнение профессионалов и общественный контроль. Для этого предполагалось создать профессиональный союз музейных работников.

Первая Всероссийская конференция имела значение съезда, который не удалось провести в 1915 г. На основе ее решений началось создание музейной сети. По данным Д.А. Равикович в 1918-1920 гг. в России было создано 246 новых музеев, из них 186 - на

местах. Однако повсеместно были ликвидированы музеи, находившиеся в ведомстве Русской православной церкви, это примерно 50 музеев. Их коллекции поступили в художественные, исторические и краеведческие музеи. Основной урон был нанесен в 1922 г. во время кампании по изъятию церковных ценностей, но крупнейшие коллекции удалось сохранить. Одновременно с роспуском царской армии закрылись полковые музеи. Коллекции поступили в исторические и военно-исторические музеи. Некоторую часть военных реликвий соединения Белой армии вывезли за границу.

Многое делалось впервые как в отечественной, так и в мировой практике. **Быстрый рост мемориальных музеев** оказался устойчивой тенденцией, определившейся еще в предыдущее десятилетие. В 1917-1922 гг. возникли 14 мемориальных музеев. Усадьба Л.Н. Толстого "Хамовники" в Москве, проданная вдовой в 1911 г., в 1920 г. была национализирована, и в ней в 1921 г. открылся музей. Музей-квартира А.Н. Скрябина, также в Москве, открылась по инициативе Общества им. А.Н. Скрябина в 1922 г. Первые попытки увековечить память А.С. Пушкина на Псковщине были предприняты в 1899 г., когда отмечалось 100-летие поэта. В 1922 г. с. Михайловское, с. Тригорское и Святогорский монастырь взяты под охрану государства как исторические памятники и объявлены Государственным заповедником "Пушкинский уголок". Причем термин "заповедник" впервые включен в название музея, хотя еще не обеспечивал его особого статуса. Основанный в 1894 г. дом-музей П.И. Чайковского в Клину, сохраняемый родственниками композитора, в 1921 г. был национализирован и получил новый импульс развития.

В те годы также впервые оказалось возможным увековечить память деятелей общественного движения. Уже в начале 1920-х гг. возникли Музей Н.Г. Чернышевского в Саратове (1920 г.), а также мемориальные экспозиции в Шлиссельбургской и Петропавловской крепостях, в бывших конспиративных квартирах В.И. Ленина. В 1923 г. открылся Музей П.А. Кропоткина в Москве - интереснейший общественный музей, ставший центром собирания творческого наследия ученого и революционера.

Первые попытки создания **историко-революционных музеев** предпринимались сразу после Февральской революции, когда возникла идея Дома-музея памяти борцов за свободу. Затем в 1920-е гг. по всей стране стали организовывать музеи революции. Первый открылся в Петрограде в 1919 г. Он не имел постоянного помещения и организовывал многочисленные выставки, в том числе в Зимнем дворце. Сотрудники музея, среди которых было много видных деятелей революционного движения, всего за несколько лет собрали уникальные коллекции рукописей, документов, мемориальных предметов, книг, фотографий, материалов нелегальных революционных организаций и свидетельств деятельности политической полиции. Документы и рукописи публиковались, и эти публикации до сего дня не потеряли своей научной значимости.

С 1923 г. действовал "Историко-революционный музей города Москвы", преобразованный в 1924 г. в "Музей Революции СССР". Коллекции и экспозиции этих музеев отражали революционное движение с 70-х гг. XIX в. до 1917 г.

В 1925 г. возник отдел революции в Читинском музее. Директором музея работал известный музейный деятель и специалист по истории революционного движения, бывший политкаторжанин А.К. Кузнецов. Созданная экспозиция отражала историю общественной борьбы в России, начиная с А.Н. Радищева и Н.И. Новикова, рассказывала о декабристах, о Забайкальской каторге, о революции 1905-1907 гг.,

Октябрьской революции, Гражданской войне и Интервенции. Строилась она на местном материале и подлинных вещевых памятниках, но включала много фотографий, плакатов и большие пояснительные тексты.

Во многих городах возникли также музеи Красной Армии (Москва, 1919; Петроград, 1920), музеи каторги и ссылки. Эта группа музеев впервые в отечественной практике взяли на себя решение проблем документирования и отражения музейными средствами современности. С этой же целью была создана открывшаяся в 1923 г. на территории Нескучного сада **Первая Всесоюзная сельскохозяйственная выставка.** Организаторы использовали опыт этнографических и кустарно-промышленных выставок дореволюционной России. Выставка демонстрировала состояние сельского хозяйства, действовали национальные павильоны. В 1924 г. возник самобытный Музей народоведения, использовавший новейшие принципы экспозиционной деятельности и призванный демонстрировать развитие национальных культур в СССР и национальную политику страны. Открылись музеи на бывших национальных окраинах России - Музей местного края в Ижевске в 1920 г., Чувашский национальный музей в 1921 г., Уфимский художественный музей в 1920 г., Тетюшский (в 1920) и Чистопольский (в 1921) краеведческие музеи в Татарстане, Дагестанский краеведческий музей в г. Махачкале в 1923 г. и т.д.

Время ставило перед обществом и музеями новые задачи, и их решение рождало новые формы музейной деятельности и самих музейных учреждений.

Еще в конце XIX в. во всем мире усилился интерес к истории быта, и в Европе появились историко-бытовые музеи, сохранявшие или воссоздававшие интерьеры жилищ разных слоев населения. В России до 1917 г. такие музеи появились только в Финляндии. После 1917 г. в национализированных усадьбах и особняках возникли, иногда стихийно, **историко-бытовые экспозиции,** доступные для массового посетителя и интересные ему. Музеефицировался быт уходящей эпохи. Постепенно сложилась целая группа историко-бытовых музеев, воссоздающих картины быта различных социальных слоев населения: Музей боярского быта XVII в. (Москва); Музей купеческого быта 1840-60 гг. (Петроград, "Дом Ковригиных"); Музей дворянского быта 1840-х гг. (Москва, 1920). В закрытых монастырях возникали церковно-бытовые музеи, появились музеи-дворцы, многочисленные мемориально-бытовые музеи в усадьбах, домах, квартирах, кабинетах известных деятелей культуры и пр.

Исторический музей в Москве стал рассматриваться как Центральный музей истории русского быта. В Русском музее в Петрограде возник в 1918 г. историко-бытовой отдел для изучения быта всех слоев населения. Его возглавили М.Д. Приселков и М.Ф. Фармаковский, ставшие теоретиками историко-бытового направления в музейном деле. В Москве в Историческом музее и в Петрограде открыли экспериментальные историко-бытовые выставки ансамблевого характера, позволившие систематизировать тематические коллекции. В краеведческих музеях появились историко-бытовые отделы. В результате деятельности этой группы музеев были сформированы ценнейшие коллекции, и значительно возросла популярность музеев. А разработанные методы показа через быт процессов развития общества и социально-психологических особенностей различных социальных слоев населения, применяются до сих пор. Но уже с конца 1920-х гг. многие историко-бытовые музеи стали закрываться или перепрофилироваться. Достоверность и типичность бытовых комп-

лексов в те годы и в той политической обстановке расценивались как безыдейность и буржуазный объективизм.

Параллельно с задачей формирования музейной сети страны решалась проблема приобщения к музейным сокровищам широких слоев населения. Политические задачи стимулировали **поиск и внедрение новых форм культурно-просветительной деятельности музеев.** Некоторые экспериментальные формы музейной работы, появившиеся еще до Первой мировой войны, но не успевшие получить распространения, были широко востребованы в революционные годы. Так произошло с передвижными музеями-поездами и плавучими музеями, пропагандировавшими знания и передовой опыт.

В рабочих районах Москвы возникли так называемые **"пролетарские музеи",** основанные на частных художественно-исторических собраниях, переданных государству, или реквизированных коллекциях. Эти музеи были призваны привить рабочим интерес к искусству, воспитать бережное отношение к памятникам старины. При музеях формировались доступные для посетителей библиотеки. Пролетарские музеи просуществовали до середины 1920-х гг. и закрылись в связи с сокращением государственных ассигнований в период нэпа. Коллекции поступили в центральные музеи Москвы.

Возникшие сначала в Москве под руководством В.В. Кандинского, а потом и в других городах России (Петрограде, Смоленске, Пензе, Уфе, Витебске, Оренбурге, Рязани) **Музеи живописной культуры,** вообще не имели аналогов в мировой практике. Они документировали историю развития художественной формы живописных произведений и пропагандировали современное искусство, стремились поднять уровень художественной культуры в стране. Московский музей живописной культуры возник в 1919 г., а в 1923-24 гг. стал филиалом Третьяковской галереи. Сменяя друг друга, его директорами были В.В. Кандинский, А.М. Родченко, П.В. Вильяме, Л.Я. Вайнер. Музей работал как экспериментальная лаборатория. В нем проводились научные исследования в области психологии восприятия, разрабатывались новые методы экспонирования, проходили лекции и диспуты. Вокруг музея объединились будущие организаторы Общества художников-станковистов (ОСТ). Большой резонанс имела организованная музеем в 1925 г. выставка "15 лет левого течения в русском искусстве". Но в 1928 г. музей был закрыт, несмотря на энергичные протесты специалистов и общественности.

Невозможно перечислить все музейные проекты, возникавшие в начале 1920-х гг. Были среди них и **нереализованные,** намного опередившие свое время. Так, в 1919 г. по инициативе Русского Географического общества (РГО) и постановлению Первой Всероссийской конференции по делам музеев основали Географический музей в Петрограде. В деятельности музея приняли участие крупнейшие ученые: академик С.Ф. Ольденбург, академик А.Е. Ферсман, океанограф Ю.М. Шокальский, профессор Л.С. Бергидр. Бессменным директором стал известный географ В.П. Семенов-Тян-Шанский. В 1920 г. для музея в Михайловском, в имении бывшего председателя РГО вел. кн. Николая Михайловича, начали создавать географический парк, в котором демонстрировались бы характерные для различных регионов естественные сочетания растений и животных. Парк должен был стать также некоторым подобием шведского "Скансе-на". Типичные для разных местностей постройки, которые предполагалось там возвести, должны были обслуживать представители соответствующих народностей. Но

эти планы не были реализованы, а музей перевели в 1922 г. в Петроград.

К началу XX в. сложился **особый тип местного музея** с комплексом отделов, отражавших природу, историю и экономику своего края. Возникновение местных музеев было общеевропейским явлением. И во Франции, и в Германии в начале XX в. существовали десятки музеев, документировавших различные стороны жизни той или иной провинции, кантона, области.

Д.А. Клеменц первым в России обобщил идеи о местных музеях и их деятельности, обсуждавшиеся в последней трети XIX в. в научной печати и публицистике (80). Но дискуссия не завершилась в XIX столетии, проблема продолжала активно обсуждаться в начале нового века, в том числе и на Предварительном съезде музейных деятелей. Сами провинциальные музеи были на съезде представлены слабо, хотя среди делегатов съезда, работавших в 1910-е годы в Петербурге и Москве, можно назвать не мало людей, создававших музеи в Сибири, на Украине, в Молдавии и т.д. (Могилянский Н.М., Штернберг Л.Я., Гошкевич В.И. и др.). В 1870-1890-е гг. такие музеи, как Минусинский или Читинский, возникали и действовали по четко разработанным научным программам. К началу XX века множество музеев, порой стихийно появлявшихся при статистических комитетах, ученых архивных комиссиях, научных обществах, епархиальных учреждениях или учебных заведениях, функционировали без особого плана и собирали так называемые "древности", часто дублируя друг друга. Эти музеи не имели устойчивых источников финансирования, не были защищены от случайностей и возможного произвола властей, а лучшие музейные находки могли быть затребованы Археологической комиссией для императорских музеев. Все это мешало музейной работе, беспокоило научную общественность, и должно было стать предметом обсуждения на Всероссийском съезде. В протоколах Предварительного съезда музейных деятелей читаем: "Признано желательным, чтобы местные музеи имели характер музеев культурно-исторических и естественно-исторических с отделами: историко-археологическим, этнографическим, художественным и художсственно-промышленным, естественно-историческим и с подотделами: доисторической и исторической археологии, церковных ценностей, военных древностей, памятников быта и нумизматики, а также общим с целями показательно-педагогическими". Такое определение четко фиксировало комплексную специализацию местного музея и понимание его как совокупности музейных коллекций.

Известно, что существовали и иные взгляды на местный музей. Многим художникам и искусствоведам, выступавшим на проходившем в декабре 1911 - январе 1912 гг. Всероссийском съезде художников, местный музей представлялся прежде всего художественным музеем. А известный деятель А.И. Смирнов видел местный музей как земский, и отводил ему роль вспомогательного средства в практической работе. Прагматический подход к местному музею и противопоставление местных музеев музеям центральным по их месту и значению в обществе, пожалуй, преобладали. Крупнейшие музееведы этого времени шли много дальше в своем осмыслении роли музея. Так, Н. М. Могилянский рассматривал музей не только как хранилище ценных, уникальных памятников, но и как научное учреждение и просветительный центр.

Накануне нового века, принесшего человечеству разрушительные войны и жестокие социальные потрясения, деятели культуры осознали возможности музеев в "собирании и охранении" памятников старины и искусства и вместе с тем способность

"пробуждать в широкой среде общественное самосознание, сознательную любовь к окружающему, к своей малой, провинциальной родине, затем к своему отечеству и более широкое, наконец, мировое чувство человечности" (81).

Распространение местных музеев имело серьезные культурные последствия. В некоторых губерниях произошло их объединение с музеями статистических комитетов, в результате которого возникли губернские музеи - прообразы областных краеведческих музеев. Н.И. Романов писал о местных музеях в первые послереволюционные годы как об институтах духовного хранения и называл их новыми школами духа , что исключало противопоставление местных учреждений центральным. Н.И. Романов выдвигал принцип комплексного анализа в местном музее различных сторон жизни края, объединенных определенным внутренним смыслом. Он связывал их деятельность, дающую полное знакомство с известной областью, ее природой и жизнью, с родиноведческим движением.

В 1920-е гг., которые заслуженно принято считать "золотым десятилетием краеведения", развитие местных музеев происходило в тесном сотрудничестве с **краеведческим движением.** Сам термин "краеведческие музеи" получил распространение с середины 1920-х годов. Вопросы содержания их деятельности активно обсуждались на страницах многочисленных в 1920-е гг. краеведческих изданий. Регулярно проводились краеведческие конференции с участием крупнейших ученых и деятелей культуры, возглавлявших краеведческое движение в эти годы (Д.Н. Анучин, Н.П. Анциферов, И.М. Гревс, Н.Я. Марр, С.Ф. Ольденбург, В.П. Семенов-Тян-Шанский, А.Е. Ферсман и многие другие). Руководство краеведческим движением в стране взяла на себя Академия Наук.

При такой организации краеведческой работы краеведческие музеи стали играть в жизни регионов роль своеобразных культурных и научных центров, в обществе утвердился взгляд на них как на "провинциальные академии наук", "живые энциклопедии края". И так было не только в центре страны, но и в отдаленных регионах. В структуре Хабаровского краеведческого музея к концу 1920-х годов сложилось 11 отделов: геологии, минералогии и палеонтологии, ботаники, зоологии, археологии, этнографии, истории края и сопредельных стран, нумизматики, фотофонд и отдел революции. Эта структура отражала направления научной деятельности музея по изучению Приамурья. Музей находился в ведении Дальневосточного филиала Академии Наук. Поэтому его сотрудники работали в постоянном контакте с квалифицированными специалистами, что обеспечивало высокий научный уровень исследований, актуальность изучаемых проблем, координацию усилий (82).

Значительное число музейных специалистов из старой интеллигенции позволило музеям развернуть серьезную научную работу. Но в 1920-е гг. в музеи пришли и молодые люди, получившие образование уже в советское время и сумевшие воспринять традиции и навыки, передаваемые представителями старой школы. В результате научной деятельности краеведческих музеев в 1920-е гг. пополнились их фонды, сформировались разнообразные тематические коллекции, был собран материал о природных и сырьевых ресурсах отдельных регионов страны.

Несмотря на невероятно напряженный ритм жизни в годы революционных преобразований и наряду с этими преобразованиями, шел активный творческий процесс осмысления происходящего в музейном мире. Вопросы организации музейной

деятельности широко обсуждались на многочисленных конференциях и на страницах специальных периодических изданий. В 1920-1922 гг. издавался первый в России музееведческий журнал "Казанский музейный вестник", созданный по решению Предварительного съезда музейных деятелей и Первой музейной конференции 1919 г. В 1923-24 гг. в Петрограде вышли два тома периодического музееведческого издания "Музей". В 1919-1920 гг. Художественной секцией Наркомпроса издавались бюллетени "Художественная жизнь". Петроградским отделом народного образования в 1921-1922 гг. издавался научно-педагогический журнал "Экскурсионное дело". Большинство музеев также публиковали свои труды.

К сожалению, в условиях российской действительности музеи, и не только местные (этот термин присутствует в литературе до середины 1930-х гг.), испытали сильное идеологическое давление. Уже к концу 1920-х гг. четко определилась тенденция свести краеведение к удовлетворению исключительно насущных и утилитарных хозяйственных и политико-просветительных нужд. В результате совершенно верный тезис о задачах комплексного и всеохватного изучения края краеведческими музеями на практике привел к схематизму и содержательному однообразию. Местные музеи, возникшие в "одушевленные демократическими мыслями десятилетия" еще XIX в., к 30-м годам нового столетия в большинстве своем превратились во второстепенное звено культурной работы. Но и в этом качестве они способствовали популяризации научных знаний и пробуждению интереса к своему краю, содействовали ликвидации неграмотности.

В начале 1920-х годов одновременно с завершением формирования государственных органов управления музейным делом проводилась большая **работа по стабилизации сети музеев системы Наркомпроса.** Часть музеев не входили в нее и находились в ведении ВСНХ, Наркомзема, Наркомата обороны и др. Список музеев Наркомпроса, утвержденный СНК РСФСР в 1923 г., включал 220 музеев, из них 49 в Москве, 23 в Петрограде и 148 провинциальных. Остальные музеи (около 180) были признаны музеями местного значения и переданы на местный бюджет. Эти меры объяснялись как естественным процессом упорядочения складывавшейся системы, так и тяжелым положением, в котором по-прежнему находилась Советская Россия, пережившая страшнейший голод и гражданскую войну. Государство в этих условиях не могло обеспечить нормальное функционирование многочисленных музеев. В 1922 г. в советских музеях впервые была введена входная плата. В 1923-1925 гг. реорганизация музейной сети продолжалась путем ее упорядочения, сокращения, перевода части музеев на положение филиалов. К 1925 г. сеть сократилось еще почти вдвое. Теперь она состояла из 100 музеев и 42 филиалов на государственном бюджете и 143 музеев на местном бюджете. По значению все музеи разделили на три категории: центральные, областные и местные. Причем понятие "местные" означало теперь ограничение компетенции. В задачу этой группы музеев входило собирание и демонстрация предметов узко местного значения.

Уже к середине 1920-х гг. в музейном деле наметились некоторые **опасные тенденции,** противоречащие самому духу первых лет революции. Созданный в 1920 г. Главный политико-просветительный комитет Наркомпроса РСФСР (Главполитпросвет) начал усиливать политический контроль за деятельностью музейного отдела. Обнаружилась тенденция администрирования со стороны государства, а общественные

и профессиональные объединения музейных работников, о которых шла речь на конференции 1919 г., созданы не были. Позднее, в связи с празднованием в 1927 г. десятилетия Октябрьской революции, всем музеям было "сверху" предписано отразить в своих экспозициях революционные события, причем регламентировались даже названия разделов и экспозиционных материалов.

В 1923 г. все фонды музеев были объявлены государственным достоянием. В 1922-1926 гг. специальными постановлениями, музеям разрешили реализацию дублетных фондов, ветхого имущества, а также имущества, "не имеющего историко-художественного значения". Эта вынужденная в тот период мера, позволившая заработать антикварному рынку, а также ликвидация в 1929 г. хранилищ Государственного музейного фонда, в дальнейшем привела к невосполнимым утратам и распродажам предметов из музейных коллекций.

Уже в 1922 г. состоялась высылка из СССР части немарксистской интеллигенции, а с середины 1920-х гг. все определеннее становится стремление замены старой интеллигенции марксистскими кадрами.

Самый яркий и творческий период музейной истории завершился. Музей исполнил свою роль, осуществив связь времен и поколений, оказался самой действенной формой сохранения культурного наследия в период глобальных катаклизмов.

Литература:

1. Кузина ГА. Государственная политика в области музейного дела в 1917-1941 гг. // Музей и власть. Ч. I. М., 1991.
2. Мазный Н.В., Поляков Т.П., Шулепова Э.А. Музейная выставка: история, проблемы, перспективы. М., 1997.
3. Музееведение России в первой трети XX в. / Сб. науч. тр. Музея революции. Вып. 24. М., 1997.
4. Равикович Д.А. Формирование государственной музейной сети (1917-1 половина 60-х гг.). М., 1988.
5. Разгон А.М. Предварительный музейный съезд - итог развития музейного дела в России. // Музей и власть. Ч. П. М., 1991.
6. Рубан Н.И. Советская власть и музейное строительство на Дальнем Востоке России (1920-1930-е гг.). Хабаровск, 2002.
7. Федоров Н.Ф. Из философского наследия. М., 1995.
8. Юхневич М.Ю. Педагогические, школьные и детские музеи дореволюционной России. М., 1990.

МУЗЕИ В ЭПОХУ СОЦИАЛИЗМА

ГЛАВА V

I музейный съезд и музейное дело в 1930-е гг. Музеи в годы Великой Отечественной войны. Расширенная сессия Ученого Совета НИИ краеведческой и музейной работы (Москва, 1948) и ее значение для разработки вопросов теории и методики музейного дела. Общественные музеи как фактор развития музейного дела. Музеи-заповедники и их роль в сохранении и популяризации культурного наследия. Совершенствование форм работы музеев с посетителями. Создание объединенных музеев. Музейная архитектура и музейный дизайн. Характеристика деятельности музееведческих центров России.

Первый Всероссийский музейный съезд закрепил наметившиеся в музейном деле в конце 1920-х гг. тенденции, что привело к принципиальным и существенным изменениям роли музеев в культурной и общественной жизни. С этого момента можно говорить о наступлении нового этапа музейной истории, продолжавшегося до конца 1980-х гг.

Съезд состоялся 1-5 декабря 1930 г. в Москве. В нем приняли участие 325 делегатов, в том числе крупные государственные деятели (нарком просвещения РСФСР А.С. Бубнов, зам. наркома просвещения Н.К. Крупская), музейные работники (в основном директора музеев), представители системы народного просвещения, преподаватели вузов, сотрудники академических исследовательских институтов. 84 % делегатов начали работу в музеях уже после революции, многие имели стаж работы всего 1-2 года, половину участников съезда составляли члены Всесоюзной коммунистической партии большевиков.

Делегаты работали на пленарных и секционных заседаниях, которые проводились по группам музеев (историко-бытовая, историко-революционная, естественно-научная, антирелигиозная, по охране памятников революционного движения, искусства и старины и пр.). В центре внимания участников съезда находилась проблема изучения и документирования нового социалистического быта и активного участия музеев в политико-просветительной работе. Обсуждались методологические проблемы экспозиционной работы музеев, отношение к подлинным музейным предметам. В основном докладе философа и литературоведа, заведующего сектором науки Наркомпроса РСФСР, одного из организаторов съезда И.К. Луппола "Метод диалектического материализма и музейное строительство" было выдвинуто требование **членения экспозиции по социально-экономическим формациям.**

Значительное место уделили проблеме кадров. Их численная недостаточность и невысокая квалификация не могли обеспечить намеченный масштабный рост музейной сети. Кроме того, осознавалась необходимость подготовки молодых марксистских кадров, массовой работе с населением. Основной доклад по проблеме массовой работы с населением сделала заместитель наркома просвещения РСФСР и председатель Главполитпросвета при Наркомпросе Н.К. Крупская. Одна из секций съезда обсуждала вопросы изучения музейного зрителя, методики экскурсионной работы, работу со школьниками и пр.

Принятые решения соответствовали своему времени и позиции, сформулированной в приветствии съезду наркома просвещения РСФСР А.С. Бубнова, призывавшего покончить с "вещевым фетишизмом", отказаться от музеев-кунсткамер, поставить музеи на службу социалистическому строительству и превратить в инструмент культурной революции. Следует иметь в виду, что решения съезда в условиях 1930-х гг. были для музеев обязательными. Музеям предписывалось немедленно приступить к реэкспозиции и создать отделы социалистического строительства, организовать краеведческие музеи в каждом районном центре, всемерно усилить массово-идеологическую работу. Планирование музейного строительства осуществлялось с 1930-х гг. в рамках народнохозяйственных 5-летних планов.

В целом последствия решений музейного съезда для музейного дела страны были негативными. Они искусственно сужали поле музейной деятельности рамками массовой идеологической работы, примитивизировали формы и методы работы, принижали значение подлинных памятников культуры, нивелировали различия, своеобразие и индивидуальность музейных учреждений.

Однако музейное дело признали неотъемлемой составной частью социалистического строительства, и общий курс был взят на дальнейшее его развитие, что требовало решения ряда объективных и давно назревших проблем. Так создали ведомственное периодическое издание - журнал "Советский музей", необходимость которого осознавалась еще участниками Предварительного съезда музейных деятелей. С целью подготовки и переподготовки кадров открыли годичные курсы повышения квалификации музейных работников, музейные кафедры и отделения в ряде вузов, опытно-показательный краеведческий музей в г. Истре. В 1932 г. создали отраслевое научно-исследовательское учреждение - Центральный научно-исследовательский институт методов краеведческой работы Наркомпроса РСФСР, реорганизованный в 1937 г. в Научно-исследовательский институт краеведческой и музейной работы. Новое научное учреждение должно было изучать и обобщать опыт работы музеев и краеведческих организаций, оказывать содействие музеям в организации научно-исследовательской и экспозиционной деятельности, готовить кадры. Некоторые актуальные задачи были в те годы лишь сформулированы и определены, но решались они позднее: изучение музейного посетителя, объявление заповедниками Новгорода и Пскова, развитие музейной теории и др.

Рост и реорганизация сети музеев в 1930-е гг. продолжались, причем произошли определенные структурные изменения. Значительное место заняли историко-революционные и мемориальные музеи, призванные воспитывать массы на революционных традициях. В 1936 г. открылся Центральный музей В.И. Ленина, а затем в течение нескольких лет были созданы его филиалы в Казани, Куйбышеве, в Ленинграде, в Уфе. Позднее возникнет целая сеть музеев В.И. Ленина, развивающаяся несколько обособлено в системе партийных учреждений.

Заметно расширилась сеть литературных музеев, которых перед войной насчитывалось уже около 100. В 1937 г., к столетию со дня смерти А.С. Пушкина, в Москве открылась грандиозная выставка, на которой было представлено более 5000 экспонатов из архивов, музеев, библиотек: автографы поэта, прижизненные издания, редчайшие документы, работы выдающихся русских художников. Выставка проходила в Историческом музее и по богатству собранного материала не имела прецедента. В

1938 г. на основе материалов выставки был создан **Государственный музей А.С. Пушкина** (в дальнейшем Всесоюзный музей А.С. Пушкина в Ленинграде), ставший со временем одним из крупнейших литературных музеев страны. В эти же годы открылся Музей В.В. Маяковского в Москве (1938); Музей-усадьба В.Г. Белинского в Пензенской области (1938); Музей М.Ю. Лермонтова (будущий музей-заповедник "Тарханы") также в Пензенской области (1939); Дом-музей Д.Н. Мамина-Сибиряка в Екатеринбурге (1940) и др.

Росло число музеев в национальных районах, технико-экономических и естественно-научных музеев, пропагандирующих достижения социалистического строительства. В 1931 г. основан историко-этнографический Музей калмыков в Элисте. В том же году основан самый северный в мире Полярно-альпийский ботанический сад Кольского филиала Академии Наук. Принципиально новую, построенную на ландшафтных принципах экспозицию открывают в 1930 г. в Московском областном краеведческом музее в г. Истра. В Москве в 1939 г. начинает действовать Всесоюзная сельскохозяйственная выставка.

Краеведческие музеи возникали в самых отдаленных областях и районах страны, в том числе и в городах, где никогда не существовало музеев. Они были нацелены на комплексное изучение территорий прежде всего в интересах народного хозяйства, на содействие научным учреждениям в изучении ресурсов страны, на патриотическое воспитание молодежи. Объективно они продолжали играть положительную роль в развитии культуры, образования и общественной активности населения, особенно отдаленных территорий. В середине 1930-х гг. была разработана **типовая структура краеведческого музея,** состоящая их трех экспозиционных отделов - природы, истории и социалистического строительства.

Одновременно **сокращалось число историко-бытовых и историко-художественных музеев ансамблевого типа,** располагавшихся в бывших дворцах или помещичьих усадьбах и обладавших крупными коллекциями бытовых предметов, книг, произведений прикладного искусства. Так, в ходе компании по свертыванию "дворянских музеев" был ликвидирован в 1930 г. "Музей дворянского быта" в Остафьево. Художественные и литературные сокровища, любовно оберегаемые более ста лет владевшими усадьбой Вяземскими и Шереметевыми и составлявшие сотни тысяч единиц хранения были распределены между различными музеями и учреждениями, частично распроданы или погибли. После ликвидации в 1935 г. Общества бывших политкаторжан и ссыльнопоселенцев, прекратили свое существование многочисленные музеи "Каторги и ссылки", действовавшие в 1920-30-е гг. в Москве, Ленинграде, Орле, Иркутске и др. городах. Их коллекции передали в музеи революции, но в экспозициях они уже не выставлялись, так как рассказывали в основном о народническом этапе освободительного движения и об участии в борьбе с царизмом представителей мелкобуржуазных партий. Абсолютное большинство общественных музеев, созданных в 1920-е гг., к началу 1940-х потеряли свой статус.

Изменения, произошедшие в музейном деле 1930-х гг., ярко демонстрирует история группы антирелигиозных музеев. В 1931 г. возник "Музей истории религии АН СССР". Хотя акцент делался на выявлении отрицательной роли религиозных культов в жизни общества, тем не менее, музейными средствами показывалось происхождение различных форм религии, и раскрывалась история мировых религий. В 1938 г. создают

"Антирелигиозный музей" с экспозицией уже в духе "воинствующего атеизма". Логическим завершением стало слияние этих двух музеев в учреждение, получившее название "Музей истории религии и атеизма" (в г. Ленинграде).

К 1 января 1941 г. музейная сеть РСФСР включала 626 музеев: 80 - в Москве, 60 - в Ленинграде, 486 - на местах. Из них 439 подчинялись Наркомпросу, 56 - Всесоюзному Комитету по делам искусств, 18 - АН СССР и 113 - другим ведомствам (83).

Особое внимание в 1930-е гг. уделялось политико-просветительной работе с посетителями, в которой стали преобладать внемузейные формы - лекции, передвижные выставки. Значительный рост посещаемости достигался, как правило, за счет организованного привлечения посетителей на выставки, массовой работы со школами. Ведущим методом экспозиционной работы на многие десятилетия стала тематическая экспозиция, а главным критерием оценки экспозиционной деятельности - ее политическое содержание. Музеям предписывалось отражать достижения социалистического строительства и преимущества социалистического образа жизни. Но они не обладали полноценными коллекциями по советской истории, поэтому музейный предмет вытеснялся из экспозиций текстами, схемами, лозунгами.

В 1930-е гг. изменилась структура научных учреждений в стране. Основными центрами научных исследований становятся научно-исследовательские институты. Некоторые из известных, в том числе академических, институтов были созданы в это время на базе музеев. Так на основе Зоологического музея Академии наук (Санкт-Петербург) в 1930 г. создали Зоологический институт, в состав которого отдельным подразделением входит музей. Ботанический музей (Санкт-Петербург) стал структурным подразделением Ботанического института им. В. Л. Комарова. При этом и музей, и институт -"потомки" Кунсткамеры и коллекционных фондов Аптекарского огорода Императорского ботанического сада. В 1930 г. был создан Палеозоологический институт, в основе которого также коллекции Кунсткамеры. В 1937 г. в Москве открылся Палеонтологический музей, на основе которого создали Палеонтологический институт им. Ю.А. Орлова, а музей остался его подразделением. Созданный в 1925 г. в Ленинграде на базе частной коллекции Н.П. Лихачева Музей палеографии в 1930 г. был преобразован в Музей книги, а в 1931 г. - в Институт книги, документа и письма. К сожалению, уровень научных исследований в самих музеях к концу 1930-х гг. заметно снизился, а в региональных музеях научные исследования практически прекратились. Сказались переориентация на пропагандистскую деятельность и потеря значительной части высококвалифицированных кадров.

В конце 1920-х гг. начинается "наступление пролетарской диктатуры против ее классовых врагов на культурном фронте". В 1927 г. была освобождена от должности и в 1928 г. выслана в Алма-Ату Н.И. Троцкая, около 10 лет, с лета 1918 г., возглавлявшая музейный отдел Наркомпроса и руководившая созданием музейной сети страны. Она пострадала как жена видного государственного и партийного деятеля Л.Д. Троцкого. Крупные музейные специалисты увольнялись из музеев, многие были незаслуженно обвинены в контрреволюционной деятельности и репрессированы (Н.П. Анциферов, П.Д. Барановский, М.И. Смирнов, Ф.И. Шмит, А.М. Эфрос и др.). Известны случаи массовых увольнений сотрудников центральных учреждений: Государственного Исторического музея, Академии материальной культуры в Ленинграде, Этнографического отдела Русского музея, Эрмитажа. Среди репрессированных

оказались организаторы и ведущие докладчики Первого музейного съезда: редактор "Советского музея" И.К. Луппол, директор образцового Истринского музея Н. А. Шнеерсон и др. Кадровые чистки затронули и провинциальные музеи. Полную картину кадровых потерь еще предстоит выяснить, но уже сейчас известно, что многие погибли.

И все-таки навыки музейной работы, передаваемые из поколения в поколение, и определенные традиции, сложившиеся в этой области культурной деятельности, удалось сохранить. Без этого важного багажа оказалось бы невозможным сохранение музейных ценностей в годы войны и развитие музейного дела в послевоенный период. Примером такой преемственности служат судьбы многих музейных работников и коллекционеров. Так, крупнейший коллекционер Ф.Е. Вишневский начинал заниматься коллекционированием еще под руководством своего отца, художника и коллекционера Е.Ф. Вишневского. Ф.Е. Вишневский участвовал в создании Первого пролетарского музея в Москве, в 1920-е годы работал в органах управления музейным делом и в самих музеях. В конце 1920-х и в 1930-е гг. был неоднократно репрессирован, но продолжал заниматься коллекционированием, стал обладателем крупнейшего художественного собрания, активно сотрудничал с музеями. Ф.Е. Вишневский в разные годы передал в музеи Москвы, Иркутска, Якутска и других городов около 1,5 тыс. художественных предметов. Его опыт, знания, навыки коллекционирования будут востребованы в конце 1950-х при организации литературного музея А.С. Пушкина в Москве и других музеев. Известный архитектор-реставратор и музейный деятель П.Д. Барановский, репрессированный в 1930-е гг., вернулся из ссылки и в годы войны стал экспертом Чрезвычайной государственной комиссии по учету ущерба, нанесенного фашистскими захватчиками, а после войны восстанавливал разрушенные памятники Чернигова, Смоленска, Ново-Иерусалимского монастыря, вел научно-реставрационные работы крупнейших архитектурных памятников Москвы. Он прожил долгую жизнь и был учителем для 4 поколений архитекторов-реставраторов. После нескольких арестов, заключений и ссылки вернулся к музейной работе в конце 1930-х гг. Н.П. Анциферов.

Деятельность музеев в годы Великой Отечественной войны - трагическая и яркая страница истории музейного дела. Государство и местные органы власти предприняли значительные усилия по сохранению культурных ценностей, прежде всего собраний центральных художественных музеев. Но все эти меры оказались бы не реализованными без профессионального и поистине героического труда музейных работников страны. Именно они охраняли тайники с музейными коллекциями на оккупированной территории, вывозили музейные ценности в глубокий тыл, спасали хранилища от зажигательных снарядов, сохраняли музейные и частные коллекции в блокадном Ленинграде. Сохранились и опубликованы, в основном в 1980-е гг., воспоминания непосредственных участников событий, в т.ч. С.И. Щеголева, сотрудника дома-музея Л.Н. Толстого в Ясной Поляне, исследования и воспоминания А.Б. Закс, работавшей в годы войны в Государственном Историческом музее, Б.Б. Пиотровского, работавшего в этот страшный период в Эрмитаже, исследования историков и журналистов, написанные на основе архивных материалов и других документальных свидетельств (Л.Н. Годуновой, М.И. Лихоманова, Е.В. Кончина, С.Н. Разгонова и др.).

Эвакуационные мероприятия потребовали от персонала музеев не только энергии и самоотверженности, но и профессионального мастерства, которым обладали уже немногочисленные специалисты, в основном с дореволюционным стажем.

Профессором М.В. Фармаковским, главным хранителем Русского музея, была составлена инструкция по упаковке, переноске и перевозке музейных ценностей, учитывающая его почти 50-летний опыт работы с музейными коллекциями. Эту инструкцию пытались размножить и довести до сведения всех музейных работников, но не успели. Перед войной, в 1932-36 гг., были подготовлены эвакопланы для музеев Ленинграда и области и Приморского края, то есть для территорий, где вторжение противника было наиболее вероятным. В пригородных дворцах Ленинграда велось составление эвакуационных списков, учитывающих последовательность эвакуации (1-я, 2-я, 3-я очереди). Но масштабы, характер, исторически сложившийся ход начавшейся войны предвидеть было трудно. Как только начались военные действия, все планы мгновенно устарели, а органы управления учреждениями культуры проявили в первые дни некоторую растерянность. Музейные работники начали действовать, не дожидаясь указаний.

Упаковка музейных ценностей в пригородных дворцах Ленинграда началась в ночь с 22 на 23 июня и продолжалась вплоть до момента захвата Павловска, Гатчины, Петергофа и Пушкина в сентябре 1941 г. Коллекции эвакуировались в Горький, а затем в Новосибирск и Сарапул. Оставшиеся ценности по возможности законсервировали и спрятали на местах. На все эвакуированные и спрятанные музейные ценности были составлены описи и паспорта, научные архивы старались вывозить вместе с коллекциями.

Эрмитаж, переживший в свое время эвакуацию 1812 г., а затем времен Первой мировой войны, оказался подготовлен лучше других музеев. Коллектив музея точно знал, что и в какой последовательности необходимо вывозить. В результате уже 30 июня был отправлен в Свердловск первый эшелон, увозивший всю экспозицию Эрмитажа и сокровища Особой кладовой. 20 июля отправили второй эшелон, увозивший более 70 тыс. музейных предметов. Подготовленный третий состав вывезти из города уже не удалось. Начались работы по консервации зданий и сохранению ценностей, оставшихся в городе (предметы из пригородных дворцов-музеев, художественные коллекции частных лиц).

Ценнейшую часть коллекций Русского музея вывезли в Пермь. Опубликованы воспоминания П.К. Балтуна, директора Русского музея, руководившего эвакуацией коллекций музея из Ленинграда и организовывавшего их хранение в тылу. Ценности других музеев направили в Новосибирск, Ульяновск, Иркутск. Музеи Москвы до войны эвакуационных планов не имели, они разрабатывались уже в ходе военных действий. Положение осложнялось тем обстоятельством, что во многих музеях сверка фондов с учетной документацией не производилась со времен их основания. В июле 1941 из Москвы в г. Хвалынск Саратовской области эвакуировали т.н. "Госхранилище №1", включавшее ценности крупнейших московских музеев (позднее перевезено в Кустанай, где находилось до осени 1944 г.). "Госхранилище № 2" создали в ц. Николы на Берсеневской набережной. Сюда поступили коллекции Биологического музея, Музея народов СССР, Музея Революции, Государственного Исторического музея. Часть коллекций Исторического музея отправили в Омск, коллекции Литературного музея - в Пермь. Пермь приняла также сокровища Третьяковской галереи. С большими трудностями и с риском для жизни эвакуировались фонды областных музеев прифронтовой полосы — Смоленска, Новгорода, Пскова, Воронежа, Орла, Курска, Севастополя.

Всего из 41 пункта были вывезены 66 музеев Наркомпроса РСФСР и размещены в 9 специализированных хранилищах, созданных в глубоком тылу. Основную и наиболее ценную часть коллекций, особенно художественных музеев, удалось спасти. Кроме названных городов эвакуированные музейные ценности приняли также Алма-Ата, Армавир, Ашхабад, Джамбул, Ереван, Киров, Курган, Пенза, Сольвычегодск, Советск Вологодской обл., Ташкент, Уральск, Фергана.

Там, где эвакуация оказалась невозможной (Белоруссия, западные области Украины, Молдавия, Прибалтика), потери были огромными. В более тяжелом положении при эвакуации оказывались музеи мемориальные, краеведческие, исторические, так как располагали крупногабаритными вещественными памятниками, требовавшими особых усилий при упаковке и транспортировке. Да и власти относились к этим категориям музеев менее внимательно, чем к художественным учреждениям.

Около 100 музеев в тыловых районах, в том числе 29 областных, было законсервировано. В ряде случаев музейные здания передавались другим учреждениям. По данным на 1.05.1942 из 342 музеев, входивших в систему Наркомпроса РСФСР, продолжал работу 121 музей. Они развернули активную выставочную деятельность, проводили лекции, беседы. Органы власти предприняли усилия по развитию краеведения в стране и музеям было предписано возглавить эту работу. Речь шла об исследовании местных природных ресурсов, сбору лекарственных растений, выявлению съедобных растений, а также изучению истории своего края. В не прекращавшейся научно-исследовательской работе музеев уже с лета 1941 значительное место заняло изучение событий Великой Отечественной войны и комплектование материалов по истории войны.

На освобожденной территории старались как можно быстрее восстановить музеи. Центральные музеи создали фонд помощи пострадавшим учреждениям. Успешнее шло восстановление художественных и мемориальных музеев. Музей-усадьба Л.Н. Толстого в Ясной Поляне открылась в мае 1942 г., Курский областной краеведческий музей в марте 1943 г., музей И.С. Тургенева в Орле в феврале 1944 г. В ноябрьские дни 1944 г. в Эрмитаже открылась выставка памятников искусства и культуры, остававшихся в Ленинграде во время блокады. В октябре 1945 г. в Ленинград вернулись эвакуированные сокровища Эрмитажа. В ноябре 1945 г. восстановленные залы Эрмитажа были отрыты для публики. При широком участии жителей города и на основе выставки 1944 г. "Героическая оборона Ленинграда" открылся Музей обороны Ленинграда (1946). Его экспозиция, отличавшаяся образностью и обилием подлинных исторических памятников, пользовалась огромной популярностью и послужила образцом для военно-исторических музеев в Севастополе, Одессе, Сталинграде.

С весны 1942, по мере освобождения территории страны от оккупантов, музеи прифронтовой полосы и центральные музеи включились в работу по учету ущерба, нанесенного советской культуре, инициированную Президиумом Академии наук СССР. Исчерпывающих данных о размерах ущерба нет (работа по уточнению данных продолжалась и в 1990-е гг.). Известно, что 427 музеев, оказавшихся на оккупированной территории СССР, были разграблены, свыше 100 000 ценных памятников вывезены за пределы страны. Около 3 тыс. памятников архитектуры разрушено или полностью уничтожено. Из системы Наркомпроса РСФСР на оккупированной территории оказалось 122 музея. Из низ 35 было полностью

уничтожено, остальные разграблены и частично разрушены (84). Культурно-исторические памятники противник уничтожал целенаправленно во время наземных операций и во время воздушных налетов. Гитлеровским руководством был создан "Главный штаб по изъятию и вывозу ценностей из оккупированных районов Востока".

Ущерб, нанесенный войной, в условиях экономических трудностей послевоенного периода, восполнить было тяжело. В годы войны прошло сокращение штатов музеев, а работающие сотрудники получали чрезвычайно низкую заработную плату. В этих условиях катастрофическое состояние хранилищ и отсутствие налаженного учета привело к утрате ценных реликвийных материалов. Дело было не только в том, что война усугубила все трудности музеев. Сказывалась утвердившаяся в 1930-е гг. недооценка научно-исследовательской и хранительской функций музея и перекос в сторону культурно-просветительной работы.

Негативные последствия имели для музейной работы продолжавшиеся политические кампании и репрессии. Идеологическая позиция ряда крупных музеев была признана неверной, в связи с чем в 1948 г. закрыли Государственный музей народов СССР и Музей нового западного искусства (в Москве), в 1952 г. ликвидировали Музей обороны Ленинграда и Государственный музей сельского хозяйства (в Ленинграде).

Общие требования к работе музеев со стороны властных структур, сформулированные в 1930-е годы, в послевоенные годы практически не изменились. Не отказалось государство и от строгой регламентации деятельности музеев, сдерживающих их инициативу и творчество. В 1945 г. музеи из ведения органов просвещения были переданы в ведение Комитета по делам культурно-просветительных учреждений Совнаркома (с марта 1946 г. - Совета Министров РСФСР). Так окончательно оформился перевод музеев в систему культурно-просветительных учреждений. Художественные музеи относились к компетенции Комитета по делам искусств при Совмине РСФСР. В 1953 г. были созданы Министерства культуры. Но они не были вооружены научно-обоснованными программами деятельности по управлению музеями, кроме того, управленческие кадры всех уровней отличались крайне низким культурным уровнем. Такая система управления музеями, сложившаяся к концу 1950-х гг., в общих чертах действовала до юнца 1980-х гг. (85).

Два постановления ЦК КПСС, от 12 мая 1964 г. "О повышении роли музеев в коммунистическом воспитании трудящихся" и августа 1982 г. "Об улучшении идейно-воспитательной работы музеев", четко и определенно вписывали музеи в систему идеологических учреждений.

Основные задачи, стоящие перед музеями в послевоенный период, заключались в сохранении, расконсервации, восстановлении исторических памятников и их хранилищ. Необходимость восстановительных и реставрационных работ в невиданных ранее масштабах привлекала к судьбе памятников внимание общественности, рождала новые технологии и со временем вывела отечественное реставрационное дело на лидирующие в мире позиции. Кроме того, война и горечь понесенных утрат возбудили интерес к историческому прошлому и культурному наследию страны, желание сохранить оставшееся, не множить более потери.

В 1946 г. появилась "Примерная тематическая структура построения экспозиций краеведческих музеев", выдержанная в духе "Краткого курса ВКП (б)". Этот документ,

с одной стороны, можно рассматривать как пример указанной жесткой регламентации деятельности музеев, сковывавший инициативу музейных работников. С другой стороны, он стал большим подспорьем для неквалифицированных кадров при создании новых экспозиций. В разработке типовых структур краеведческих музеев принимали участие крупные историки, что обеспечивало соответствие этих документов уровню исторического знания того периода. В 1947 г. Управление музеев разработало "Инструкцию по учету музейных фондов", действовавшую до 1968 г., и "Положение о составе основного фонда". Были введены инвентарные книги единого образца.

Стремлению государства использовать прежде всего идеологический потенциал музейных учреждений на протяжение всего советского периода противостояла твердая позиция музейных специалистов, отстаивавших научный статус музея. **В ноябре 1948 г. состоялась расширенная сессия Ученого совета Научно-исследовательского института краеведческой и музейной работы,** посвященная итогам и перспективам деятельности этого музееведческого центра. В сессии приняли участие около 300 работников местных и центральных музеев Российской Федерации, а также Белоруссии, Грузии, Латвии, Украины. По масштабам, представительности, важности принятых документов совещание относят к крупнейшим музейным форумам.

Важнейшее значение имело принятие "Положения об областном, краевом, республиканском краеведческом музее" и "Основных положений о построении экспозиции областных, краевых, республиканских и крупных районных краеведческих музеев", на долгие годы определивших работу музейных учреждений. Установка на унификацию музейных экспозиций была еще раз подтверждена. Несомненным шагом вперед стало признание краеведческого музея государственным научно-исследовательским и культурно-просветительным учреждением. В его структуре отныне предусматривались: отдел фондов, библиотека, научный архив, вспомогательные кабинеты. Музеи могли создавать самостоятельные литературные или художественные экспозиции. На сессии также обсуждался вопрос о необходимости научного планирования музейной сети, критиковалось превалирование в экспозициях краеведческих музеев общеисторического материала над региональным и т.д.

Короткий период второй половины 1950-х — начала 1960-х гг. получил в истории отечественной культуры название "оттепель". Жесткий контроль над общественной жизнью и культурными процессами несколько смягчился. Как теперь стало известно, политическое руководство страны, допуская определенную свободу в развитии культурных процессов, хотело стимулировать творческие силы, но лишь в тех пределах, которые способствовали укреплению социализма. И этой малости хватило для заметного оживления культурной жизни, в том числе и музейного дела, значительно возросло внимание к проблеме охраны природного и культурного наследия. В эти годы начался бурный рост общественных музеев, были созданы первые музеи-заповедники, шло активное формирование сети художественных музеев. В 1961 г., после перерыва, продолжавшегося несколько десятилетий, были открыты для массовых посещений территория и музеи Кремля. В 1962 г. открылся музей К. Маркса и Ф. Энгельса, роль и значение которых в истории принижались в годы культа личности И. Сталина. Новый музей знакомил посетителей с подлинными документами истории международного рабочего движения. Несомненным признаком "оттепели" надо признать возвращение в музейные экспозиции сведений о реабилитированных политических деятелях и

деятелях культуры, а в музеи - немногочисленных выживших в лагерях и ссылках репрессированных музейных работников (Н.П. Анциферов и др.).

Другой важной приметой времени явилось оживление международного сотрудничества. В 1957 г. советские музейные организации вступили в Международный совет музеев (ИКОМ), являющийся международной неправительственной профессиональной организацией, объединяющей музеи и музейных работников. Национальный комитет ИКОМ стал первым профессиональным объединением музейных работников, которым руководил первый президент комитета - директор ГМИИ им. А.С. Пушкина А.И. Замошкин. ИКОМ в тот период был для советских музеев окном в мир, позволяющим рассказать миру о себе, установить непосредственные контакты с зарубежными музеями, познакомиться с новыми тенденциями в мировой музейной практике.

В 1957 г. страна отмечала 40-летие Великой Октябрьской социалистической революции. Проведенный в этом году **первый Всероссийский смотр музейной работы,** вольно или невольно подводил итоги послевоенному десятилетию. В дальнейшем смотры стали традиционными. Они имели в целом положительное значение, т.к. привлекали внимание общества к музеям, стимулировали к активной работе музейные коллективы, выявляли лучший опыт музейной работы и пр.

Еще в период подготовки к 40-летию Октябрьской революции заметно оживилось краеведческое движение в стране. Одной из особенностей нового этапа массового историко-краеведческого движения стало формирование целой **сети музеев на общественных началах.** Эти учреждения создавались по инициативе общественности, действовали на общественных началах и финансировались за счет своих учредителей. Общественные музеи выполняли те же функции, что и государственные и ведомственные музеи и являлись важным компонентом музейной сети Российской Федерации, а также источником пополнения государственного Музейного фонда.

К 1941 г. только 10 музеев сохраняли статус общественных. Но во второй половине 1950-х гг. в тех областях и районах, где особенно остро ощущалась нехватка в музеях, при органах культуры, в школах, на предприятиях стали возникать общественные музеи. Первыми в этой серии исследователи называют общественные музеи, созданные в ряде городов Пермской области.

Наибольшее распространение получили музеи боевой и трудовой славы, истории комсомола, истории предприятий, мемориальные, школьные музеи. Точной статистики общественных музеев никогда не существовало, но активная поддержка историко-краеведческого движения со стороны партийных и государственных органов и общественных организаций привела в 1960-е годы к значительному их росту. По данным Министерства культуры РСФСР в России в 1966 г. действовали 300 общественных музеев, в 1972 г. -601, в 1977 г. - 1074, вместе со школьными - 4174. На 01.01.1990 имеются сведения о 4373 общественных музеях (86).

Рост общественных музеев свидетельствовал об усиливающемся массовом интересе в стране к ее природному и культурному наследию. Общественные музеи, уступая государственным по уровню профессионализма музейной работы, являлись живым творчеством масс, протестом против формализма, шаблонов, жестких идеологических установок, господствовавших в государственной музейной сети. Их роль в местной культурной и общественной жизни проявляется в привлечении

населения к непосредственному участию в создании музеев, в изучении истории своего села, города, предприятия, в сохранении памятников культуры.

Самой крупной и самой активной группой общественных музеев являлись школьные музеи. Некоторые из них были известны далеко за пределами своей школы или даже города. Например, Музей "Россиянка" (школа № 751, г. Москва); Музей героев-панфиловцев (школа № 842, г. Москва) и др.

Постепенно сложилась тенденция преобразования лучших общественных музеев в ведомственные, являющиеся структурными подразделениями каких-либо организаций (вузов, предприятий), или государственные, например, филиалы областных музеев. Другой типичный пример эволюции общественного музея приводится в монографии О.Н. Труевцевой. Речь идет о Колыванском историко-краеведческом музее Новосибирской области. Собранный энтузиастами-краеведами материал по истории родного поселка позволил к 50-летию Октября открыть музей на общественных началах. Целенаправленная кропотливая работа активистов, поддержка со стороны местных органов власти, предоставление музею старинного здания бывшей церковно-приходской школы, выделение средств промышленными предприятиями для оформления экспозиций позволили музею в 1976 г. получить звание народного. В L982 г. он был переведен в государственную музейную сеть, стал одним из лучших филиалов Новосибирского областного краеведческого музея (87). Ингушский республиканский музей краеведения им. Т.Х. Мальсагова в г. Назрань был основан в 1974 г. Т.Х. Мальсаговым на общественных началах и на основе его личной коллекции материалов об участии ингушского народа в Великой Отечественной войне.

В 1978 г. МК СССР, а в 1979 г. МК РСФСР, утвердили "Типовые положения о музее, работающем на общественных началах" и ввели почетное звание "Народный музей".

Музейная жизнь и музейная деятельность 1960-х - начала 1980-х гг. определяется в специальной литературе и публицистике как некий "музейный бум" или "музейный взрыв", выразившийся в резком росте посещаемости музеев по всему миру. Заметным, зримым проявлением этого явления в отечественной практике стали многочисленные очереди в наиболее известные музеи Москвы и Ленинграда, на знаменитые выставки в ГМИИ им. А.С. Пушкина, в популярные у школьников и туристов музеи Ленинграда - Эрмитаж, Исаакиевский собор, Кунсткамеру. Директор Владимиро-Суздальского музея-заповедника А.И. Аксенова приводит такие цифры: в 1966 г. заповедник принял 180 тыс. посетителей; в 1967- 366 тыс., в 1968 - 640 тыс., а в 1969-свыше 700 тыс. человек. Пик посещаемости будет достигнут в 1986 г. - около 1,8 миллиона посетителей. Число иностранных туристов превысит 120 тысяч (88). В 1986 г. максимальная посещаемость зафиксирована во многих музеях страны.

Одной из причин и одновременно следствием "музейного бума" стало бурное развитие туризма в стране. Огромную популярность приобрел туристический маршрут по древнерусским городам центра России, получивший название "Золотое кольцо". Но и самые отдаленные уголки Севера России или Сибири оказались притягательны и посещаемы туристами. Музеи включаются в популярные туристические маршруты. В Суздале, Загорске, Новгороде создаются специализированные туристические центры.

Музей оказался в центре общественного внимания. Дискуссии о музеях, музейной деятельности, проблемах охраны памятников культурного наследия активно велись не

только в специальной, но и в широкой печати, на страницах "Литературной газеты", газеты "Советская культура", в журнале "Декоративное искусство СССР", а также в местной печати.

Возросший в обществе интерес к музеям определил усиление внимания к музейной деятельности со стороны государства. В 1976 г. приняли Закон СССР "Об охране и использовании памятников истории и культуры". Он стал первым комплексным общесоюзным законодательным актом, регулирующим общественные отношения в области охраны историко-культурного наследия. И хотя закон был несовершенным, а для нормативно-правовой базы этого периода в целом были характерны декларативность и ведомственная разобщенность, наметилась тенденция совершенствования законодательной базы и деятельности государственных органов в области сохранения культурного наследия. В эти же, 1960-80-е годы был накоплен значительный арсенал методов, средств и форм защиты различных компонентов историко-культурного наследия.

Уже в 1960-е гг. в деле охраны памятников культуры возникло довольно эффективное взаимодействие государственных органов с общественными организациями, в том числе, с созданным в 1966 г. Всероссийским обществом охраны памятников истории и культуры. ВООПИК возглавил заместитель Председателя Совета Министров РСФСР В.И. Кочемасов, а областные отделения - соответственно заместители председателей облисполкомов. В общество входили как индивидуальные, так и коллективные члены - заводы, и др. предприятия, платившие крупные взносы. Такая структура сразу придала обществу высокий статус и обеспечила соблюдение государственных интересов в сохранении в первую очередь той части историко-культурного наследия, которая не противоречила государственной идеологии. Порочная практика разрушения церквей, исключение их из списков охраняемых объектов, использования под склады, промышленные объекты, увеселительные заведения сохранялась. Но этой негативной тенденции активно противостояло развернувшееся в 1960-70-е гг. созидательное и патриотическое движение молодежи и интеллигенции по спасению памятников истории и культуры.

По данным ЮНЕСКО, более 80% музеев мира располагаются в помещениях, первоначально служивших другим целям (замки, дворцы, церкви, монастыри, частные дома). В России наблюдалась та же картина. Следует добавить также, что значительная часть музейных зданий находилась в аварийном состоянии, так как серьезно не ремонтировалась и не реконструировалась иногда со времени основания музеев в XIX в. Именно в 1960-70-е гг. построена большая часть специальных музейных зданий, в основном, для военно-исторических, историко-революционных, художественных музеев, в том числе: здание Центрального музея Вооруженных Сил в Москве (1965 г.), памятник-ансамбль "Героям Сталинградской битвы" на Мамаевом кургане в Волгограде (1967 г.), Ленинский мемориал в Ульяновске (1973 г.), здание Музея Иваново-Вознесенского Совета рабочих депутатов (1980 г.) и т.д. В условиях всеобщего интереса к музеям государство оказалось готовым вкладывать в музеи деньги, считая их мощным рычагом идеологического воздействия. Строительство новых музейных зданий способствовало дальнейшему возрастанию популярности музейных учреждений.

В связи с празднованием 50-летия Октябрьской революции, Центральному музею

революции СССР в 1968 г. присвоен статус научно-исследовательского учреждения. В 1970-е годы такой статус получит ряд других центральных музеев (ГИМ, ГМИИ им. А.С. Пушкина, Русский музей, Эрмитаж). Этот акт значительно повысил статус музеев в обществе, позволил им привлечь к музейной работе специалистов высшей квалификации и узаконил научную работу как обязательный компонент деятельности музейного сотрудника.

Для собственно "музейного мира" и музейного дела как специфической формы культурной деятельности 1960-е - 1980-е гг. стали временем важных изменений, определенным этапом профессионального совершенствования.

Уже отмечавшееся выше изменение отношения общества к вопросам охраны и использования памятников истории и культуры привело к возникновению новой группы музейных учреждений - музеев-заповедников. Специфика их заключается в том, что они, как правило, создавались на основе недвижимых памятников, музеефицированных на месте их нахождения с сохранением или восстановлением историко-культурной и природной среды. В виду особой историко-культурной ценности эти музеи сразу получили высокий статус, который и позволил сохранить ценнейшие памятники и историко-культурные комплексы.

Первые подобные попытки предпринимались еще в 1920-е гг., затем вопрос об объявлении заповедниками Новгорода и Пскова обсуждался на Первом музейном съезде. В начале 1950-х гг. директор Бородинского военно-исторического музея СИ. Кожухов предложил создать заповедник на базе своего музея, но этот проект тогда не осуществился. Лишь к концу 1950-х гг., когда завершилась развернутая сразу после окончания войны реставрация ряда крупнейших памятников архитектуры, была осознана необходимость создания качественно нового учреждения, способного достойно сохранять и популяризировать уникальные памятники культуры. В сентябре 1958 г. Постановлением Совмина РСФСР были созданы первые историко-архитектурные и художественные музеи-заповедники: Владимиро-Суздальский, Ростово-Ярославский, Новгородский, Псковский, Загорский, Костромской и Горьковский. Исторические города, в которых возникли заповедники, вызывали наибольший интерес населения, отчасти уже были подготовлены к показу историко-архитектурных памятников, имели квалифицированные кадры музейных работников и экскурсоводов, готовились отметить крупные юбилеи (Новгород отмечал свое 1000-летие, а Владимир - 850-летие).

В ходе создания музеев-заповедников предстояло решить ряд сложных научных, искусствоведческих, культурологических, а также юридических, экономических, градостроительных и социальных проблем, в том числе не допустить противопоставления задач строительства социалистического города задаче сохранения историко-культурных памятников.

К 1964 г. в Российской Федерации было создано 13 музеев-заповедников. В 1970-80-е годы возникли заповедники на базе монастырей (Соловецкий, Валаамский), мемориальных ансамблей (Ясная Поляна, Поленово), дворцово-парковых ансамблей в пригородах Ленинграда. Заповедники, в отличие от других музеев, могли комплексно планировать свою деятельность, создавать более широкий диапазон экспозиций, шире использовать коллекции и пр. К началу 1990-х годов в СССР насчитывалось уже около 80 музеев-заповедников, ставших наиболее динамично развивающейся группой музей-

ных учреждений.

Рост и увеличение разнообразия музейной сети продолжался в основном за счет создания филиалов уже существующих музеев и возникновения новых, в том числе в городах-новостройках. Но главным делом музейного сообщества и главным фактором возрастания интереса к музеям стало создание новых оригинальных экспозиций и целых музеев.

Ведущее положение в музейной сети продолжали занимать государственные музеи системы Министерства культуры. Сети различных ведомств, например, АН СССР, также расширились. Преобладали исторические и краеведческие музеи, в большинстве из которых были созданы стационарные экспозиции по истории советского общества. Живая и полнокровная история советского общества должна была занять свое место в музее. Открылись музеи, посвященные героизму народа в годы Великой Отечественной войны, музеи истории городов и крупнейших строек, разделы истории 1920-40-х гг. пополнились комплексами материалов о судьбах людей, строивших социализм.

Значительно возросло число литературных музеев, в т.ч. национальных и региональных музеев истории литературы: Музей писателей-орловцев (1957), Литературный музей (1971, Ставрополь), Объединенный музей писателей Урала (1980, Свердловск), Дальневосточный литературный музей (1981, Хабаровск), Литературный музей им. Ф.М. Достоевского (1983, Омск) и др. В 1970-е гг. возникла целая сеть Пушкинских музеев в Москве, Ленинграде, Московской области. Событием и принципиальной удачей стало создание "Пушкинского кольца" в Калининской области. Пушкинские музеи в Берново и Торжке увековечили подлинные памятные места, связанные с жизнью поэта, стали настоящими очагами культуры в "районе неперспективного земледелия", способствовали развитию туризма в крае. Во многих музеях проходили ежегодные Пушкинские праздники и дни поэзии. Проведение таких массовых праздников в литературных музеях страны с конца 1960-х гг. стало доброй традицией, значительно расширившей аудиторию музеев.

Активное формирование сети художественных музеев, приобретших на этом этапе особую популярность, происходило путем обособления художественных отделов краеведческих музеев, пополняемых из фондов центральных художественных музеев Москвы и Ленинграда, а также на основе общественных музеев, частных коллекций, музеефицированных памятников архитектуры и т.д. Сегодня все регионы страны имеют свои художественные музеи.

В естественно-научных экспозициях краеведческих музеев в 1970-е гг. завершился переход от систематических экспозиций к ландшафтным. Большую роль в этой динамично развивающейся группе стали играть музеи-заповедники, а также музеи с живыми экспонатами: музеи-аквариумы, террариумы, дендрарии.

Яркие изменения в российской музейной практике соответствовали общемировой тенденции роста интереса к музеям и осознания их неисчерпаемого культурного потенциала.

Одной из форм организации значительно разросшейся в этот период музейной сети и попыткой совершенствования управления музейным делом явилось **создание централизованных музейных систем.** Основное преимущество объединений виделось в возможности более рационального и широкого использования музейных фондовых собраний, повышении уровня периферийных городских и районных музеев, решения

задачи тематического профилирования отдельных музеев.

"Отцом централизации музеев" называют заместителя министра культуры РСФСР Василия Михайловича Стриганова. Первое объединение создали в 1974 г. во Владимирской области - Государственный объединенный Владимиро-Суздальский историко-архитектур-ный и художественный музей-заповедник, директором которого была Алиса Ивановна Аксенова. Близко расположенный к Москве, музей, уже являясь заповедником, имел серьезную материально-техническую базу и получал целевые ассигнования на восстановление памятников в связи с превращением в международный туристический центр. Но и такому музею оказалось совсем не просто капитально отремонтировать здания многочисленных филиалов, провести проверку фондов, решить кадровые проблемы, а главное - перестроить заново практически все экспозиции филиалов и музеефицировать ряд памятников архитектуры. И все-таки успех был налицо. За 14 лет работы объединения по всей области были созданы интересные музеи с оригинальными яркими экспозициями: Музей хрусталя в г. Гусь-Хрустальеный, Музей Н.Е. Жуковского в д. Орехово, Музей В.А. Дегтярева в г. Коврове, музеи и выставки в Юрьеве-Польском, Гороховце, Мстере. Посещаемость филиалов возросла в 3 раза, а их доходы увеличились более чем в 10 раз (89).

Опыт владимирцев стал активно внедряться. К 1990 г. действовали уже 29 объединений. Цеп тральное место в объединении занимал головной музей, а ранее самостоятельные музеи получали статус филиалов. В целом объединения сыграли позитивную роль и продолжают существовать, в основном - территориальные (Тверское), но есть и тематические (Пенза). Правда, как показала жизнь, многое могло быть достигнуто и без коренной ломки сложившихся структур. Со временем наметилась тенденция превращения жесткого "объединения" в систему, где музеи развивались в качестве равноправных субъектов, а лишь часть функций регулировалась централизованно.

Интенсивный процесс создания новых экспозиций и новых музеев привел к качественным изменениям **в области музейного проектирования.** Экспозиционный дизайн стал самостоятельным и престижным видом художественного творчества, сотворчеством музейных работников и музейных художников. Теоретическое обоснование музейной экспозиции как произведения искусства было дано в ряде статей и монографии Е.А. Розенблюма "Художник в дизайне", опубликованной в 1974 г. **Е.А. Розенблюм** руководил Центральной экспериментальной студией Союза художников СССР (Сенежская студия), деятельность которой во многом определила язык современной музейной экспозиции. Два своих крупнейших проекта он создал на границах анализируемого периода: 1961 г. - Музей А.С. Пушкина в Москве и 1985 г. - Музей-квартира А.С. Пушкина на Арбате. Оба проекта стали этапными в истории отечественной экспозиционной практики.

Широко известными в профессиональной среде становятся имена петербургских дизайнеров Я.Н. Грачева и К.А. Ростовского, автора экспозиций Владимиро-Суздальского музея-заповедника 1978-86 гг. и ученика Е.А. Розенблюма Л.В. Озерникова, а также А.А. Тавризова, Е.А. Амаспюра (автор стационарной экспозиции 1989 г. в музее В. Маяковского в Москве), М.А. Коника и др.

Строительство новых музейных зданий, яркие экспозиционные решения, оригинальные выставочные проекты, масштабная реставрация и музеефикация

памятников архитектуры - музеи преобразились, стали привлекательными. **Музей становится не только средством образовательного воздействия, но и местом отдыха, проведения свободного времени, популярным объектом активно развивающегося отечественного и зарубежного туризма.**

В 1985 г. музеи СССР посетили 160 млн. человек. Такие масштабы культурно-просветительной деятельности требовали осмысления и специальной работы. С начала 1980-х гг. в отечественном музееведении **появляется термин "музейная педагогика".** Музееведы разрабатывают программы повышения "музейной культуры" посетителя, то есть способности воспринимать специфический музейный язык, предметную информацию, осознавать ценность подлинника и пр.

Для изучения музейной аудитории в музеи приглашают психологов и социологов. Первые исследования посетителей проводились в музеях России еще в 1920-е гг. (анализ социально-демографического состава, особенностей восприятия и пр.). В 1930-е они были прерваны и возобновились уже в 1960-е гг. Наиболее крупномасштабным было проведенное группой сотрудников НИИ культуры в 1973-1980 гг. на базе краеведческих музеев и музеев-заповедников исследование "Музей и посетитель". Его результаты публиковались в трудах института и музейных журналах. В те же годы многоаспектные исследования проводил сектор социологии Государственного Эрмитажа, выявляя закономерности и особенности взаимодействия публики и историко-культурного и художественного музея. В 1982 г. ВНИИ искусствознания организовал исследование социально-демографического состава аудитории художественных музеев, что позволило смоделировать ее "портрет". В 1986 г. проведено исследование "Отношение населения крупных городов к музеям". В 1970-80-е гг. созданы социологические подразделения в Эрмитаже, Русском музее, Историческом музее; в Третьяковской галерее и в ГМИИ им. А.С. Пушкина в штат ввели социологов.

Значительные успехи были достигнуты **в области теоретического осмысления музейной деятельности и формирования** музееведения как особой области знания. Уже "Основы советского музееведения", опубликованные в 1955 г., содержали разработанную терминологию, обобщали и систематизировали колоссальный опыт практической музейной деятельности, декларировали необходимость разработки научной теории музейного дела. Фундаментальный труд "Музееведение. Музеи исторического профиля", созданный в 1970-е гг. под руководством А.М. Разгона совместно с музееведами ГДР и опубликованный в 1988 г., завершил социалистический этап развития музееведения. А.М. Разгон представил музееведение как научную дисциплину, имеющую свой предмет, язык, структуру.

Этот уровень осмысления музейного дела был достигнут благодаря многочисленным научным дискуссиям, а также крупным комплексным исследованиям, результаты которых публиковались на страницах периодических музееведческих изданий ("Советский музей", "Museum") и в трудах специализированных музееведческих центров. Труды А.И. Михайловской, И.П. Иваницкого, А.М. Разгона, А.Б. Закс, Д.А. Равикович, СИ. Каспаринской стали учебными пособиями для следующего поколения музейных специалистов. В это время активно работали музееведческие подразделения НИИ культуры (Российский институт культурологии), Лаборатория музееведения Музея революции в Москве (1978), кафедра музейного дела

Всероссийского института повышения квалификации работников культуры (1984, в настоящее время - Академия переподготовки работников искусства, культуры и туризма). Проводились многочисленные в 1960-80-е гг. научные конференции. Музееведческими центрами осуществлялась также важная для развития музейного дела страны научно-методическая работа. В середине 1980-х гг. в НИИ культуры создана музееведческая аспирантура. В 1987 г. в Московском государственном историко-архивном институте была открыта кафедра музееведения.

В середине 1970-х гг., почти на десять лет позже, чем это произошло в зарубежных странах, российские музеи начинают использовать для решения своих специфических задач **компьютеры.** Первоначально использовались большие ЭВМ, с помощью которых создавали машинные каталоги фрагментов коллекций. Приоритет в освоении новых технологий принадлежит Государственному Эрмитажу (Я.А. Шер), Государственному Русскому музею, Центральному музею революции СССР. С начала 1980-х гг., когда при МК СССР создали специализированный Научно-исследовательский центр по проблемам автоматизации в сфере культуры, начинается планомерное внедрение компьютерных систем в музеи, а к концу 1980-х гг. распространяются персональные компьютеры. Ощутимый эффект от внедрения новых технологий в музейной сфере проявится в последующее десятилетие, но предпосылки нового этапа закладывались в 1970-80-е гг.

Закончился крупный этап музейной истории, продолжавшийся более пяти десятилетий. Музеи теснейшим образом были связаны с историей страны, однако музейное дело имело и внутреннюю логику развития. Росло число и многообразие музеев, музеи становились привлекательней и ярче, а их роль в культурной и общественной жизни страны все более заметной.

Литература:

1. Аксенова А.И. История. Судьба. Музей. Владимир, 2001.
2. Златоустова В.И. Государственная политика в области музейного дела (1945-1985 гг.) // Музей и власть. М., 1991. Ч. 1.
3. Кузнецова Л., Крикловенская А. Совершенствование деятельности общественных музеев РСФСР. М., 1985 (Музейное дело и охрана памятников. Экспресс-информация ГБЛ. В.4).
4. Равикович Д.А. Формирование государственной музейной сети (1917-1-я половина 60-х гг.) М.,1988.
5. Разгон А.М. Эвакуация музеев и музейных коллекций в период Великой Отечественной войны // Слово о соратнике и друге. М., 1999.
6. Симкин М.П. Советские музеи в период Великой Отечественной войны // Тр. Научно-исследовательского института музееведения. Вып. П. М., 1961.
7. Труевцева О.Н. Музеи Сибири во второй половине XX века. Томск, 2000.
8. Туманов В.Е. Общественные музеи // В сб.: Музейная сеть и проблемы ее совершенствования на современном этапе. М., 1985.
9. Фатигарова Н.В. Музейное дело в РСФСР в годы Великой Отечественной войны (аспекты государственной политики) // Музей и власть. М., 1991. Ч. 1.

МУЗЕЙНЫЙ МИР НА РУБЕЖЕ ТЫСЯЧЕЛЕТИЙ

ГЛАВА VI

Музей и общество в новых исторических условиях. Структура музейной сети России. Музей и наследие. Проблема исторических экспозиций. Международный опыт и сотрудничество. Проблема безопасности музеев. Профессиональные ассоциации. Новые технологии в музейном деле. Возрождение меценатства. Культурный туризм.

1980-е гг. уже стали историей. С 1990-х гг. начинается новый, современный, продолжающийся этап развития музейного дела.

Новые исторические условия, в которых с начала 1990-х годов работали российские музеи, дали им огромные возможности, открыли яркие, весьма заманчивые перспективы. Но одновременно музеям и обществу в целом пришлось столкнуться с серьезными трудностями. Ситуация порой казалась столь критической, что вопросы спасения культурного достояния нашей страны, в который раз в XX веке, становились одной из главных общественных проблем. Достаточно напомнить о драматических коллизиях в связи с принятием Закона о реституции, о массовой передаче церкви музейных зданий, о гибели музеев в Чечне. И все эти события происходили на фоне колоссального падения посещаемости музеев, острейшего ресурсного дефицита и смены культурных и идеологических предпочтений. Самой опасной тенденцией, о которой писали музееведы в 1993-94 гг., являлось снижение общественного интереса к музеям.

Однако музеи сумели отстоять свой весьма высокий социальный статус в обществе и в определенной степени адаптироваться к предложенным условиям. Не все трудности остались позади, но самый тяжелый период, хочется верить, завершился. Во всяком случае, сохранение культурного наследия осталось одним из приоритетов культурной политики государства. Важным показателем востребованности музеев обществом является динамика их посещаемости: повсеместно упав в 1-й половине 1990-х годов даже в самых популярных российских музеях, она к концу XX века стала медленно возрастать. Впрочем, уровня середины 1980-х годов достигли лишь немногие музеи. В 1999 году в музеях России побывало 43 млн. человек, из них 19 млн. - школьников (указаны цифры индивидуальных посещений). Деятельность музеев осложнялась **и** тем обстоятельством, что даже к концу 1990-х гг. в российском обществе не завершился процесс формирования устойчивой системы ценностей, принимаемой хотя бы большинством сограждан. Пропаганда коммунистических идеалов и советского образа жизни, как **единственно** верной модели общественного развития, сменилась в **начале** 1990-х **годов** утверждением демократических ценностей открытого общества.

Активно культивируется, прежде всею в европейской культурной политике, тезис о том, что основными субъектами культурного права становятся сегодня малые группы и отдельные индивиды, эти группы представляющие. Такая позиция влечет за собой отрицание устоявшейся "культурной иерархии" и сложившейся системы общечеловеческих ценностей, а также признание за любой обособленной группой права формировать свою систему ценностей. Какие последствия это влечет за собой для музейного мира? Обозначенные тенденции, которые отвечают насущным потребностям европейского сообщества в гораздо большей степени, чем российского, безусловно, породят большее многообразие музейных форм, но они, скорее всего, не станут устойчивыми.

Усиленный интерес и внимание к локальным культурам возник не только в связи с темой "прав человека". В значительной степени он является своеобразным ответом на нарастающие процессы всеобщей глобализации. В этой связи одной из важнейших задач музеев становится минимизирование ущерба от глобальных процессов, угрожающих культурному многообразию, необходимость фиксации и сохранения знаний о вытесняемых и исчезающих культурных формах.

Исторический путь, пройденный музеями, свидетельствует, что музейными средствами можно решать многие культурные и общественные проблемы. Осознавая это, музейные работники готовы брать на себя ответственность не только за то, что происходит в стенах музея, но и активно включаться в решение многих социальных проблем города, региона, страны. Музей давно стал важным элементом городской жизни. Опыт работы еще очень немногочисленных сельских музеев показывает, что на селе общественная роль музеев может быть еще более значительной.

Статистика показывает, что около 90 % музеев страны составляют небольшие региональные музеи. Они расположены в поселениях, численность населения которых, как правило, не превышает 100 тыс. человек, а может составлять и всего несколько сот человек. Посетителями таких музеев являются, прежде всего, местные жители. Большинство местных музеев правильно понимают свою особую миссию, связанную с естественным стремлением каждого нового поколения и каждого конкретного человека познать себя через прошлое своего края и осмысление места родного края в мировом культурном пространстве. История края, уходящая в глубь веков, рассказ о многих поколениях сограждан живших до нас и переживших и радости, и невзгоды, гордость за выдающихся земляков - все это способно вселить уверенность, возбудить патриотические чувства и помочь преодолеть невзгоды. В концепции Музейно-выставочного центра г. Заречного Пензенской области среди основных задач музея есть и такая: "Формирование национального самосознания, характеризующегося пониманием связи собственной судьбы с исторически сложившейся культурой народа". А краеведческий музей г. Похвистнево Самарской области разработал проект "Земляки", направленный на "пробуждение осознания исторической и национальной особенности родного края через конкретные личности (земляков)".

Новые направления деятельности музеев заметно расширили сферу их влияния на общество, что нашло свое воплощение в теоретическом музееведении - в формировании и развитии коммуникационного подхода и экомузеологии, в музейно-педагогических исследованиях и поисках "открытого музея"; в музейной деятельности - в модернизации и широком развитии новых форм культурно-образовательной и экспозиционно-выставочной деятельности, в использовании новых технологий во всех направлениях деятельности. Дальнейшее развитие музейного дела и распространение музееведческого знания способны сделать взаимодействие музеев и общества более эффективным.

Последнее десятилетие двадцатого века значительно преобразили **картину музейного мира страны.** Причем одни изменения предопределены новыми внешними по отношению к музейному делу обстоятельствами, а другие - внутренней логикой развития музейного дела. По данным ИКОМа, свыше 90% музеев мира созданы менее чем полвека назад. Общемировой тенденцией является возрастание общего числа музеев, увеличивающегося каждые 5 лет на 10%. Несмотря на все сложности, эта тенденция сохраняется и в России. Подробная классификация музеев страны будет дана

во 2-м разделе, гл. 1. Остановимся на важнейших тенденциях.

Наиболее востребованной, представительной и общественно-значимой по-прежнему является группа музеев Министерства культуры Российской Федерации. На начало 2001 года в нее входили 2027 музеев. К сожалению, точная и полная статистика по другим группам музеев на сегодняшний день отсутствует.

В динамике профильного состава музейной сети действуют две как бы "разнонаправленные" тенденции. С одной стороны, все больше становится музеев, которые, по сути, должны быть определены как **комплексные** (даже по укрупненным профильным группам Мин.культуры России их числится 1014, из них краеведческих - 857), поэтому такое привычное основание классификации, как профиль, все меньше отвечает задаче определения места музея в культурном пространстве. Не только такие учреждения, как краеведческие музеи и музеи-заповедники соединяют более 2-х профилей — комплексность сегодня присуща музеям-усадьбам, историко-архитектурным и этнографическим музеям, имеющим в своем распоряжении архитектурные ансамбли, ландшафты, парки. Это во многом связано с тенденцией изучать, сохранять и музеефицировать природное и историко-культурное наследие в их единстве, как неделимое целое. Появились на "карте" музейного мира еще недавно не знакомые россиянам виды музеев, такие, как экомузеи, исторические парки, музеи-заводы, музеи-шахты. Художественные и другие монопрофильные музеи, приобретая и не желая членить сложные по составу коллекции, музеефицируя мемориальные памятники и памятники архитектуры, осваивая территории, активно занимаясь разноплановыми краеведческими исследованиями, все чаще теряют свою монопрофильность.

С другой стороны, вес больше возникает **специализированных** музеев, сосредоточивших свой интерес на одной проблеме, теме, объекте или явлении. Возможность исключительной полноты комплектования и глубины изучения темы делают такие музеи очень популярными. Среди них серьезные, нередко - отраслевые ведомственные (или в прошлом ведомственные) музеи, такие, как Музей хлеба в Петербурге или московские музеи Воды, Леса, "Огни Москвы", но есть и более курьезные, как Музей мыши в г. Мышкин Ярославской обл. или частный Музей утюга в Переславле-Залесском.

По-прежнему значительную группу составляют **ведомственные музеи,** которые сегодня могут быть как государственными, так и негосударственными. Часть музеев в связи с приватизацией предприятий утратили свою государственную принадлежность, а в ряде случаев судьба подобных музеев и их коллекций по сей день остается предметом трудноразрешимых правовых споров.

Безусловно, главный посетитель ведомственных музеев - специалист, и ведущая роль принадлежит функции документирования.

Традиционно это самая закрытая и "самодостаточная" группа музеев. Однако многие музеи из этой группы перерастают ведомственные рамки, открываясь обществу, и проблемы музейной коммуникации, разнообразных форм взаимодействия с аудиторией, образности экспозиции начинают играть и для них важную роль. Весьма актуальными для ведомственных музеев остаются проблемы управления и нормативного регулирования, профессиональной музейной подготовки кадров, обеспечения сохранности коллекций.

В начале 1990-х годов резко уменьшилось число **общественных музеев.** Были закрыты сотни музеев в школах и на предприятиях. Сегодня положение в этой группе музеев несколько стабилизировалось. Люди, работающие в них, стремятся к профессионализму, все чаще сотрудников общественных музеев можно встретить в группах профессиональной переподготовки рядом с работниками государственных музеев. Некоторые общественные музеи, как и в прошлые десятилетия, достигнув в своем развитии определенного уровня, приобретают статус государственных. Новой тенденцией последних лет стало появление мощных и значимых общественных музеев, не только не стремящихся к "огосударствлению", но отстаивающих свой общественный статус, ибо с ним связана большая автономия и возможность выстраивать свою собственную стратегию. Классический пример такой позиции дает Центр- Музей им. Н.К. Рериха в Москве.

В связи с закреплением в Конституции и Гражданском Кодексе РФ муниципальной формы собственности, во 2-й половине 1990-х годов повсеместно складывается сеть **муниципальных музеев.** Значительная их часть возникла путем изменения статуса общественных музеев, и уже поэтому их отличительной чертой с самого начала стала очень тесная связь с местным сообществом, принимающем активное участие в комплектовании фондов, определении концепции развития, во всех направлениях деятельности музея. Одновременно ежегодно возникают новые муниципальные музеи, в том числе в населенных пунктах, до этого музейных учреждений не имевших. Отметим еще одну тенденцию: возрождение музеев в поселениях, где они некогда существовали, но были ликвидированы. В 1990-е годы их возрождение инициируется общественностью, и создаваемые музеи воспринимаются как преемники музеев прошлого. Наконец определенное число государственных музеев лишились в середине 1990-х годов своего статуса и стали муниципальными, среди них - ряд старых крупных музеев, таких, как Каргопольский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник.

Зависимость от местных органов управления может стать как сильной, так и слабой стороной небольших муниципальных музеев. Как для общественных, так и для многих муниципальных музеев характерны одни и те же проблемы - низкий удельный вес подлинных экспонатов (по данным исследователей - менее 10%), недостаток и плохое оборудование площадей для хранения, недостаточный профессионализм сотрудников. Однако именно для их небольших коллективов характерно упорное стремление к овладению всеми премудростями музейной профессии и современными методиками музейного дела. Сегодняшняя задача - развитие и преобразование этих нередко несколько дилетантских образований в подлинные культурные центры маленького города, села, поселка.

Возрождение **частных музеев** - характерная примета сегодняшнего дня. Изгнанные из музейной практики на многие десятилетия, они вновь начали возникать в конце 1980-х - начале 1990-х годов, и сегодня уже можно проследить их эволюцию и наметившиеся тенденции. Самый распространенный изначальный вариант - частный музей, возникший на основе коллекции с целью ее "обнародования",
превращения в факт культуры (Музей художника В. Сорокина в Ельце, музей "Музыка и время" Дж. Мостиславского в Ярославле, геологический музей в селе Фершампенуаз Челябинской области, музей "Невьянская икона" в Екатеринбурге, музей уникальных

кукол Ю. Вишневской в Москве и др.). Несколько позже появляются частные музеи дома, рода, семьи, народности, свидетельствующие не просто о коллекционерском интересе их создателей, но о глубокой потребности в обществе зафиксировать свое прошлое музейными средствами (этнографический музей в с. Лядины, музей крестьянского быта в г. Каргополь Архангельской обл., музей народности сету в д. Сигово Псковской обл.). Третью группу составляют музеи, посвященные той или иной теме или проблеме, являющиеся вполне осознанным результатом частного "музеетворчества", выстроенные в соответствии с научной концепцией в результате целенаправленного комплектования и профессионального подхода к экспонированию (Музей дипломатического корпуса в Вологде, Музей Г. Распутина в с. Покровское Тюменской обл.).

Частные музеи переживают сложный этап интеграции в музейную сеть России. Некоторые из них постепенно тем или иным путем, добровольно или вынужденно, "прибиваются" к государственной музейной сети (так, музей народности сету д. Сигово вошел на правах филиала в состав Изборского музея-заповедника), другие стремятся к самостоятельному развитию. Федеральный закон 1996 г.. "О музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации" предусматривает создание негосударственных музеев и поддержку их деятельности органами государственной власти и органами местного самоуправления, например, предоставление им налоговых льгот или оказание помощи в реставрации музейных предметов. Такая помощь оказывается прежде всего тем частным музеям, чьи фонды включены в состав негосударственной части Музейного фонда Российской Федерации.

Еще одной новацией стали **корпоративные музеи и коллекции.** В 1990-е годы проявился всплеск интереса крупнейших российских корпораций к искусству. Высказывается вполне обоснованное мнение, что одной из причин активности корпораций в данной области стала необыкновенная (по мировым стандартам) дешевизна произведений искусства на российском рынке. Появление у музеев такого сильного партнера-соперника в целом факт положительный, способствующий развитию отечественного антикварного рынка и возвращению произведений искусства на родину. Так, самая значительная корпоративная коллекция в России, собранная банком "СБС-АГРО" включала около 3000 полотен русских художников XVIII - первой трети XX веков. Крупные коллекции имели: "Тверьуниверсалбанк" (коллекция русского портрета), "Уникомбанк" (коллекция гобеленов), "Инкомбанк" (более 500 произведений живописи, в том числе один из четырех вариантов картины Казимира Малевича "Черный квадрат"). Но закономерна и тревога за судьбу ценнейших памятников искусства, вошедших в состав этих коллекций. К сожалению, даже Министерство культуры, составляющее реестр частных и корпоративных коллекций, не имеет полного о них представления и не знает о том, что стало с крупнейшими коллекциями после августовского кризиса 1998 года. Можно предположить, что после дефолта большинство корпоративных коллекций прекратило свое существование вместе с их владельцами (коллекция "СБС-АГРО" не пострадала, так как была оформлена как галерея).

Отметим и такую интересную тенденцию как появление неких "симбиозов": музея со школой, музея с библиотекой и др. учреждениями культуры. Вызывая явные ассоциации с "идеальными" проектами музеев Н. Федорова, мечтавшего о соединении с

музеем школы, библиотеки, храма и научной обсерватории, подобные учреждения ставят перед собою задачу воспитания через непосредственное и постоянное общение с духовным наследием. Таковы "школа-музей" в с. Лядины Архангельской обл., библиотека-музей в д. Овсянка Красноярского края (на родине писателя В. Астафьева), музей Мирновской школы Тверской обл. Другим вариантом обозначенного процесса является эволюция в сторону музея некоторых изначально не музейных учреждений - различных культурных, образовательных, творческих центров. Они все чаще используют в работе музейные методы, культурно-образовательную деятельность сочетают с решением проблем изучения и охраны наследия, охотно включают слово "музей" в свое название.

Ушло в прошлое объединение музеев в единую государственную систему. Распались, показав свою нежизнеспособность и искусственность, многие музейные объединения. Однако **объединения музеев** продолжают возникать, только уже, как правило, не путем слияния самостоятельных музейных учреждений. Сегодня все чаще происходит развитие музея (как правило, краеведческого) за счет разрастания крупных разделов и экспозиций до уровня отдельных монопрофильных музеев (музей археологии Хабаровского краевого краеведческого музея - 1999 г., литературный музей Красноярского краевого краеведческого музея - 1999 г., музей мореходов в Тотьме - 1996 г., многочисленные музеефицированные особняки, мемориальные усадьбы и т.п., возникающие как отделы-филиалы музеев, выступающих их организаторами).

В ряде случаев объединение складывается как оптимальная форма выживания в современных условиях малых и слабых, главным образом, общественных музеев. Так, в середине 1990-х годов несколько разбросанных по просторам Алапаевского района Свердловской области музеев, над которыми нависла угроза закрытия, присоединились в качестве филиалов к небольшому, но очень современно и динамично развивающемуся музею села Коптелова. Спасение этих музеев, сохранение каждым из них своего индивидуального лица и дальнейшее развитие подтвердили правильность сделанного шага.

Характерная черта современного состояния музейного мира - **максимальное расширение объектов наследия,** попадающих в поле деятельности и интересов музеев. Да и само понятие "наследие" претерпело в последние десятилетия XX века значительные изменения. Проследим наметившуюся тенденцию на примере двух регионов России.

Основу музейной сети Кемеровской области до конца 1980-х годов составляли 1 областной и 14 районных краеведческих музеев, 3 художественных, 3 мемориальных и 1 исторический. Эти музеи развивались на основе коллекций, имели вполне традиционную структуру и направления деятельности. Новое направление в музейном деле области начинает развиваться с конца 1980-х годов с организации музея-заповедника "Томская писаница". На протяжении 1990-х годов происходило становление экомузея "Тазгол", музеев-заповедников "Калмаки" и "Чолкой", также приближающихся к модели экомузея, музея средового типа "Красная горка", создавалась концепция музея Сибирского тракта. Таким образом, все основные музеи, возникшие в области в последнее десятилетие XX века, возникали на основе музеефикации целых фрагментов историко-культурной и природной среды. Доля этих музеев в музейной сети области составила около 25%. Из 25 государственных музеев

Архангельской области к середине 1990-х годов в этом же направлении развивались следующие музеи: Литературно-мемориальный музей Ф. Абрамова в д. Веркола, Музей деревянного зодчества и народного искусства "Малые Корелы", Соловецкий историко-архитектурный и природный музей-заповедник, Музейное объединение "Художественная культура Русского Севера", Музей народных промыслов и ремесел в д. Акулово, Каргопольский историко-архитектурный и природный музей-заповедник, - то есть их доля в музейной сети области также составляет примерно 25%. Значительна доля музеев рассматриваемого типа во Владимирской, Вологодской, Ярославской, Свердловской и ряде других областей. Во многих регионах рост числа подобных музеев происходил не только благодаря появлению новых музейных учреждений, но и в результате включения новых элементов наследия в сферу интересов коллекционных и ансамблевых музеев. Показательным примером служит преобразование Архангельского художественного музея в объединение "Художественная культура Русского Севера" с явной ориентацией на работу со **средовыми и нематериальными объектами.**

Что касается работы музеев с движимыми объектами, важной тенденцией современности является обращение музеев к собиранию объектов, ранее почти не привлекавших их внимания: городской этнографии, предметов быта XX века. Сложной и слабо разработанной проблемой по-прежнему оставались вопросы комплектования и критерии отбора объектов современности. Вырисовывается также опасность подмены традиционной "охранительной" функции музея формами музея - общественного центра. Декларируемая рядом исследователей и практиков необязательность подлинников, замена подлинного экспоната "подлинностью опыта" может иметь место в некоторых музеях (например, детских), но вряд ли приемлема в других.

С начала 1990-х годов в российских музеях шел процесс повсеместного сворачивания постоянных **исторических экспозиций.** Даже лучшие из них, но созданные еще в 1970-80-е годы, устарели физически и перестали удовлетворять своим идейным содержанием и посетителей, и музейных работников. Одновременно бурно развивалась выставочная деятельность, и именно на выставках музеи осваивали новую для них тематику. Особенно популярными стали некогда табуированные темы истории царской династии Романовых, религиозной жизни страны, истории и быта сословий купцов и промышленников, политических репрессий в советской России и пр. К сожалению, одновременно совсем исчезали яркие сюжеты, посвященные многовековой борьбе человечества за построение общества социальной справедливости.

В 1990 г. Центральным музеем революции СССР при участии Костромского и Ярославского музеев-заповедников был организован семинар-совещание "Новые подходы к отражению социально-политической истории XX века", а Центральным музеем Вооруженных сил - одноименный семинар. Выставка как экспериментальная площадка для отработки и апробирования построения отдельных тем будущей стационарной экспозиции провозглашалась ведущей формой экспозиционной работы музеев в условиях нестабильного общества и смены культурной парадигмы. Многие музеи по сей день продолжают работать в системе сменных выставок, заменяющих полностью или частично историческую экспозицию. А, например, Самарский краеведческий музей в своей концепции провозгласил отказ от показа в постоянной экспозиции политической и экономической истории края.

Однако ряд музеев решился на построение новых исторических экспозиций,

понимая, что складывается парадоксальная ситуация: интерес к историческому знанию велик, но общество плохо информируется о последних достижениях исторической науки, о разработке новых концепций исторического развития, об идеях, вызревающих на основе современного, более широкого синтеза научных подходов и методов. Пустующая ниша заполняется псевдонаучной литературой, распространяющей устаревшую или непроверенную информацию и пропагандирующей идеи монархизма, мистицизма, национализма и пр.

Первые исторические реэкспозиции в провинции были завершены в сер. 1990-х годов. Среди них следует назвать экспозиции Тверского краеведческого музея, Старицкого краеведческого музея, Таганрогского историко-литературного музея-заповедника, Омского краеведческого музея, Ярославского музея-заповедника, Костромского музея-заповедника. Яркую, современную экспозицию открыл на рубеже тысячелетий Красноярский краевой краеведческий музей; экспозиция получила признание как публики, так и научной и музейной общественности и позволила музею стать победителем конкурса "Окно в Россию" в 2001 г. Однако не все музеи осмеливались логически доводить экспозиционные построения до наших дней: во многих экспозициях "советский" период исчез или продолжал существовать в форме раскрытия отдельных тем, среди которых, пожалуй, только тема Великой Отечественной войны по-прежнему присутствовала практически во всех музеях.

Многие экспозиции строились на сугубо местном, краеведческом материале, который придает историческим музеям "лица не общее выраженье", неповторимый колорит, делает их родными и интересными для местного социума. Экспозиция - не учебник, это особая историко-культурная среда, предоставляющая возможность общения с иными культурами и личностями, отстоящими от нас во времени. Именно подчеркивание, выделение самого существенного в истории для данного локального сообщества лежит в основе лучших современных экспозиций. Но, думается, обозначение места, занимаемого этим "особенным" в цельной картине истории страны, не сделает экспозицию безликой и схематичной, скорее придаст ей глубину, широту взгляда, многократно повысит информативность. Проблема соотношения частного и общего - очень сложная, требующая поиска нетрадиционных решений.

Большинство музеев в качестве основных принципов своих экспозиций провозглашают сегодня деидеологизацию и объективность. Это предполагает несколько отстраненный, намеренно лишенный комментария показ, что повлекло за собой насыщение большинства экспозиций подлинным материалом и исчезновение развернутых аннотаций и вспомогательного материала. Иногда отказ от вербального комментария доводится до полного изъятия даже элементарных этикеток, что, судя по книгам отзывов, вызывает неудовлетворенность у посетителей.

Можно привести примеры весьма идеологизированных экспозиций, но "с обратным знаком". Чаще других в них присутствуют монархизм (нередко с сентиментальным оттенком, когда это касается последних Романовых), преувеличение роли церкви, в отдельных случаях (чаще - в республиках) - национализм.

Необходимость научности в смысле построения экспозиции в соответствии с той или иной исторической концепцией сегодня подвергается сомнению. Во многих музеях заметно стремление показать историю не как процесс, где все имеет свою причину и результат, а лишь как время, отличное от нашего, наполненное предметами, имевшими

для предков важное значение и символический смысл. Отход от концептуализированности исторической экспозиции связан как с реакцией музеев на былую обязательность схемы, так и с состоянием исторической науки, не предложившей взамен построению в соответствии с общественно-экономическими формациями и историей классовой борьбы иного "стержня", на котором могла бы быть построена модель исторического процесса. Сегодня многие музеи ищут этот стержень самостоятельно. История, понятая в основном как развитие культуры ("без войн и революций") или увиденная через призму отдельных человеческих личностей и судеб - варианты, встречающиеся чаще других.

Помощь музеям в решении важнейшего вопроса создания исторических экспозиций сегодня может оказать как сама историческая наука, так и музееведение. Задача первой - предложить убедительные и современные концептуальные решения; второй — помочь музеям сформулировать основные принципы, методы, приемы проектирования исторической экспозиции.

Аналогичная ситуация наблюдается во многих художественных музеях и галереях. Если сравнительно недавно значительная их часть обходилась без экспозиций искусства модерна и авангарда (за "критическим реализмом" передвижников сразу следовал "соцреализм"), то теперь, извлекая из запасников и активно экспонируя сохраненные, вопреки постановлениям, сокровища серебряного века, музеи с легким сердцем прощаются с десятилетиями советского искусства, и ставший любимым авангард плавно перетекает в выставки современного искусства. Быть может, не стоит забывать, что роль аксиологического фильтра не равнозначна роли "министерства правды" из романа Оруэла и нельзя каждый раз перекраивать историю заново, выбрасывая из нее "за ненадобностью" целые эпохи?

Тем не менее абсолютно необходимо сохранить важнейшее завоевание последних лет - индивидуальность музеев, самостоятельность, право идти своим путем. Музеям нужны не типовые инструкции, но компетентная, высокопрофессиональная помощь и совет на этом самостоятельном пути.

Музейное дело в России развивается сегодня в русле общемировых тенденций и реально ощутимого взаимовлияния, чему способствуют активные международные контакты музеев. Они не ограничиваются туристическими поездками и обменными выставками, а осуществляются в форме долгосрочных договоров о сотрудничестве, совместных научных исследований, экспедиций, публикаций. Традиционными стали многочисленные международные конференции, проводимые музеями.

Можно только приветствовать стремление российского музееведения быть в курсе всего, что происходит за рубежом в музейном деле, ибо знание и обмен опытом всегда обогащает. Есть области, в которых достижения западных коллег значительны, и отечественным музеям есть чему поучиться: это высокое качество реставрации и бережное отношение к подлиннику, характерные для ряда европейских реставрационных школ, музейный менеджмент, высокий уровень технического оснащения, специальная работа с инвалидами, образовательная деятельность музеев, культура обслуживания посетителей.

Есть в зарубежном музейном деле тенденции и явления, несмотря на явную перспективность, еще очень слабо осмысленные и используемые отечественными музеями. Тематические парки - вклад США в музейное дело. Тематический парк

отличается от музея под открытым небом тем, что широко использует средства массовой коммуникации, сложные формы маркетинга, организованные поездки, занятия под руководством сотрудников, предполагающие активное участие посетителей и т.п. Во Франции это парк мегалитов в Карнаке (Бретань) и парк близ палеолетических поселений Эйзи, в Англии — парк Йорвик в Йорке, основанный кампанией "Дисней корпорейшн", в США - комплекс Саут Стрит Сипорт Эллис Айленд, рассказывающий об истории Нью-Йоркского порта, иммигрантах, для которых он стал "воротами в Америку". В странах Азии существуют многочисленные парки культурного наследия. Таков Малый всемирный музей человечества в Японии - одновременно этнографический музей и тематический парк, посвященный мировому культурному наследию и включающий более 100 музеев под открытым небом, знакомящих с национальными культурными ценностями, многочисленные памятники, исторические места. Широко известен тематический парк национального наследия близ Джакарты (Индонезия), в котором демонстрируются образцы традиционной архитектуры со всего индонезийского архипелага, действует театр, помогающий составить представление о географических особенностях и природе разных частей страны. Тщательно продуманные аудиовизуальные представления, развлечения, рестораны, транспортные услуги, сочетание физических эффектов с видео- и киноматериалами привлекают посетителей, позволяют обеспечить сборы.

Наши музеи только начинают использовать методы работы тематических парков. При этом вовсе не обязательно буквально импортировать на российскую почву зарубежные модели. Открытый в середине 1990-х годов историко-культурный музей-заповедник "Томская писаница" (Кемеровская обл.) применяет многие методы организации тематических парков, в то же время сохраняя ярко выраженную самобытность.

Одной из острейших проблем для всего мирового сообщества остается проблема безопасности музеев. Именно так ставил вопрос президент ИКОМа Сарой Гоза на юбилейной конференции в Москве в декабре 1997 г. и констатировал, что эта проблема не решена сегодня ни в одной стране мира. На 6-й сессии ИКОМа России, которая состоялась в сентябре 2000 г., Генеральный секретарь Международного совета музеев Манус Брикман назвал проблему защиты культурного наследия в числе пяти основных задач, которые предстоит решать уже в новом веке.

Спектр опасностей, угрожающих музеям, необычайно велик. Он включает возможные природные и гражданские бедствия, в том числе локальные войны и межнациональные конфликты, незаконное перемещение культурных ценностей, естественное "старение" предметов и их гибель в результате неблагоприятных условий хранения и пр. Определенную опасность создает сегодня сама сложная и противоречивая природа музея, который призван одновременно и сохранять и демонстрировать свои коллекции. Высокая концентрация музейных ценностей делает их чрезвычайно уязвимыми с точки зрения безопасности. По состоянию на самое начало XXI века в музеях России хранятся около 60 млн. музейных предметов. Они находятся в 6,5 тыс. музейных зданий, из которых третья часть требует капитального ремонта, а примерно 450 находятся в аварийном состоянии.

И все-таки главной проблемой на сегодняшний день является хищение и незаконный вывоз культурных ценностей. Представители правоохранительных органов большинства стран мира называют хищения культурных ценностей второй по величине

проблемой международного характера, уступающей лишь контрабанде наркотиков. Уже в конце 1970-х — начале 1980-х годов хищения стали наиболее опасной категорией преступлений, связанных с различными формами посягательств на культурные ценности. Причем кражи из музеев и коллекций становятся все более подготовленными, более дерзкими, сопровождаются насилием над личностью. Музеи сегодня вынуждены обороняться не от одиночных жуликов и контрабандистов, а противостоять организованной преступности. Прогнозы не утешительны. В литературе отмечается выраженная тенденция дальнейшего роста числа подобных преступлений, связанная с серьезным экономическим интересом. Доход от нелегальной торговли антиквариатом уже сопоставим с доходами от нелегальной торговли оружием и наркотиками. На границах удается пресечь примерно 6-10% нелегальных операций.

Какие же способы защиты музейных коллекций разработаны сегодня в мире? Прежде всего, технические меры безопасности по защите музейных зданий и отдельных уникальных экспонатов. С 1996 г. действует "Программа мер по обеспечению сохранности, усилению борьбы с хищениями и контрабандным вывозом предметов культурного и природного наследия народов России", в которой участвуют МВД России, ФСБ России, Минкультуры России и Государственный Таможенный Комитет России. При Государственном научно-исследовательском институте реставрации создан Центр по безопасности культурных ценностей. Это же учреждение занимается разработкой методов защиты музейных коллекций от пожаров и стихийных бедствий, защиты фондов от вредного воздействия внешних факторов окружающей среды, разработкой методов поддержания в музейных помещениях благоприятного для различных коллекций микроклимата, светового режима, эффективных методов борьбы с микологическими и энтомологическими зараженьями музейных коллекций и пр. При участии Центра в 2000 г. впервые были разработаны "Типовые требования по инженерно-технической укрепленности и оборудованию техническими средствами охраны учреждений культуры, расположенных в зданиях-памятниках истории и культуры", которые введены в действие с 4 ноября 2000 г.

На 1997 г. не более 60% музеев было оборудовано эффективными средствами охраны (для используемых по первоначальному назначению памятников эта доля гораздо ниже, так для действующих церквей она составляет 4%). Одна из наиболее совершенных систем безопасности используется в музее-заповеднике "Московский Кремль". Аналогичными возможностями не обладает большинство российских музеев. Но так называемые 3 рубежа охраны, защищающие здание по его периметру, внутреннее пространство помещений музея, отдельные особо ценные экспонаты, витрины, сейфы, введены уже во многих музеях. Однако эффективность защитных устройств не стоит переоценивать. Если одни специалисты смогли разработать систему охраны, то пока кража остается экономически выгодной, будут находиться специалисты, способные меры защиты нейтрализовать. Это убедительно доказывают нашумевшие кражи из крупнейших музеев мира, оснащенных самой передовой техникой. Кроме того, электронные средства охраны не защищают от актов вандализма, а также в случае вооруженного нападения в дневное время.

У научной общественности, деятелей культуры, музейных работников есть и иные возможности бороться с бедой. Один из способов - совершенствование музейного законодательства, в том числе международного, затрудняющего сбыт незаконно

вывезенных ценностей. Предотвращению краж и изобличению преступников, безусловно, способствует тесное профессиональное международное сотрудничество.

Новым и перспективным средством борьбы призваны стать современные информационные технологии, позволяющие осуществлять учет музейных предметов на совершенно ином уровне, создавать централизованные базы данных, в том числе базы данных изображений предметов, по компьютерным сетям мгновенно и по всему миру передавать информацию о совершенной краже. Электронные метки на музейных предметах облегчат их идентификацию. Однако, создавая базы данных и особенно подключаясь к компьютерным сетям, нельзя забывать и о том, что тем самым создается возможность для почти бесконтрольного использования данных о музеях и коллекциях. Пока музеи не могут надежно защитить себя от несанкционированного доступа к своей информации.

Многие профессиональные проблемы музеям легче и эффективнее удавалось бы решить сообща. В результате разрушения всех иерархических связей музеи получили полную свободу деятельности, но оказались разобщены. Попытки создания всероссийских **общественных организаций музейных работников** на современном этапе начались уже более десяти лет назад. В декабре 2000 г. на Всероссийском совещании музеев было принято решение о создании Союза российских музеев. Через год, 26 октября 2001 г., Союз был учрежден как добровольная некоммерческая организация, призванная координировать деятельность музеев и защищать их интересы. Президентом Союза избран М.Б. Пиотровский. В стране действуют также около 20 различных музейных ассоциаций. Одни из них имеют профильный характер, как, например, Объединение естественнонаучных музеев или Фонд поддержки литературных музеев, другие - региональный, как Ассоциация "Открытый музей" (штаб-квартира в Красноярске), или самое молодое, возникшее в 2000 г. Содружество музейных работников Поволжья с координационным центром в Тольятти. Наиболее крупным объединением является Ассоциация музеев России со штаб-квартирой в Туле, сплотившая более 400 музеев из 30 регионов.

Ассоциации возникают там, где появляется сильный лидер, желание отстоять свои интересы или претворить в жизнь какую-либо идею. Так, несколько музеев Подмосковья объединились, чтобы достойно представлять свои коллекции за рубежом. Процесс создания ассоциаций, видимо, будет продолжаться. Он не мешает проявлению индивидуальности конкретного музейного коллектива, но помогает отстаивать общие интересы, решать общие проблемы, расширяет межмузейное информационное пространство, укрепляет корпоративные творческие связи.

Одна из значимых особенностей современного состояния музейного дела - активное **освоение музеями новых технологий.** Без овладения ими не только успешное развитие, но и само выживание музеев становится все более проблематичным. Однако необходимо предостеречь музейных работников и от преувеличения значения в жизни музея этих технологий, ведущего порой к их абсолютизации и подмене ими самой сути музейной деятельности. Нужно ясное понимание того, что все они - суть удобные современные средства, позволяющие музеям хорошо выполнять свои основные функции отбора, хранения и актуализации культурного наследия. О новых информационных технологиях речь пойдет в главе 10. Здесь же остановимся на новациях в области **организации управления, эко-**

номического обеспечения, социального проектирования.

В 1980-е годы, когда финансовые проблемы обострились во многих странах мира, на помощь музеям пришли технологии, заимствованные из области управления крупными образованиями - военными объектами, промышленными предприятиями, мощными международными корпорациями и т.д. Стала появляться многочисленная литература по экономическим вопросам, и получил развитие музейный менеджмент. Одна из классических работ по искусству "добывания денег" вышла еще в 1985 г (89).

В российской истории практически невозможно выделить период, когда бы музеям жилось легко и свободно, но ситуация, в которой они оказались в 1990-е годы, была близка к катастрофической. В поисках выхода из кризиса обозначилась опасная (и для музеев, и для общества) тенденция, при которой музеи стали восприниматься не как институты сохранения исторической памяти и культурных ценностей для сегодняшних и последующих поколений, а как хранилища дорогостоящих материальных ценностей. И в это тяжелое время, когда общество (государство) бросило свои учреждения культуры на произвол судьбы, работники музеев, совершая почти ежедневный гражданский подвиг, сохранили культурное наследие нации и отстояли статус музея. Впрочем, испытание и искушение были так сильны, что в какой-то момент даже часть музейщиков, казалось, забыли, что являются не собственниками, а лишь хранителями национального достояния, и собирают музейные коллекции от имени общества и в его интересах. Получила распространение сдача музейных помещений в аренду учреждениям, не имеющим ни малейшего отношения к культурной и, тем более, музейной деятельности. Участились музейные кражи с участием музейных сотрудников. Стали взиматься баснословно высокие цены за использование музейных предметов для фотосъемки, даже если речь шла не о коммерческих проектах. Периодически вспыхивали дискуссии о целесообразности и допустимости продажи раритетов с целью решения музейных проблем. Это отнюдь не полный перечень "нетрадиционных форм хозяйственной деятельности", не совместимых с музейной этикой, которые некоторые музеи пытались использовать в драматической ситуации. К счастью для нашей культуры, возобладали здоровые и позитивные тенденции. Среди них - процесс утверждения **современных методов управления.**

Преобразования 1990-х годов, затронувшие и отношения собственности, не могли не повлиять на организацию музейной работы. Изменились условия деятельности музеев, механизмы их взаимодействия, существенно возросла роль управляющих структур - **менеджмента.** Контакты музея сегодня многократно усложнились, они не ограничиваются только органами управления культурой и родственными учреждениями, а захватывают сферу бизнеса, политических объединений, СМИ и пр. Более того, музеи сами оказались вовлеченными в коммерческую деятельность, стали участниками и инициаторами разнообразных межведомственных программ и проектов. При этом оказалось, что административных навыков, опирающихся на опыт и удачу, сегодня уже недостаточно - необходимо знание теории, позволяющей правильно определить цели и стратегию деятельности, умело распределить имеющиеся ресурсы или изыскать дополнительные, грамотно организовать работу и пр. Начался активный процесс совершенствования управления музеями, который стал ответом на новые явления в нашей экономике и социальной жизни.

Одна из самых крупных конференций по музейному менеджменту (около 300

участников) была организована ИКОМ России и состоялась в Вологде в сентябре 2000 г. Выступавшие делились с коллегами нелегко приобретенным опытом привлечения внебюджетных источников финансирования. Такой вид деятельности - развитие денежных фондов организации - в западных странах и США получил название **fundraising.** Фандрэйзинг имеет свою идеологию социального партнерства, и свою литературу, в которой высказывается вполне обоснованное мнение о том, что складывание многоканальной системы финансирования музеев, включающей государственные, корпоративные, частные, общественные и другие источники, носит глобальный характер.

Периодически вспыхивали дискуссии о том, можно ли управлять музеем так же, как прибыльным магазином или фабрикой. При этом конференция показала, что среди российских музеев уже есть такие, кто начинает вести свои дела так, как это принято в сфере бизнеса, даже создавая свои прибыльные предприятия. Лидерами здесь являются, пожалуй, крупнейшие музеи Петербурга и его пригородов - Эрмитаж, Петергоф, Царское Село.

С середины 1990-х годов стала появляться **отечественная литература по проблемам музейного менеджмента.** Доступна сегодня и зарубежная литература, в том числе международные специализированные периодические издания ("International Journal of Museum Management and Curatorship"), практически неограниченные возможности в этой области предоставляет Интернет. Специалисты утверждают, что не существует единого универсального способа управления, именно потому так много монографий, книг, статей, диссертаций, предлагающих свои подходы и решения в различных областях управленческой деятельности.

Курсы музейного менеджмента читаются в ряде вузов страны (Российском государственном гуманитарном университете, Российском государственном педагогическом университете им. А.И. Герцена, в учебных вузах и центрах по подготовке и переподготовке управленческих кадров и пр.) Почти все они носят авторский характер, а преподавание дисциплины переживает период становления.

Специальные семинары по музейному менеджменту и маркетингу проводились, как правило, зарубежными специалистами. Первые опыты не были очень удачными, так как слушателей знакомили с принципами и способами деятельности, выработанными для крупных американских корпораций и неадаптированными к российским условиям, имеющим свою специфику (свои традиции, финансовые возможности, свой масштаб деятельности). Постепенно и "учителя" сделали некоторые поправки с учетом российских особенностей жизни, и музейные работники стали более заинтересованно и осознанно относиться к освоению нового в сфере управления.

В обозримом будущем финансироваться лишь в силу самого факта своего существования будут лишь музеи, имеющие статус "особо ценных объектов культуры". Впрочем, директора музеев, отнесенных к разряду особо ценных объектов, утверждают, что получают лишь около трети того, что необходимо на содержание музея. Остальным тем более придется регулярно подтверждать свой статус и добиваться общественного признания. Кроме того, из-за многочисленных "соблазнов" новой рыночной экономики каждому музею придется постоянно вступать в конкуренцию за свободное время своих потенциальных посетителей и в спор за ограниченные ресурсы со своими коллегами. Следовательно, придется овладевать специальными **методиками, которыми**

добиваются общественного признания. Среди них - **рекламная деятельность, работа по связям с общественностью (PR), маркетинг.**

Общая **картина финансирования российских музеев** значительно отличается от европейской и тем более американской. Причины отличий следует искать далеко за рамками музейного мира: иные финансовые ресурсы государства, иной уровень благосостояния общества, иные экономические, политические, социальные, культурные приоритеты и традиции, иная экономическая система, наконец, иной этап экономического развития. Так, частный сектор не является, и в обозримом будущем, видимо, не будет являться у нас самым мощным источником финансирования музеев, как это происходит в Америке. Предприятиям просто необходимо в данный период максимально использовать прибыль в целях развития, обновления производственного аппарата и пр. Но и государству, пытающемуся интегрировать страну в мировую экономическую систему и выстраивать ее хозяйственную жизнь с учетом глобальных мировых процессов, многое дается с трудом. В результате объем средств, выделяемых на учреждения культуры из бюджета (по крайней мере, до недавнего времени) быстро сокращался. Специалисты утверждают, что еще как минимум 10 лет сфера культуры будет жить в условиях жесткого финансового цейтнота.

Абсолютное большинство музеев России относится к категории "малочисленных хозяйственных субъектов", в которых число работающих не превышает 6-15 человек. Причем самые малые музеи работают в регионах, где плотность населения даже ниже средней по стране, не превышавшей в 1998 г. 8,5 человек на квадратный километр. В этих условиях на помощь приходят возникающие общества друзей музеев.

Первым (на современном этапе, ведь общества друзей существовали и до революции) называют образованное 21 сентября 1990 года "Общество друзей музея" в Павловске. Примерно 250 человек из Франции, Англии и США провели акцию, направленную на переоснащение музея осветительной аппаратурой. Затем были и другие акции, порой весьма занимательные, например, добывание страусиных перьев для Розового павильона в Павловске. По формам работы такое общество являлось своеобразным фондом или любительским объединением, которое согласовывало с музеем все свои акции, дарения, поступки, но самостоятельно руководило своей деятельностью.

Другой вариант - создание общества непосредственно при музее, со строгим списочным составом, золотыми, серебряными и платиновыми карточками в зависимости от членского взноса. Опыт клуба друзей Эрмитажа, с членскими взносами от 100 до 500 долларов, или Русского музея, где членство стоит около 50 долларов, вряд ли может быть тиражирован.

Интереснее опыт небольших музеев, при которых также стали возникать общества (например, в Тихвинском музее). Музейные работники уже отмечают замечательный факт: для жителей того или иного города стало престижным иметь членскую карточку такого общества. Бизнесмены, политики, творческая интеллигенция хотят пользоваться в музее почетом и уважением, иметь возможность привести туда свою семью, принять участие в какой-либо значительной акции. Своя практика создания целой системы клубов и обществ сложилась при Вологодской областной картинной галерее.

В крупных городах учреждение "обществ друзей музеев" может оказаться весьма эффективной формой пополнения музейного бюджета, а воспользоваться таким опытом

гораздо легче, чем, например, популярной на Западе **системой бизнес-спонсорства.**

Бизнес-спонсоры выделяют деньги под конкретную программу, проект, выставку при условии обязательного их возвращения в той или иной форме. Но в России очень велик риск любых финансовых операций и слабо действуют страховые обязательства. Пока представители сферы бизнеса увидели возможных деловых партнеров лишь в крупнейших российских музеях, таких, как Эрмитаж, ГМИИ им. А.С. Пушкина или ГИМ. Некоторые из выставок, осуществленных в этих же музеях при поддержке крупных корпораций, были рассчитаны на сильный внешний эффект и большой общественный резонанс и, действительно, приобрели характер так называемых **"блокбастеров".**

Гораздо "мягче" работают в стране **крупные международные корпорации,** имеющие большой опыт спонсорской деятельности и разделяющие принципы новой этики, утверждающейся в мире бизнеса. Так, компания" "Филип Моррис" считает себя гражданином мира, потому ей небезразличны гуманитарные проблемы. Она ведет разнообразную благотворительную и спонсорскую деятельность, декларируя принцип: "Помогать тому, кто сильнее всего в этом нуждается". С 1997 по 2001 г. "Филип Моррис" финансировал конкурс провинциальных Учреждений культуры России (по пяти номинациям, в том числе номинации "Музей года"), оплачивая все организационные расходы и выплачивая победителям по 10 000 долларов. Конкурс "Окно в Россию" стал самым крупным проектом, поддержанным компанией, и в нем приняли участие более 1000 провинциальных учреждений культуры, в том числе более 200 музеев.

Возрождение меценатства может стать одним из факторов развития музеев. Иногда о нем размышляют узко прагматически, как о проблеме сегодняшнего трудного времени. Но, решая насущные сегодняшние задачи, нельзя забывать о будущем. Менталитет мецената нужно сформировать. Сегодня эту задачу возможно решать стратегически в рамках музейной педагогики, социального проектирования, формирования общественного мнения. Там, где этим начали заниматься чуть более 10 лет назад - уже имеют отдачу.

Музей села Поим (Пензенская область) сегодня имеет возможность выпускать свою газету и организовывать для сельских детей велосипедные походы по историко-культурным достопримечательностям Европы (клуб "Пилигрим") благодаря тому, что подросли и заняли определенное место в промышленной и финансовой сфере недавние ученики музейных клубов и кружков. Для современного "взрослого" мецената тоже можно найти его место в музее, позволяющее проводить время в кругу интересных людей, предоставляющее радость общения, позволяющее реализовывать свои интересы и пристрастия.

Вековая, почти не прерывавшаяся традиция меценатства сложилась в Самаре. В 1998, юбилейном для Самарского художественного музея, году, он получил в дар 1000 произведений искусства! Такой богатейший подарок стал возможен только благодаря безупречной репутации музея, бережно хранящего и активно демонстрирующего свои коллекции, а также доверительности отношений, установившейся между музеем и его партнерами.

Традиционно в России одним из критериев "благости" творимого дела была его анонимность. Земные почести как бы умаляли значение творимого добра. Тот же, кому

недостаточно было анонимно творить добро, мог уже в этой жизни получить награды и почет за свою благотворительную деятельность. И сегодняшним музеям необходимо научиться в корректной и достойной форме выражать благодарность каждому, оказавшему помощь, - будь то частное лицо, общественная организация или предприятие - и неависимо от размера вклада. Имена дарителей, спонсоров, помощников могут быть напечатаны в буклетах, программах, путеводителях, записаны в лежащую на почетном месте в музее специальную книгу благодарностей. Не забыть послать своим помощникам пригласительные билеты на вернисаж, музейный праздник, интересный концерт - все это не требует особых усилий, но дает замечательную отдачу.

Знаменательно, что само дело изучения и пропаганды меценатства во всех его проявлениях воплотилось в форму музея. **Музей российских меценатов и благотворителей** был создан в Москве в 1992 г. Юридически он представляет собой общественное объединение. В собирании коллекций оказали музею помощь потомки известных русских меценатов - Армандов, Бахрушиных, Зиминых, Мамонтовых, Сытиных, Алексеевых-Станиславских, Третьяковых и др. Музей представляет собой информационный и методический центр по проблемам меценатства и предоставляет широкий спектр услуг: экскурсии, лекции, беседы, консультации, методическая, библиографическая, справочная помощь, содействие в организации и проведении встреч, вечеров, презентаций. Этими услугами широко пользуются преподаватели школ, высших и средних специальных учебных заведений, школьники и студенты, работники средств массовой информации, представители власти.

Возрождается и другая традиция российских музеев - создание при них **попечительских советов.** Целый ряд музеев такие советы уже создали и решают, опираясь на них многие проблемы. Только за последние 1-2 года попечительские советы возникли в ряде музеев (Музей-центр "Преодоление" им. Н.Островского в Москве, Вельский районный краеведческий музей Архангельской обл.). В Советы включают влиятельных общественных деятелей, бизнесменов, земляков, проживающих в столице или крупных городах, известных деятелей культуры, журналистов. Эти люди становятся своеобразными "агентами влияния" музея.

Деятельность, получившая сегодня название **"культурный туризм",** во многих регионах России является весьма перспективным сектором экономического и культурного развития. Институт "Открытое общество" проводил конкурс "Музей и туризм", призванный поддержать туристические программы музеев. Эту же цель преследует проводимый с 1999 г ежегодно Московский международный фестиваль "ИНТЕРМУЗЕЙ". Все активнее развиваются такие направления, как экологический туризм, семейный туризм, экстремальный туризм, эксклюзивный туризм и др.

Очевидно, что роль музеев в этой деятельности огромна: музеи и сами являются туристическими объектами, и располагают наиболее полными сведениями об историко-культурном потенциале региона. Очевидно и другое: огромный потенциал музеев и памятников России или слабо используется в туристическом бизнесе, или потребляется на невыгодных для музеев условиях. (Например, право музея осуществлять экскурсионную деятельность на своих экспозициях и памятниках не защищено законом.)

Одна из главных причин такого положения вещей заключается в том, что о памятниках и музеях малых и средних городов России просто не знают. Так

организаторы европейского конкурса музеев рассказывали, что существование музеев интересных и конкурентно-способных с европейскими музеями в российской провинции стало для них откровением. А участники уже упоминавшейся международной конференции в Вологде, приехавшие их Франции, США, Нидерландов, признавались, что, хотя и бывали в России, но даже не представляли себе, где находится древнерусский город Вологда с его, как нам казалось, всемирно известными памятниками. Правильно выстроенная маркетинговая политика, рекламная деятельность музеев, использование новых технологий должны помочь музеям изменить ситуацию.

Уже сегодня существуют несколько моделей участия музеев в туристическом бизнесе.

У Владимиро-Суздальского музея-заповедника сложилась договорная система сотрудничества с туристическими фирмами. Авторитет и значения музея в области таковы, что ни одна турфирма не рискнет музей "обойти". У музея для обслуживания туристов есть памятники мирового уровня, музейные экспозиции для всех категорий посетителей, ресторан-трапезная на территории Суздальского Кремля, прекрасная гостиница "Лихонинский дом" и пр. Здесь нет конкуренции между музеем и турфирмами. Заключаются взаимовыгодные договора, по которым музей получает туриста, а турфирмы - высококачественный "турпродукт".

В других случаях возможен путь создания туристических предприятий при музее. Так, Кирилло-Белозерский музей-заповедник создал коммерческую туристическую фирму при музее для приема, прежде всего, иностранных теплоходных групп. В этом случае посреднические услуги турфирмы, действительно, лишние.

Сегодня для музеев все более характерно не полагаться на посредничество туристических фирм, но брать дело организации туристического потока в свои руки. Крупные музеи и, особенно, музеи-заповедники, располагающие недвижимостью и территориями, активно разворачивают деятельность в этом направлении. Теперь не только в Суздале, но и при многих других музеях появились небольшие гостиницы (гостиницы в г.Твери и в музее-усадьбе "Берново" при Тверском объединенном музее, гостевой домик в Изборском музее-заповеднике и др.) или туристические базы (Болгарский историко-архитектурный музей-заповедник). Иногда жилище для приезжих носит экзотический характер — это изба (так, музей-заповедник "Томская писаница" выкупает дома в деревне Писаная и, сохраняя их внешний вид, переоборудует под домики для гостей) или гостиничные номера в бывших монастырских кельях (Тотемское музейное объединение).

Все более разнообразными, необычными, ориентированными на самые разные запросы становятся услуги, предлагаемые туристам музеями: лодочные и конные походы, участие в экспедициях и раскопках, традиционных обрядах, моделирование образа жизни прошлых эпох, экстремальный туризм и т.п. Часто в основе современного интереса общества к музеям - поклонение реликвиям, чувство *приобщения,* испытанное вместе с другими "посвященными".

Еще очень слабо исследован и используется нашими музеями феномен **паломничества.** Паломничество возникает без участия музеев, но затем может направляться и использоваться ими (характерный пример - мусульманское ежегодное паломничество на развалины древнего Болгара и использование его Болгарским

музеем-заповедником), или, напротив, развиваться помимо музея и, нередко, вопреки его интересам. Сегодня в ряде религиозных центров создаются структуры для привлечения и обслуживания паломников, конкурирующие с музеем (Троице-Сергиева Лавра). Но паломничество бывает не только религиозным: определенный культ события, личности может инициировать этот феномен (паломничество в **Ясную** Поляну, начавшееся до официального открытия музея). Во многих зарубежных странах существует целая индустрия паломничества, в основе которой - создание и распространение мифа, культа.

Нередко недостаток конкурентоспособности музеев обусловлен отсутствием событий, так называемого "хэппенинга". Многие зарубежные музеи осознали это и предпринимают попытки организации "музейных событий", привлекающих значительные массы публики, в том числе туристов. Такими событиями становятся выставки-гиганты, биеннале, фестивали, обширные программы в рамках юбилеев и т. п.

Последнее десятилетие XX столетия поставило много вопросов, на которые еще предстоит найти ответы. Некоторые тенденции лишь обозначились и пока еле уловимы, другие - быстро набирают силу и, видимо, будут доминировать в будущем. Не сомневаться можно лишь в том, что музеи в обозримом будущем не исчезнут, причем, сущность их деятельности, скорее всего, принципиально не изменится. А вот новые формы музейных учреждений, отвечающие новым потребностям общества, обязательно появятся.

Мы постарались в сжатой форме представить читателям цельную картину современного состояния музейного мира России и важнейших наметившихся тенденций его дальнейшего развития. В последующих главах вы найдете рассмотрение тех же проблем взаимоотношений музея и наследия, музея и общества, музея и личности, детализированное до конкретных основных направлений музейной деятельности.

Литература:

1. Воронцова Е.А. Ведомственные музеи: задачи управления и нормативного регулирования. // Культура российской провинции: век XX-XXI веку. Калуга, 2000.
2. Гнедовский М.Б. Что такое музейный маркетинг? // Мир музея. 1995. №4.
3. Каулен М.Е. Нематериальные объекты наследия в современном музее. // От краеведения к культурологии. М., 2002.
4. Музеи в период перемен. СПб., 1997.
5. Музеи. Маркетинг. Менеджмент. М., 2001.
6. Музей и коммуникация. Самара, 1998.
7. Музей и новые технологии. М., 1999.
8. Пул Джиллиан. Когда менеджмент приносит деньги: Наставления учреждениям культуры всех стран / Пер. с англ. СПб, 1999.
9. Сундиева А.А., Каулен М.Е., Чувилова И.В. Деятельность музеев: музеи Российской Федерации на рубеже тысячелетий. Аналитический обзор. М., 2001.
10. Труевцева О.Н. Музеи Сибири во второй половине XX века. Томск, 2000.

МУЗЕЙНОЕ ДЕЛО СЕГОДНЯ И ЗАВТРА

МУЗЕЕВЕДЕНИЕ КАК НАУЧНАЯ ДИСЦИПЛИНА

ГЛАВА I

История становления музееведения как научной дисциплины. Определение музееведения. Структура, объект, предмет, метод. Базовые понятия музееведения: музей, музейный предмет и его свойства, коллекция, виды коллекций, социальные функции музея. Классификация музеев. Музейное источниковедение. Музееведение в системе наук.

Музееведение вступило в XXI век, так и оставшись "молодой наукой", находящейся "в стадии становления". XX век не дал однозначного ответа на вопросы о сущности музееведения как научной дисциплины. Не была решена даже занимавшая музееведов в 1960-80-е гг. ключевая проблема: можно ли в принципе считать музееведение наукой или это только лишенная собственного метода и языка совокупность блоков информации, касающихся музея и практических направлений его деятельности?

Вопрос о том, существует ли музееведение как научная дисциплина, до сих пор волнует музееведов и не имеет однозначного ответа, несмотря на преподавание этой дисциплины в вузах, наличие музееведческих центров и выход немалого количества музееведческой литературы. Самими музееведами признается недостаточная разработанность концептуальных основ музееведения.

Представления о музейной деятельности как специфической области человеческой культуры начали складываться в эпоху Ренессанса. Первой попыткой сформулировать некую "музейную теорию" исследователи считают книгу Й.Д. Майора "Ничего не предрешающие общие рассуждения о художественных и естественно-научных собраниях", которая увидела свет в Киле в 1674 г. В 1727 г. К. Найкель в вышедшей в Мюнхене работе "Музеография, или руководство к правильному пониманию и полезному учреждению музеорума или раритет-камеры" ввел в обращение термин "музеография".

С 1870-х появляются периодические музееведческие издания. В 1883 г. в Дрездене выходит статья доктора Й.Г. Грассе под знаменательным заглавием "Музеология как наука" (напомним читателю, что в русскоязычной литературе употребляются как равнозначные термины "музееведение" и "музеология", в настоящем издании авторы используют более привычное слово "музееведение", употребляя термин "музеология" в случаях цитирования иностранных текстов), в которой был обозначен исследовательский потенциал этой области знания и сделана попытка утвердить се как новую научную дисциплину. Однако это утверждение состоится почти что через сто

лет.

В России на протяжении XIX - начала XX вв. появляется ряд публикаций, содержащих размышления о музее, его сущности и назначении; характерной особенностью развития русской музееведческой мысли уже на этом этапе было то, что попытки сформулировать теоретические положения о музее чаще всего принимают форму музейных проектов. Первые проекты, предлагавшие модели музейных учреждений и значительно опережавшие музейную практику своего времени, появляются в первой половине XIX в., их авторами были Ф.П. Аделунг, Б.-Г. Вихман, П.П. Свиньин (см. Раздел I, главу 3 настоящей книги).

В конце XIX века складывается учение философа-утописта, русского космиста Н.Ф. Федорова. Федоров - единственный философ, в учении которого столь значительное место уделено концепции музея. К этому понятию Н.Ф. Федоров постоянно обращается в разных местах своего основного труда "Философия общего дела", специально проблеме музея посвящена статья "Музей, его смысл и назначение". Ряд статей, в том числе "Выставка 1889 года...", содержат проекты "Музея третьего сословия" и нескольких музеев-храмов.

Центральная идея философско-утопического учения Н.Ф.Федорова - идея "патрификации" - то есть сначала ***мысленного,*** а затем, на основе преодоления человечеством "небратского состояния" и овладения регуляцией всех космических сил, -*реального* воскрешения всех отживших поколений, "отцов". Поэтому и в осмыслении философом феномена музея можно выделить два уровня, которые он сам обозначил: "музей как факт" и "музей как проект". "Музей как проект" есть "высшая инстанция, которая должна и может возвращать жизнь". Музей занимается собиранием под видом старых вещей "душ отошедших". Это - не собрание вещей, но "собор лиц", институт, который, храня память об ушедших "отцах", тем самым когда-то должен сделать возможным их реальное воскрешение.

Исходя из этой будущей высшей цели, оценивает Н.Ф. Федоров и реальный музей. Работы мыслителя содержат анализ происхождения музея, который он считает современным самому пробуждению сознания человека. Федоров называет тягу к хранению всеобщим свойством природы, поэтому появление музея приобретает в его учении характер всеобщей, неизбежной закономерности. Гуманный смысл музея в антигуманном обществе - вот главнейшее назначение этого института по Федорову. В соответствии с учением утописта, "идеальный" музей должен находиться в деревне и быть совмещен со школой, храмом и обсерваторией.

Н.Ф. Федоров значительно расширил представление о значении и возможностях музея. Это было замечено современниками и оказалось очень созвучным нашим сегодняшним размышлениям о смысле музея, этим объясняется все возрастающий в последние годы интерес музееведов к учению философа.

Значительные достижения в развитии теории были сделаны советскими музееведами 1920-х годов (Н. Романов, Ф. Шмит, И. Грабарь, А. Зеленко и др.), заложившими основу советской музееведческой школы. Особенно велико с этой точки зрения значение работ Ф.И. Шмита, впервые в отечественном музееведении сформулировавшего понятия типологии музеев, музейной экспозиции и др., предложившего оригинальную классификацию музеев и принципы построения музейной сети. Ряд исследователей разрабатывают в это время положения музееведения,

относящиеся к определенным типам и профилям музеев (Н.И. Романов - "местных" музеев, И.Э. Грабарь - художественных музеев, А.У. Зеленко - детских музеев, Б.М. Завадовский - естественно-исторических музеев). При всем многообразии музееведческая мысль этого времени представляет определенную цельность. Характерно, что музееведческая мысль первой трети XX века оказалась исключительно созвучна нашему времени, чем объясняется пристальное внимание к работам этого периода современных музееведов.

Состояние советского музейного дела после I Всероссийского музейного съезда не способствовало развитию музееведческой теории, к тому же ряд крупнейших се представителей был незаконно репрессирован или отстранен отдел (Ф.И. Шмит, Н.И. Романов).

Новый этап развития музееведческой мысли в СССР был связан в первую очередь с деятельностью НИИ краеведческой и музейной работы (в дальнейшем - НИИ культуры, ныне - Российский институт культурологии). Созданная в его стенах и вышедшая в свет в 1955 г. книга "Основы советского музееведения" впервые представила музееведение в качестве цельной системы знаний. Несмотря на то, что главное внимание уделялось методике, а содержащаяся в этом издании информация в основном устарела и имеет лишь историческое значение, нельзя не признавать заслуги советских ученых, уже в середине XX века сумевших создать столь серьезный обобщающий труд.

1950-80-е гг. ознаменовались международными дискуссиями по вопросу о правомочности признания музееведения в качестве самостоятельной научной дисциплины. Особенно важными были дискуссии 1964 г. в ГДР и 1965 г. - в ЧССР. Результатом дискуссии в ГДР 1964 г. становятся "Тезисы", в которых обосновывается необходимость выделения музееведения в рамках документальных дисциплин. Эта позиция находит дальнейшую разработку в работе И. Ян "Музееведение как научная и учебная дисциплина". ЧССР стала первой страной, где впервые музееведение было внесено в государственный реестр научных дисциплин. Однако в 1971 г. на симпозиуме ИКОМ в Германии исследователи не пришли к единой точке зрения по проблемам понимания музееведения.

Среди зарубежных музееведов, участвовавших в разработке представлений о музееведении как научной дисциплине, необходимо назвать имена И. Бенеша, И. Неуступного, А. Грегоровой (ЧССР), В. Хербста, И. Аве, К. Шрайнера (ГДР), В.Глузинского, 3. Жигульского (Польша) и др. Особо следует отметить вклад в теоретическое музееведение 3. Странского (ЧССР), отстаивавшего самостоятельность музееведения как науки и впервые разработавшего развернутое определение музееведения и ставшие ныне базовыми музееведческие понятия "музейной потребности", "музеальности", "музейной ценности". Основная заслуга в утверждении в СССР музееведения как научной и учебной дисциплины, в разработке основных положений науки, создании учебного пособия и основании кафедры музейного дела в системе Института (ныне Академии) переподготовки работников искусства, культуры и туризма принадлежит А.М. Разгону.

В 1977 г. Генеральная конференция ИКОМ, проходившая в нашей стране, создает "Международный комитет по музеологии", осуществляющий координацию теоретических исследований. На протяжении 1980-х годов конференции проходят

практически каждый год. Основной задачей на этом этапе была инвентаризация и первичная унификация понятийного аппарата музееведения, призванная обеспечить взаимопонимание между исследователями разных стран, без которого неосуществима никакая координация работы, и объединение усилий. Основные дискуссии развернулись вокруг ключевых представлений о предмете, методе, структуре музееведения, его месте в системе наук и профессиональном языке. С 1976 по 1986 гг. шла напряженная работа над музеологическим словарем, результатом которой стал 20-язычный глоссариум. Сейчас эта работа продолжается. Своеобразным подведением итогов работы музеологов Восточной Европы становится в 1988 г. учебник "Музееведение. Музеи исторического профиля" - совместная работа ученых СССР и ГДР.

В странах Западной Европы преобладает эмпирический подход к музееведению. Многие музееведы Запада (а в восточной Европе -И. Неуступны) не склонны признавать музеологию наукой. Характерно ироничное название вышедшей в США статьи В. Вошберна "Бабушковедение и музееведение". Но, хотя на Западе преобладают разработки по методике конкретных направлений музейной деятельности, в отдельных странах разрабатываются и теоретические направления. Всемирную известность получили исследования К. Хадсона, Лейстерская школа и исследования Дж. Льюиса в Англии, разработки теории музейной коммуникации канадца Д. Камерона, публикации французского музееведа Ж.-А.Ривьера по истории музеев и их роли в обществе и по теоретическому обоснованию экомузеологии. В 1983 г. на Генеральной конференции ИКОМ в Лондоне оформляется в качестве самостоятельного движения "Новая музеология", основные лозунги которой - интеграция музея в окружающую среду, социализация музея. Именно на Западе все настойчивее в последние годы звучат требования к музею не просто регистрировать прошлое, но использовать его, чтобы влиять на сегодняшний и завтрашний день конкретного сообщества (концепции "музея-форума" Д. Камерона, "музея без границ", музейной коммуникации).

Существует целый ряд определений понятия "музееведение". Приведем лишь одно из последних, с нашей точки зрения, наиболее полно отражающее современные представления о сути этой дисциплины:

"Музееведение (музеология) - научная дисциплина, изучающая специфическое музейное отношение человека к действительности и порожденный им феномен музея, исследующая процессы сохранения и передачи социальной информации посредством музейных предметов, а также развитие музейного дела и направления музейной деятельности" (Российская музейная энциклопедия, 2001).

В начале нового тысячелетия в связи с активным включением в сферу интересов музеев нематериального наследия обозначилась тенденция заменять термин "музейный предмет" термином "музейный объект", о чем подробнее см. Главу 3 настоящего раздела.

Основные споры ученых сосредоточены вокруг проблемы наличия у музееведения основных принципиальных признаков научной дисциплины: объекта, предмета, метода, языка и структуры.

Единого взгляда на **структуру музееведения** исследователи разных стран до сих пор не выработали. Однако наиболее часто исследователи пользуются структурой, разработанной З. Странским и с небольшими изменениями представленной в учебнике

"Музееведение" 1988 года:

1. История

1.2. Историография

2. Теория

2.1. Общая теория музееведения

2.2. Теория документирования

2.3. Теория тезаврирования

2.4. Теория коммуникации

3. Музейное источниковедение

4. Прикладное музееведение

4.**1**. Научная методика

4.2. Техника

4.3. Организация и управление

Все составляющие этой структуры подробно рассматриваются в соответствующих главах и параграфах учебного пособия. В данной главе нас будет в первую очередь интересовать общая теория музееведения, формулирующая базовые понятия научной дисциплины, разрабатывающая понятийный аппарат, познающая объект, предмет и метод, разрабатывающая проблемы социокультурных функций и классификации музеев.

Объект музееведения признается в основном всеми исследователями. Это - музей и музейное дело как общественное явление во всех их проявлениях.

Предмет музееведения до сих пор вызывает острые споры.

Определение музееведения, его объекта-предмета-метода, состава и структуры, обусловлено традициями национальных музееведческих школ, характером и уровнем развития музейного дела, степенью интегрированности музея в социокультурную жизнь общества.

В зависимости от взгляда на предмет музееведения на сегодняшний день сложился ряд подходов к определению сути музееведческих исследований.

Предметный подход, разрабатывавшийся такими музееведами, как И. Ян, З. Брун, Р. Ланг и др., ставит в центре "интриги" музейный предмет, именно изучение функционирования музейного предмета в музее является с точки зрения сторонников этого подхода предметом музееведения как науки. Предметный подход становится все более уязвим сегодня, когда объектами музеефикации становятся "невещные" объекты действительности, вплоть до образа жизни. Чрезвычайно трудно с точки зрения "предметного подхода" изучать такие новые формы музейных учреждений, как, например, экомузеи. В то же время нельзя не отмстить, что среди практикующих музейных работников этот подход наиболее популярен, и одновременно именно он охватывает наиболее разработанную музееведением область, касающуюся отбора из реальной действительности, изучения, хранения, репрезентации и интерпретации музейных предметов. Критики предметного подхода акцентируют внимание на отсутствии четко очерченных границ "предметного" музееведения: ведь музейные предметы в тех или иных проявлениях изучают многие другие науки. Однако, попадая в музей (и даже ранее - став "предметами музейного значения"), они приобретают какое-то новое качество, объединяющее их и отличающее от других, "немузейных" объектов действительности.

Очевидно, что такое свойство не может быть изначально присуще некоей категории предметов - оно возникает в результате особого отношения к этим предметам людей. Люди находят в них ценность, не связанную с их утилитарной полезностью или материальной ценностью. С этой позицией ряда музееведов связано появление еще одного "прагматического" или **"аксиологического",** то есть ценностного подхода, разработанного в первую очередь в трудах чешских музееведов (3. Странский, А. Грегорова). В рамках этого подхода исследуются в первую очередь свойства предметов окружающего мира, определяющие "музейный" интерес к ним человека. **"Институциональный** подход" предлагает в качестве объекта музееведения музей как социальный институт (И. Бенеш, В. Винтер и др.).

Некоторую **интеграцию** всех названных подходов предложил А.М. Разгон, провозгласивший предметом исследования "круг специфических закономерностей, связанных с процессами, в которых участвует музейный предмет, и общественным функционированием музея как институциональной основы музейного дела".

Языковый подход к объекту и предмету музееведения восходит к музееведческой мысли 1930-х гг., но разрабатывается в последние 10 лет, главным образом, Н.А. Никишиным. Исследователь предлагает рассматривать музейные предметы, прежде всего как знаки, определяет в соответствии со своей позицией структуру музееведения: в фундаментальные музееведческие исследования включаются исследования внутренней организации языка: теория фондовой работы (музейная лексикология), теория музейной атрибуции (музейная семантика), теория построения экспозиций (музейная грамматика), теория экспозиционных жанров (музейная стилистика) и др. Язык музея рассматривается автором как "носитель особого вида социокультурной информации, инструмент познания и регулятор поведения", что определяет основные социальные функции музея.

Коммуникационный подход есть форма перенесения в музееведение общенаучных представлений о коммуникации. Сейчас исследователи стараются более корректно говорить не о "теории коммуникации", но о "коммуникационном подходе", так как рассматриваемая система представлений оказывает влияние па весь объем музееведческого знания, но в качестве теории еще не сформировалась. Коммуникационный подход в музееведении появился в ответ на социальную потребность в повороте музеев **к** массовой аудитории, сформировавшейся в 1960-е годы. В зарубежной музееведческой литературе в настоящее время он является одним из центральных.

Понятие "коммуникации" принадлежит к числу ключевых общенаучных понятий второй половины XX века. В качестве источников понятия коммуникации принято рассматривать теорию связи, разработанную К. Шенноном в 1949 г. (основные элементы процесса передачи информации: источник, передатчик, канал, приемник, адресат, шум) и принадлежащую М. Мак-Люэпу (1960-е гг.) концепцию развития культуры как развития коммуникации. Взгляд на музей как коммуникационную систему, в центре которой - посетитель, был сформулирован Д. Камероном в 1968 году.

Единицей коммуникационного анализа в музееведении является акт музейной коммуникации. Модель акта музейной коммуникации, предложенная Камероном, выглядит следующим образом:

Адресант (экспозиционер) -> посредник (музейные предметы) -> адресат

(посетитель)

Попытку исследования механизма музейной коммуникации в экспозиции предприняла английский музеолог А. Хупер-Гринхил в статье "Новая модель коммуникации для музеев". Рассматривая музейную экспозицию как знаковую систему, исследовательница сосредоточила внимание на постоянно происходящем процессе генерирования культурных значений, которые не просто передаются от адресанта к адресату, но конструируются адресатом (посетителем) на основе собственного опыта, знаний, конкретного контекста. Вместо предложенной Д. Камероном в 1968 г. модели коммуникации А. Хупер-Гринхил предлагает свою, интерактивную модель:

упряжка коммуникаторов (музейные работники) -> средние значения (музейные предметы) <-> активные создатели смыслов (посетители)

В этой модели передача информации в музее выступает как способ установления отношений "человек-человек" ("человек-общество") с помощью существующих в культуре кодов. Восприняв сигнал, посетитель-адресат сопоставляет его с набором значений и выделяет единственное "сообщение". Этот процесс всегда детерминирован не только самим сигналом и имеющимися в культуре кодами, но имеющимся у адресата информационным багажом, личным опытом, системой ценностей и т.д. - вплоть до настроения. Вычленяя смыслы, посетитель и сам становится "активным создателем смыслов". Экспозиция выступает как динамичная система, постоянно продуцирующая и передающая новые смыслы. Схема объясняет возможность разного восприятия одной и той же экспозиции даже одним и тем же посетителем.

Чтобы коммуникация состоялась и была успешной, необходимо, чтобы совокупность смыслов, извлеченная посетителем, содержала достаточно смыслов, заложенных музейщиками-коммуникаторами. Совокупность смыслов, заложенных музейными работниками, должна пересекаться с совокупностью смыслов, сконструированных посетителями. Чем шире "зона совпадения смыслов", тем более успешной может быть признана коммуникация.

Ряд исследователей (Ю. Ромедср, Ф. Вайдахер) считает, что задачу установления контакта с посетителем в первую очередь выполняет точный выбор приемов построения экспозиции (выбор объектов, их точное количество, контекст, корректность информации) и экспозиционный дизайн, который должен быть ориентирован на человека и его восприятие. В СССР коммуникационный подход разрабатывался с 1970-х гг. Наибольший вклад в его разработку внес М.Б. Гнедовский. В своих работах он дал характеристику коммуникационного подхода как *антропоцентрического* (так как он ставит во главу угла человека), *культурологического* (так как используемые в коммуникации знаки и символы существуют в определенном поле культурных значений и субъекты коммуникации выступают как представители определенных культурных позиций), *диалогического* (в коммуникации участвуют как минимум два субъекта с разными культурными позициями) и *аксиологического* (так как ценностный аспект коммуникации рассматривается в качестве ведущего).

Иногда в музееведческой литературе можно прочитать, что коммуникационный подход сформировался в противовес предметному. Однако это утверждение, звучавшее достаточно часто в период утверждения коммуникационного подхода, носило, скорее, полемический характер. На самом деле коммуникационный подход вовсе не умаляет значение музейного предмета. Именно последний является центральным звеном

процесса музейной коммуникации, без него она теряет свою музейную специфику. Сторонники коммуникационного подхода совершенно справедливо подчеркивают связь самого понятия "музейности" с человеком: ведь это качество не является изначально присущим тому или иному предмету, он становится "музейным", наделяется музейным значением только в восприятии человека. Утверждение обращенности музея к человеку, к обществу является важнейшей заслугой коммуникационного подхода.

Представляется, что в каждом из перечисленных подходов имеется свое рациональное зерно. Поэтому, после внимательного их рассмотрения, мы предлагаем читателю остановиться на наиболее общем, интегрирующем различные подходы определении предмета музееведения:

Предмет музееведения - объективные закономерности, относящиеся к процессам накопления, сохранения и трансляции социальной информации, традиций и эмоций посредством музейных объектов, к процессам возникновения, развития и общественного функционирования музея.

Метод **музееведения.** В настоящее время музееведение пользуется методами, заимствованными из арсенала других наук - как гуманитарных, так и естественных (методы специальных и вспомогательных исторических дисциплин, педагогики, психологии, социологии; рентгенография, спектрография и др. методы естественных наук; методы полевого исследования, непосредственного наблюдения; экспериментальные методы, в т.ч. исторический эксперимент; метод моделирования и др.). Сторонники признания музееведения самостоятельной научной дисциплиной полагают, что музееведение как формирующаяся научная дисциплина находится в стадии выработки собственного метода. Ученые, полагающие, что музееведение нельзя считать самостоятельной дисциплиной, в качестве доказательства своей позиции апеллируют, в том числе, к отсутствию у музееведения собственного метода.

Базовые понятия музееведения.

Исходя из подхода, определяют музееведы саму суть музея. Определений существует множество. Приведем два из них, которые можно определить как "прагматическое" и "философское".

Согласно определению ИКОМ, **музей - постоянное некоммерческое учреждение, призванное служить обществу и способствовать его развитию, доступное широкой публике, занимающееся приобретением, исследованием, хранением, популяризацией и экспонированием материальных свидетельств о человеке и его среде обитания в целях изучения, образования и удовлетворения духовных потребностей.**

С философских позиций **музей** определяется как **исторически обусловленный многофункциональный институт социальной памяти, посредством которого реализуется общественная потребность в отборе, сохранении и репрезентации специфической группы культурных и природных объектов, осознаваемых обществом как ценность, подлежащая передаче из поколения в поколение.**

Как видим, эти определения не противоречат друг другу, их различия обусловлены различными целями, которые эти определения преследуют.

Важной задачей общей теории музееведения является также определение **социальных** (в последнее время их нередко называют социокультурными) **функций музея.**

К решению этой задачи исследователи также подходят с разных точек зрения - с позиций философии, культурологии, социологии и др., отсюда множественность взглядов на основные функции музеев. А.М. Разгон выделил четыре основные функции - документирования, охранную, исследовательскую и образовательно-воспитательную.

Функция документирования реализуется через отражение процессов развития природы и общества посредством сбора и сохранения специфических документов - музейных предметов. Эта функция связана с обязательных сбережением музейных источников, т.е. с **охранной функцией,** и с их изучением, т.е. с **исследовательской функцией. Образовательно-воспитательная функция** реализуется через использование информационных и экспрессивных свойств музейных предметов для удовлетворения познавательных, культурных и других потребностей общества.

Многие исследователи дополняют эти функции рядом других, расширяя понимание социокультурных функций музея. Так, выделяют аксиологическую функцию (ценностную, то есть нацеленную на формирование в обществе ценностных критериев и установок), информационную функцию, эстетическую функцию, коммуникационную функцию (функцию удовлетворения духовных потребностей в общении с культурным наследием, с иными эпохами и культурами), функцию социализации личности и др. В связи с определившейся в 1980-е годы ориентацией музеев на организацию досуга населения Д.А. Равикович предложила выделить рекреационную функцию. Однако другие исследователи считают, что весь этот много-образный спектр является, по сути, производным от двух основных функций - документирования и образовательно-воспитательной: так, документирование предполагает хранение и исследования источников, а формирование ценностных установок и проведение досуга является частью воспитания личности и т.д.

Музейный предмет, фонд, собрание - основные музееведческие понятия и одновременно - основные единицы классификации, учета и хранения музейных ценностей.

Музейный предмет - центральное звено всей музейной деятельности, без которого последняя теряет свою музейную специфику. Потенциальный музейный предмет, объект музейного комплектования, еще не изъятый из среды бытования, принято называть **предметом музейного значения.** Согласно определению, данному в 1988 г. в учебнике "Музееведение", музейный предмет - это извлеченный из реальной действительности предмет музейного значения, включенный в музейное собрание и способный длительно сохраняться. Определяя музейный предмет, большинство авторов делают акцент на его подлинности, называют его "аутентичным источником знаний и эмоций"; в ряде определений подчеркивается, что это "движимый объект реальной действительности". Однако в последнее время в музееведении наметилась тенденция пересмотра определения музейного предмета, связанная с активным включением в сферу музейной деятельности недвижимых историко-культурных объектов, нематериальных объектов, а также с практикой не изымать или не полностью изымать предмет из среды бытования.

Для понимания сущностных характеристик музейного предмета необходимо обратиться к рассмотрению его свойств и ценности.

Музеологи выделяют ряд свойств музейного предмета. Практически единогласно называют три свойства:

информативность — способность музейного предмета являться источником информации;

экспрессивность - способность музейного предмета вызывать эмоции;

аттрактивность - способность музейного предмета привлекать внимание (как правило, связана с внешним видом предмета).

Ряд исследователей ограничивается этими тремя, действительно, определяющими свойствами. Однако делаются попытки выделить и другие свойства. Среди них наиболее часто называют:

репрезентативность - способность музейного предмета служить образцом, наилучшим образом представляющим целый ряд сходных с ним предметов, наиболее полно отображать явления внешнего мира;

ассоциативность - способность вызывать ассоциации. Это свойство особенно важно и охотно используется музейными работниками при экспонировании. Поясним высказанную мысль следующим примером. В старой книге обнаружен засушенный цветок. Этот предмет не обладает сколько-нибудь значительным информационным потенциалом - вернее, его потенциал не поддается раскрытию. Как правило, невозможно даже установить приблизительное время, когда цветок попал в книгу. Но если такая находка сделана, любой музейный работник при экспонировании книги постарается показать также и цветок именно потому, что у посетителя он вызовет целую череду ассоциаций - от раздумий об обстоятельствах, при которых попал в книгу, до пушкинских строк "Цветок засохший, безуханный...".

Таким образом, три из названных свойств - экспрессивность, аттрактивность и ассоциативность - характеризуют способность предмета вызывать эмоции, а два - информативность и репрезентативность - служить источником информации, характеризовать ту или иную эпоху, то или иное явление действительности. В совокупности эти свойства и дают предмету то трудноопределимое качество, которое принято называть **"музейностью"** или **"музеальностыо".**

Степень выраженности указанных свойств определяет важную категорию, характеризующую музейный предмет - **ценность.** Степень музеальности предмета непосредственно связана с его ценностью. В музееведении и памятниковедении принято выделять научную, историческую, мемориальную и художественную, или эстетическую ценность.

Научная ценность музейного предмета определяется его способностью служить источником информации по той или иной профильной научной дисциплине и связана со свойством информативности.

Историческая ценность определяется связями предмета с историческими событиями и процессами. Однако ученые дискутируют - следует ли рассматривать историческую ценность отдельно или это только частный случай научной ценности для науки истории? Представляется, что историческая ценность связана с категорией времени и в первую очередь определяется свойством репрезентативности.

Мемориальная ценность определяется выявленной связью предмета с выдающимся человеком или значительным историческим событием; в отличие от исторической ценности она определяется не атрибутивными свойствами предмета, а подтвержденной историей его происхождения и бытования. Мемориальные предметы в высокой степени обладают свойством экспрессивности.

Эстетическая и художественная ценность предмета определяется его способностью вызывать эстетические переживания и связана со свойствами аттрактивности и экспрессивности. Термин "эстетическая ценность" представляется более широким, так как эстетические переживания может вызывать не только созданный человеком, но и природный объект, который на этом основании может быть признан обладающим музейной ценностью и включен в музейное собрание (например, часто исходят из эстетической ценности, производя отбор в музейные собрания образцов минералов).

Таким образом, свойства музейного предмета и виды его ценности оказываются тесно взаимосвязаны. Если совокупность свойств составляет музеальность предмета, то общей ценностной характеристикой является **музейная ценность** предмета - его значимость для музейного использования, основной критерий для отбора предмета в музейное собрание.

Исходя из вышесказанного, предлагаем следующее определение музейного предмета:

Музейный предмет - включенный в музейное собрание историко-культурный или природный объект, являющийся первоисточником знаний и эмоционального воздействия и обладающий музейной ценностью.

В зависимости от ценностных характеристик среди музейных предметов выделяются **уникальные** предметы (уникумы) - единственные в своем роде, обладающие своеобразием и неповторимостью, и **редкие** (раритеты). Понятию уникальности противопоставляется понятие типичности. **Типичный** музейный предмет обладает в высокой степени признаками, характерными для определенной среды бытования, поэтому ему всегда присуще прежде всего свойство репрезентативности. **Типовой** предмет - это стандартное изделие серийного производства.

Выступающий в качестве музейного предмета природный объект, пройдя необходимые стадии технологической обработки, превращается в **естественно-научный препарат.** Естественно-научные препараты подразделяются на три группы. В виде сухих **препаратов** хранятся многие геологические и палеонтологические образцы, гербарии, чучела, прошедшие таксидермическую обработку, и др. **Влажные естественнонаучные препараты** подлежат хранению в консервирующих жидкостях в герметически закрытых сосудах. Проблема, стоящая при подготовке влажного препарата - потеря цвета в консервирующих жидкостях. В течение многих десятилетий и даже столетий непревзойденным представлялось мастерство Ф. Рюйша, изготовившего в начале XVIII в. влажные препараты мутантов для Петербургской Кунсткамеры, сохранявшие цвет глаз, губ и т.п. В настоящее время профессору А.Е. Микулину удалось разработать технологии подготовки влажных препаратов, позволяющие в значительной степени сохранять их цвет (наиболее значительные коллекции таких препаратов обитателей моря хранятся сегодня в Музее мирового океана (Калининград) и Объединенных музеях Свято-Алексеевской пустыни (Ярославская обл.). **Микроскопические препараты** используются в основном в научных и учебных целях, могут экспонироваться только с применением специальной техники. Сегодня нередко используются также в интерактивных экспозициях типа "Комнаты открытий" в Биологическом музее им. К.А. Тимирязева (Москва).

Музейные предметы принято классифицировать по типам источников в

зависимости от способа фиксации информации (подробнее об этом см. далее в этой же главе **"Музейное источниковедение").** Следующей единицей классификации музейных предметов выступает вид, который определяется на основании общих существенных признаков (материал, техника, функциональное назначение и др.). Так, предметы, относящиеся к типу вещественных источников, будут подразделяться по материалу на дерево, металл, стекло, керамику, ткань, кожу и т.д., по функциональному назначению - на культовые предметы, оружие, орудия труда, одежду и т.д.

В рамках одного вида выделяют разновидности, например, вид "керамика" подразделяется на грубую керамику, фаянс, фарфор. Более мелкими классификационными единицами являются группы (например: вид - металл, подвид - цветной металл, группа - медь).

Основной, сущностный признак музейного предмета - его **подлинность.** Если обратиться к универсальным энциклопедиям и словарям, само понятие "подлинник", "оригинал" определяется через противопоставление его "копии", "подделке". Воспроизведение предмета является подделкой, если было выполнено с целью выдать его за подлинник. Признаваемая музееведами и музейными работниками всего мира проблема - засоренность музейных фондов подделками, многие из которых выполнены на столь высоком уровне, что отличить их от оригиналов крайне сложно даже знатокам. Воспроизведения музейных предметов, выполненные с целью демонстрации в экспозиции в случае невозможности или нежелательности экспонирования подлинника, подразделяются на копии, репродукции, макеты, модели, муляжи, слепки, голограммы. Как правило, все они включаются в фонд научно-вспомогательных материалов. Однако в отдельных случаях точное воспроизведение недоступного или утраченного музейного предмета приобретает статус так называемого "вторичного оригинала" и может быть включено в основной фонд музея.

Коллекция культурных ценностей трактуется в принятом в 1993 г. Законе РФ "О вывозе и ввозе культурных ценностей" как "совокупность однородных или подобранных по определенному признаку разнородных предметов, которые, независимо от культурной ценности каждого из них, собранные вместе имеют историческое, художественное, научное или иное культурное значение". Согласно методическому пособию "Научно-фондовая работа в музее", музейная коллекция это - "научно организованная, систематизированная целостная совокупность музейных предметов, которая может представлять научную, историческую, художественную или иную культурную ценность только как единое целое собрание данных источников". С нашей точки зрения, ошибочно связывать ценность коллекции *только* с ее целостностью. Представляется, что корректнее говорить о том, что ценность коллекции как единого целого всегда *превосходит* сумму ценностей входящих в нее предметов, хотя каждый из них может быть весьма ценным сам по себе. Однако современная тенденция подчеркивать значение целостности коллекции и соотносить ценность последней с сохранением этой целостности представляется весьма важной с точки зрения недопущения дробления и распыления коллекций. При комплектовании фондов многие музеи сегодня ориентируются на закупку целых коллекций, ведут кропотливую разъяснительную работу с их владельцами с целью сохранения целостности сложившихся ценных собраний. Примером успешного завершения такой многолетней работы с коллекционером и его наследниками стало приобретение в 1996 г.

Ярославским художественным музеем собрания Ашика, насчитывавшего несколько тысяч предметов музейного значения.

Еще недавно понятие **"частная** коллекция" противопоставлялось понятию "музейная коллекция"; частная коллекция, поступившая в музей, приобретала статус "личной коллекции". Однако сегодня в связи с возрождением и увеличением числа частных музеев стало возможным совмещение этих понятий и складывание "частных музейных коллекций" в составе фондов частных музеев.

Основными типами музейных коллекций являются:

Систематическая (типологическая) коллекция, состоящая из однотипных предметов, сгруппированных по определенному признаку классификации;

Тематическая коллекция, сформированная из разнотипных предметов, объединенных отношением к определенной теме;

Персональная коллекция, сформированная по принципу принадлежности предметов определенному лицу или из предметов, содержащих информацию об определенном лице. Коллекция, состоящая из предметов, связанных с жизнью и деятельностью исторического лица или события, определяется как мемориальная.

В учебных музеях и музеях высших учебных заведений нередко формируются **учебные** коллекции из музейных предметов и научно-вспомогательных материалов, используемых в учебном процессе. К ним приближаются по характеру коллекции, создаваемые в настоящее время для детских музеев, детских экспозиций, для интерактивной работы детской аудитории. Они состоят из однотипных или разнотипных музейных предметов и значительного числа научно-вспомогательных материалов (главным образом - копий, муляжей или малоценных поздних предметов), позволяющих проводить в музее или вне его занятия с детьми по определенной теме (например, "Школа XIX века", "Русская изба", "Народная глиняная игрушка" и т.п.). Специального термина для таких коллекций пока что не существует.

Музейное источниковедение разрабатывает теорию, методологию и методику выявления, изучения и использования музейных предметов и музейных коллекций.

При таком подходе представляется логичным включить в определение также изучение процессов и закономерностей формирования и функционирования музейных собраний как целостных саморазвивающихся систем, состоящих из музейных предметов и музейных коллекций, определенным образом организованных и соотнесенных друг с другом с целью оптимального выполнения музеем его социо-культурных функций.

Один и тот же предмет может выступать и в качестве музейного предмета, и в качестве исторического источника и быть объектом теории музейного предмета, исторического и музейного источниковедения. В качестве исторического источника он выступает в первую очередь как средство научного познания, в качестве музейного предмета - в равной мере как средство научного познания, эмоционального освоения мира и коммуникации.

Основными задачами музейного источниковедения специалисты называли выявление содержащейся в музейном предмете, музейной коллекции, музейном собрании семантической (смысловой) информации, а также изучение специфических свойств музейного предмета - экспрессивности, аттрактивности, репрезентативности, коммуникативности.

По мнению специалистов - сторонников создания музейного источниковедения - источниковедческое изучение музейного предмета, музейной коллекции, музейного собрания предполагает осуществление их атрибуции, классификации, систематизации и интерпретации и, в результате, выявление специфики различных типов музейных предметов. Обращаем ваше внимание на тот факт, что в данном случае термины "источник" и "музейный предмет" употребляются чуть ли не как синонимы. В этой связи представляется целесообразным сравнить объекты, выступающие как в качестве исторического источника, так и в качестве музейного предмета.

Объекты природы в музейные собрания отбираются прежде всего как типовые экземпляры, эталонные образцы, голотипы, являющиеся документальным подтверждением факта научного открытия. В источниковедческом плане это наименее изученный тип музейных предметов.

Статические источники в соответствии с традицией, сложившейся в историческом источниковедении и практической музейной деятельности, подразделяются на вещественные, изобразительные и письменные.

Вещественные источники, в которых овеществлена (опредмечена) деятельность людей, содержат информацию о культуре в самом широком смысле: о социальной и экономической организации общества, быте, эстетических, религиозных и иных представлениях, эмоционально-психическом складе и внутреннем мире человека.

Эта информация основательно закодирована, ее извлечение требует разработки специальных, часто изощренных методов: перевода с "языка вещей" на любой из естественных языков, то есть описания; сопоставления с письменными, изобразительными и другими источниками с целью определения тех процессов и явлений, которые нашли отражение в описании вещи; создания на этой основе ее образа, выявления утилитарного назначения, знаковых (семиотических) и эстетических функций, ее значения (смысла, семантики) для социальной памяти. Во многих случаях вещественные источники обладают более выраженными аттрактивными и экспрессивными свойствами, чем, например, письменные.

Вещественные (вещевые) источники составляют основу музейных собраний большинства музеев, где распределяются по коллекциям: археологическим, нумизматическим, орденов и медалей, знамен, оружия, тканей, керамики, фарфора и стекла и т.п. В музейной экспозиции они могут быть основными или дополняющими экспонатами в зависимости от контекста.

В **письменных источниках** информация об объективной реальности выражена творцом источника (субъектом) в словесной форме (вербализована) и зафиксирована на материальных носителях с помощью знаков письма (клинописи, иероглифов, букв и др.). Детальная классификация, методология и методика извлечения информации письменных источников разработаны историческим источниковедением и специальными и вспомогательными историческими дисциплинами, объектом изучения которых они являются.

В задачи музейного источниковедения специалисты включали разработку методов не только извлечения и использования в музейной деятельности информации, содержащейся в письменных источниках, но и повышения их аттрактивности и экспрессивности, выявления оптимального для музейной экспозиции соотношения их с источниками других типов (вещественных, изобразительных и т.д.). В соответствии с

принятой в музеях организацией музейных собраний письменные источники классифицируют по формальным признакам (книга, листовка, газета, бланк и т.п.) и хранят в составе коллекций документов, а также рукописных и старопечатных книг.

К **изобразительным** относятся источники, в которых информация закодирована посредством зрительных образов, независимо от характера орудий, материала и способа создания изображений: карты, схемы, диаграммы; фото- и кинодокументы; иконы, фрески, картины, графика, изображения на предметах прикладного искусства, скульптура. Они являются объектом изучения искусствознания, исторического источниковедения. Первое изучает их как носителей эстетической информации (произведения искусства), второе выявляет и истолковывает содержащуюся в изобразительных источниках социальную информацию (мировоззренческую, этическую, эстетическую, историко-бытовую, событийную и пр.).

Музейное источниковедение предлагает рассматривать их как музейные предметы, в той или иной форме вовлеченные в процесс музейной коммуникации и долженствующие быть представленными в музейной экспозиции в определенном смысловом ряду. В музейных собраниях они распределяются по коллекциям: фото- и киноматериалов; графики; живописи; скульптуры; прикладного искусства. Изобразительные источники составляют основу собраний художественных музеев, в том числе музеев народного и декоративно-прикладного искусства.

К **динамическим источникам** принадлежат звукозаписи (фонические источники), а также кино- и видеофильмы. В первом случае на специально созданных носителях (пленки, пластинки и др.) с помощью специальных технических устройств фиксируются и воспроизводятся звуки (человеческая речь, шумы, музыка и др.), во втором - объекты реальности либо их изображения в движении.

Музейное источниковедение могло бы заниматься разработкой методов извлечения, расшифровки и использования в музейной деятельности информации, заключенной в данных источниках. Этот молодой и динамично развивающийся тип музейных предметов наименее изучен и источниковедческом плане. Ценность его для музейной деятельности определяется документальностью, объективизированной в движущемся изображении и звуке. В силу присущей им специфики динамические источники до сих пор менее других используются в музейной экспозиции.

Вопрос о собственных методах музейного источниковедения можно считать открытым. Исследователи говорят о том, что музейное источниковедение использует методы естественных и общественных наук, которые корректируются в соответствии со спецификой объекта и предмета исследования. Наиболее используемыми называют методы семиотики, изучающей природу, происхождение, виды и функции знаков, и сравнительно-источниковедческие методы, позволяющие исследовать природу источников различных типов и сопоставить их информативные и коммуникативные возможности.

Познакомив читателя со взглядами сторонников создания музейного источниковедения как специальной научной дисциплины в системе музееведческих дисциплин, мы считаем нужным поставить вопрос о целесообразности его создания и о взаимных отношениях теории музейного предмета, исторического источниковедения и музейного источниковедения.

Термин "музейное источниковедение" был введен в научный оборот в 1970-х гг.,

однако и до сих пор теоретические основы данной научной дисциплины разработаны слабо и о ней в лучшем случае можно говорить как о находящейся в стадии становления. На наш взгляд, выделение музейного источниковедения из исторического не имеет достаточных оснований - ведь вряд ли мы можем говорить о каком-то особом "музейном источнике".

В самом термине "музейное источниковедение" (положено противоречие: источниковедение должно "ведать" (изучать) источники, а музееведение и вспомогательные по отношению к нему дисциплины занимаются изучением музейного предмета-коллекции-собрания и тех отношений, в которые они вступают друг с другом и с посетителем в музее. Как уже говорилось выше, один и тот же предмет может выступать в роли и исторического источника, и музейного предмета, однако это разные роли. Тот и другой имеют свою специфику, более того - обладают каждый особым качеством, изучение и выявление которого требует особых методов.

Более логичным представляется выделение в кругу музееведческих дисциплин, во-первых, теории и методологии музейного предмета-коллекции-собрания и, во-вторых, методики и техники изучения музейного предмета-коллекции-собрания как прикладной дисциплины.

Если же говорить о первоочередных задачах источникового обеспечения музееведческих исследований, то это, на наш взгляд, выявление корпуса источников, позволяющих полно, объективно, достоверно воссоздать историю конкретных музеев и музейного дела в России, выявление структуры и информативного потенциала источников, степени сохранности и изученности их генеральной совокупности.

Классификация музеев - один из важных вопросов музееведения, практически первый вопрос, с которого началась научная рефлексия по поводу феномена музея.

В классификации музеев находит отражение тот факт, что определенные классы (разряды) музеев обладают специфическими особенностями, чертами и свойствами. Функция документирования для каждого класса музеев модифицируется, так как у каждого класса есть свой объект документирования. Эта модификация сказывается на составе музейного собрания, на формах предъявления его обществу в целом и конкретным категориям пользователей, на характере музейной деятельности. Классификация музеев и возможна, и необходима. Такое упорядочивание помогает музееведам в оптимальной организации научно-исследовательского процесса, музейным работникам - в ориентировке в многообразном музейном мире, управленцам - в регулировании процессов, протекающих в музейном деле.

Естественно, существование различающихся по определенным признакам (чертам и свойствам) объектов всегда предшествует осмыслению этого факта. В действительности классы музеев существовали задолго до того, как этот факт был осмыслен, а они были определены как классы. Этот факт нашел отражение в различном именовании первичных музейных форм, которое можно определить как зачатки классификации: кунсткамера, древлехранилище, пинакотека, глиптотека, галерея, мюнцкабинет, натуральный кабинет и т.д. С развитием знания о музее как особом феномене начала формироваться научная классификация музеев, то есть система группировки по признакам, существенным для организации и развития музейной сети и для деятельности музеев.

Просуществовавшее до середины 1990-х гг. распределение музеев по профильным

группам и типам утвердилось и в практике музейного дела, и в отечественном музееведении в 1920-х гг., когда на общегосударственном уровне Отделом по делам музеев и охраны памятников Главнауки НКП РСФСР формировалась государственная музейная сеть.

Тем не менее, всеобъемлющей классификации музеев до сих пор не существует. Интерес к данному вопросу периодически пробуждается и угасает в связи с определенными процессами в развитии музейного дела и музееведения. Музееведы, оперируя понятиями «классификация музеев», «типология музеев», «профиль музея», разделяли музеи по профильным группам и типам, однако при этом обязательно какое-то количество "классов" выпадало либо оказывалось несоотнесенным с другими. Различия в группировке нередко вызывались тем, что она производилась по разным основаниям. Для ряда музееведов и музейных работников характерно убеждение, что всеобъемлющая классификация музеев не имеет практического значения и даже невозможна в силу их разнообразия и постоянно меняющихся условий их деятельности.

Предлагаемая классификация музеев, на наш взгляд, учитывает практически все имеющиеся на сегодняшний день подходы и восполняет лакуны, поэтому в ней практически отсутствуют слова "и др."

На сегодняшний день музеи классифицируются по следующим признакам: по связи с определенной отраслью знания, то есть по профилю; по связи с определенными категориями собственников (по принадлежности); по связи с территорией определенного уровня (по масштабу); по статусной позиции (по месту в организационной структуре или иерархии музеев); по связи с одним из двух основных типов памятников и по типу систематизации музейного собрания (коллекция, ансамбль); по роду (основному направлению) деятельности и ориентации на определенную категорию посетителей, по категориям.

1. Классификация по профилю, т.е. по связи с конкретной отраслью знания (науки, техники, производства, культуры, искусства). Эта связь обусловила специализацию музеев и распределение их по профильным группам и предопределила состав музейных собраний, принципы комплектования музейных фондов, тематику экспозиционной работы, научно-исследовательской деятельности и научно-просветительной работы.

Профильный состав музеев (музейной сети) со временем изменялся. Действующие в сфере науки, культуры, искусства, производства две разнонаправленные тенденции - к специализации и интеграции - находят свое отражение и в структуре профильных групп музеев. С одной стороны, специализация доходит до создания музеев одного класса объектов (нефти, газа, золота, бабочек, скульптуры, рисунка, часов, утюгов). С другой стороны, следствием интегративных процессов является бурное развитие музеев, по отношению к которым вполне допустимо обозначение "комплексные", то есть музеев естественной истории (особенность России - их отсутствие), общеисторических музеев, общебиологических музеев, художественных музеев, документирующих развитие искусства в целом. Апофеозом этого движения стало создание национальных парков, экомузеев, музеев человека, а также разного рода центров, выполняющих функции музея, выставочного комплекса, библиотеки, архива и т.д. одновременно.

Классификация музеев по профилю имеет сложную структуру. Делению знания на гуманитарное и естественнонаучное соответствует разделение музеев на

естественнонаучные и гуманитарные. Для естественнонаучных музеев характерна связь с конкретными естественнонаучными дисциплинами либо отраслями производства, для гуманитарных музеев - с обществоведческими научными дисциплинами, искусствознанием, культурой.

Естественнонаучные музеи, ведущие отсчет своей истории от кунсткамер и натуральных кабинетов, документируют процессы развития живой и неживой природы, в том числе происходящие при взаимодействии с нею человека (антропогенный фактор), а также процессы развития естественных наук, техники и технологий природопользования; наиболее ценную часть музейных собраний музеев данной группы составляют коллекции эталонных образцов и типовых экземпляров. К естественнонаучным музеям относятся также учреждения, коллекционирующие и экспонирующие живые объекты: ботанические сады, зоопарки, музеи-аквариумы, террариумы и др.

На стыке музеев живой и неживой природы находятся ***палеонтологические музеи*** и ***музеи почвоведения,*** а на стыке музеев живой природы и научно-технических - ***сельскохозяйственные музеи,*** документирующие все стороны развития данной отрасли производства.

Научно-технические музеи осуществляют документирование процессов развития науки и техники, по предметным областям они подразделяются на музеи истории науки и техники (в целом), политехнические и отраслевые музеи - прикладных знаний, технологий, промышленные, строительства, транспорта и связи. И далее, в соответствии с более детальной специализацией - на музеи железнодорожного транспорта, авиации, космоса, автомобильного транспорта; отдельных отраслей промышленности, почт, телеграфа и телефона, радио.

Наиболее многочисленные профильные группы ***гуманитарных музеев*** на сегодняшний день составляют музеи искусства, литературные, педагогические, исторические музеи.

Музеи искусства подразделяются на архитектурные, художественные, музыкальные и театральные музеи. Различаясь по объектам документирования, они имеют общую задачу - удовлетворение эстетической потребности человека.

Архитектурные музеи документируют историю развития данной сферы знания и практической деятельности человека, своеобразие которой определяется ее положением на стыке искусства, науки и техники.

Художественные музеи осуществляют документирование процесса развития живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства. По объекту документирования, определяющему состав музейного собрания, они подразделяются на музеи изобразительного искусства, современного (XX века) искусства, народного искусства, декоративно-прикладного искусства, художественно-промышленные музеи. В этой группе до настоящего времени сохранились и продолжают развиваться, модифицируясь, исторические типы музеев: галерея, пинакотека, глиптотека, мюнцкабинет, панорама, музеи слепков.

Документирование развития таких смежных отраслей знания, как искусство, архитектура и история осуществляют историко-архитектурные и историко-художественные дворцы-музеи, музеи-усадьбы, музеи-памятники.

Музыкальные музеи, документирующие процессы развития музыки и

исполнительского искусства и процессы изучения этого развития, подразделяются на музеи музыкальных инструментов, музыкальной культуры, музыкальных театров и концертных залов. На протяжении XX в. осуществился переход музеев данной профильной группы от показа музыкальной культуры на локально-этнографическом уровне к показу ее на национальном и даже мировом уровне, стал реализовываться системный подход к экспозиционной работе, особое внимание стало уделяться трансляции музыкально-культурного опыта.

Театральные музеи, документирующие развитие театра и театрального искусства, а также историю их изучения, подразделяются на музеи театрального искусства и музеи конкретных театров.

Литературные музеи, документирующие процессы развития литературы в их соотнесенности с историко-культурным контекстом эпохи, подразделяются на музеи истории литературы и монографические, то есть посвященные жизни и творчеству одного писателя. Особое место данной профильной группы музеев в России определено тем, что в менталитете нашего народа сложилось убеждение в высоком предназначении литературы как Учителя жизни, путеводной звезды человека в его стремлении к духовному самосовершенствованию, в поиске нравственного эталона и почти культовое почитание писателей и поэтов, повлиявшее на создание многочисленных мемориальных музеев.

Близки к группе литературных музеев ***музеи книги,*** документирующие развитие книги и как явления духовной и материальной культуры, и как средства коммуникации. Они подразделяются на музеи истории книги, истории книгопечатания и полиграфической техники, книжной графики и репродукционной техники, музеи печати и далее на еще более специализированные музеи (переплета, шрифта, бумаги).

Педагогические музеи документируют развитие педагогики и как науки, и как особой сферы практической (образовательной) деятельности. Первым, ставшим уже историческим, типом педагогических музеев были музеи наглядных пособий, сыгравшие в свое время огромную просветительную роль.

Исторические музеи документируют историю развития общества (в целом и в отдельных ее аспектах). В соответствии с современным делением исторических наук музеи также подразделяются на собственно исторические, археологические и этнографические. В группе собственно исторических музеев выделяются подгруппы музеев военно-исторических, историко-бытовых, историко-революционных и музеев истории религии. Необходимо подчеркнуть, что мемориальные и краеведческие музеи не являются профильными группами, они выделены не по связи с определенной отраслью знания, а по иным основаниям.

Особое качество ***мемориальных музеев***, документирующих жизнь и деятельность выдающихся представителей всех сфер человеческой деятельности (истории, науки, культуры, искусства, литературы и др.), определяется тем, что они создаются с целью увековечения памяти о них, а также о выдающихся событиях в истории человечества. Такие музеи - это своего рода "узелок на память". На сегодняшний день они составляют многочисленные группы музеев, представленные практически во всех профильных группах.

Вопрос о природе мемориальных музеев, о ключевом для данной группы качестве мемориальности широко дискутировался в отечественной музееведческой литературе.

По-разному понимая мемориальность, исследователи относили к мемориальным музеям: все музеи, посвященные выдающимся деятелям и событиям, даже если они создавались в местах, никак не связанных с ними и не имели мемориальных предметов (самый яркий пример - многочисленные музеи В.И. Ленина); музеи, непосредственно связанные с местами событий или жизнью выдающихся деятелей, имеющие коллекцию мемориальных, то есть принадлежавших данному лицу предметов, представленных в мемориально-бытовой экспозиции; музеи, в которых экспозиционными средствами создается образ мемориируемого лица при весьма ограниченном (недостаточном для создания мемориально-бытовой экспозиции) количестве подлинных мемориальных предметов. В соответствии со второй из названных точек зрения была разработана типология мемориальных музеев: музей-квартира, дом-музей, музей-усадьба, музей-мастерская, музей-кабинет, музей-типография и т.д. Их профиль определяется по роду деятельности мемориируемого лица или по характеру события: историко-мемориальные, литературно-мемориальные и т.д.

Краеведческие музеи документируют процессы развития природы и общества определенного края (региона, местности) в их целостности и многообразии, это музеи определенной территории. Предметом документирования музеев данной группы являются процессы, протекающие на ней, а объектом собирания, хранения и экспонирования - то, что характеризует типичное, особенное и уникальное в природе, истории и культуре края в широком смысле, включая хозяйство. Значительную часть в структуре данной группы составляют комплексные краеведческие музеи, имеющие, как правило, отделы природы и истории; достаточно многочисленны также музеи природы края, историко-краеведческие и литературно-краеведческие музеи.

2. Классификация по признаку принадлежности тем или иным категориям собственников (по связи с собственником). По данному признаку Закон о музеях разделяет музеи на государственные и негосударственные, порядок учреждения, функционирования и ликвидации которых различается. В музееведческих трудах дается более детальная группировка: государственные, ведомственные, муниципальные, общественные, частные, церковные музеи. Разные категории собственников ставят перед музеями разные задачи, в соответствии с чем корректируются социальные функции музеев каждой из групп.

Государство, будучи собственником ***государственных музеев,*** передает им в оперативное пользование музейные предметы и коллекции, финансирует их деятельность из госбюджета, осуществляет контроль за ней. Управление музеями данной группы возложено на специальные органы исполнительной власти (в настоящее время - это министерства культуры Российской Федерации и субъектов Федерации).

С распадом СССР и изменением государственного устройства России структура этой группы музеев также изменилась. Появились музеи федерального подчинения и музеи, чьим собственником являются субъекты Российской Федерации. Воспроизводя по форме отчасти предыдущую структуру, новая отличается от нее содержательно, так как коренным образом изменились взаимоотношения федерального центра и субъектов Федерации, реальное соотношение сил и правовой статус.

В Законе о музеях вопрос о собственниках разрешен в самом общем виде, в нем не получили отражения те сюжеты, которые сегодня имеют практическое значение: взаимоотношения музеев федерального подчинения с органами власти субъектов

Федерации, на территории которых они находятся, взаимоотношения музеев субъектов Федерации с федеральными органами власти, доля участия центра в финансировании музеев субъектов Федерации, конкретные формы включения музейных предметов и коллекций музеев "субъектного" подчинения в Музейный фонд.

Ведомственные музеи составляют значительную группу российских музеев. К сожалению, вопрос о природе и о составе данного разряда музеев отечественным музееведением не только не был решен, он даже не был поставлен. Этот факт нашел косвенное отражение в Законе о музеях. Ведомственные музеи в нем даже не упомянуты, вопрос о том, кто является их собственником - государство в лице "ведомства" либо непосредственно те организации, структурными подразделениями которых музеи состоят, - нормативно не урегулирован.

Для предшествующих периодов справедливо было определение ведомственных музеев как подгруппы в группе государственных музеев. Их собственником являлось государство в лице организации-учредителя (ведомства, государственной организации или учреждения), в структуру которого они входили на правах особого подразделения. Государство давало разрешение на учреждение таких музеев по ходатайству организации-учредителя, финансировало их деятельность путем выделения отдельной строки в бюджете организации-учредителя. В данную подгруппу могут быть отнесены музеи министерств и ведомств, научно-исследовательских и иных организаций и учреждений, учебных заведений, предприятий. В настоящее время ситуация усложнилась: с появлением негосударственных учреждений и предприятий появились негосударственные ведомственные музеи.

Ведомственные музеи имеют ряд особых черт и свойств, вытекающих из наличия тесной взаимосвязи с организацией-учредителем. Именно она, а не музей, осуществляет оперативное управление музейными предметами и коллекциями; она определяет, какими предметами и какими путями будет пополняться собрание, как оно будет использоваться, какие средства будут выделены на эти цели. Для ведомственных музеев характерна непосредственная связь с социальными группами, формирующимися по профессиональному признаку, и опосредованность связи с другими социальными группами населения и обществом в целом, а также особое значение функции представительства (репрезентации) достижений учредителя перед определенными профессиональными сообществами, властными структурами, обществом в целом.

Зависимость ведомственных музеев от учредителей, ориентированность на решение задач, которые ставит руководство этих учреждений, приводит к тому, что общекультурная значимость музеев часто отодвигается на второй план, их воздействие на культурную жизнь общества оказывается меньше потенциальных возможностей, а их коллекции на практике далеко не всегда рассматриваются как составная часть историко-культурного наследия. Большинство сотрудников музеев данной группы являются, как правило, специалистами в конкретных областях знания и, за редким исключением, не имеют музееведческой подготовки.

Муниципальные музеи, т.е. музеи, принадлежащие органам местного самоуправления, начали создаваться в начале 1990-х гг. У этой группы свои проблемы, связанные, в первую очередь, с подчинением местной власти, от которой они сильно зависят. Эта зависимость может быть позитивной, если местные власти и общественность понимают значение музея и гордятся им, но может принести серьезные

беды вплоть до ликвидации музея.

Частные музеи, принадлежащие частным лицам (в правовом отношении - физическим лицам), имели широкое распространение в дореволюционной России, после 1917 г. постепенно исчезли и вновь узаконены Законом о музеях, где они отнесены к негосударственным музеям. Изучение частных музеев можно назвать фактологическим: исследователей преимущественно интересовали история их создания, личность создателя, характер собрания и предъявления его обществу. Закон о музеях регулирует главным образом их взаимоотношения с государством.

Прообразом ***общественного музея*** (точнее - музея на общественных началах) можно считать Кутузовскую избу, которую сохраняли и показывали всем желающим местные крестьяне уже с 1812 г. В советское время наибольшее распространение получили музеи предприятий, комсомола, боевой и трудовой славы, школьные музеи.

Отличительные черты общественных музеев - возникновение по инициативе общественности, опора на "актив", финансирование деятельности за счет собственных средств учредителей, в советское время - работа под научно-методическим руководством государственных музеев. Эта сильно сократившаяся в 1990-с гг. группа музеев в последнее годы вновь начала возрождаться.

3. Классификация музеев по масштабу деятельности (по связи с определенной территорией). К данному классу музеев относятся музеи общегосударственного значения, за рубежом называемые "национальными", а в России, как правило, имеющие в своем титуле слово "государственный" (например: Государственный Эрмитаж, Государственная Третьяковская галерея), республиканские, краевые, областные музеи и местные (городские, районные, сельские) музеи.

4. Классификация музеев по статусной позиции (по принципу места в иерархии, определяющему набор прав и обязанностей), наиболее динамична, подвержена изменениям. В настоящее время к данному классу относятся музеи, имеющие статус особо ценных объектов; головных музеев и музейных объединений (координируют деятельность либо определенной профильной группы музеев, либо музеев определенной территории); музеев-заповедников; филиалов. Сюда же относятся музеи, имевшие почетное звание "народных".

5. Классификация музеев по типу собираемых и предъявляемых обществу памятников. По данному признаку выделяют две большие группы музеев: коллекционные и ансамблевые музеи. Объектом собирания и музейного показа первых являются движимые памятники, объединенные в коллекции. По конкретному составу собираемых, сохраняемых в фондах музеев и изучаемых предметов коллекционные музеи подразделяются на профильные группы.

Объектом музейного показа ансамблевых музеев являются ансамбли архитектурных сооружений, расположенных на определенной территории, как правило, не случайной, в единстве с исторически сложившимися в интерьерах ансамблями музейных предметов. Музеи ансамблевого типа осуществляют документирование природной и культурно-исторической среды определенного времени и определенного социума. Их появление и развитие - практическая реализация и наиболее яркое выражение средового подхода, отражение в музейном деле интегративных тенденций, возобладавших на современном этапе в процессе познания природы и общества. Среди ансамблевых музеев выделяют музеи под открытым небом, города-музеи, дворцы- и

дома-музеи, музеи-усадьбы, -квартиры, -мастерские, -заводы. Подробнее об этом типе музеев и о его эволюции в сторону воссоздания культурной среды рассказывается в главе 6 "Музеефикация историко-культурных и природных объектов".

6. Классификация музеев по роду (основному направлению) деятельности. По данному признаку принято делить музеи на научно-исследовательские, научно-просветительные и учебные. В последнее время возобладало мнение, что такая классификация практически невозможна. Сторонники этой точки зрения указывают на то, что все музеи ведут и научно-исследовательскую, и научно-просветительную, и учебную работу.

На наш взгляд, они не учитывают одного обстоятельства: классификация по роду деятельности предполагает определение доминирующего направления, а это возможно и целесообразно. Дело в том, что в реальности имеет место не только прямая связь, то есть связь специализации музея с основным направлением его деятельности, но и обратная: основное направление деятельности оказывает наиболее заметное влияние на качество музея, на критерии отбора музейных предметов и комплектование музейных фондов, на построение экспозиции.

Классификация по роду деятельности учитывает также специфику музейного посетителя, что проявляется в ориентации музеев на определенные категории посетителей. Научно-исследовательские музеи (в большинстве своем имеющие ведомственную принадлежность, нацеленные на собирание и сохранение главным образом коллекций эталонных образцов) ориентированы по преимуществу на "обслуживание" науки и тех, кто ее делает - исследователей.

Одной из основных функций научно-просветительных музеев является образовательно-воспитательная функция, они ориентированы на широкого посетителя.

Учебные музеи являются важным средством оптимизации процесса познания мира учащимися и студентами высших учебных заведений, а их музейные собрания - своеобразная подборка наглядных пособий для учебного процесса. Напомним, что в свое время в России существовали специальные музеи наглядных пособий.

В классификацию по данному признаку следует, по нашему мнению, включить и детские музеи. Они ориентированы на детскую аудиторию, их цель - адаптация документируемого мира, процессов, протекающих в природе и обществе, к восприятию ребенка и, тем самым, облегчение ему процесса включения в реальные взаимосвязи и взаимодействия, обучение действующим "правилам игры". Детские музеи выполняют также функцию репрезентации (представительства) детского восприятия мира как детям, так и взрослому обществу (о детских музеях см. в Разделе II, главе 7).

7. Классификация по категориям (административная или управленческая). Ее появление было вызвано необходимостью для государства осуществлять управленческие функции по отношению к музеям: контролировать объемы работ, определять расходы на их деятельность, штат сотрудников, размер их заработной платы и т.п. Критериями для распределения музеев по категориям были избраны количество единиц хранения основного фонда и посещаемость. Данная классификация преследовала сугубо практические цели (нужды управления, отчетность музеев перед Министерством культуры).

Мы предложили классификацию, которая отражает существующие реалии. Однако жизнь не стоит на месте, музей, как особый феномен, продолжает развиваться. В ответ

на вызовы современности появляются иные принципы организации фондов и экспозиций, новые формы музейной деятельности и методы работы с посетителем. А это значит, что в ныне существующей системе могут возникать и обязательно возникнут новые классы (группы, типы) музеев. Более подробно отдельные группы музеев будут рассмотрены в последующих главах.

Музееведение в системе наук. На современном этапе четко обозначилось стремление музееведения обустроиться в системе наук. Как правило, это связывают с выявившейся ориентацией общества на углубление социальной памяти, сохранение и обдуманное использование духовного и материального опыта прошлых поколений, оставленного ими культурного наследия. Думается, что в этом находит выражение и тревога, вызванная нарастанием дестабилизирующих тенденций в развитии общества, и стремление противопоставить хаосу - порядок, неопределенности - определенность.

На место музееведения в системе наук оказывает влияние и то, какая тенденция - к интеграции или дифференциации - доминирует. В современной науке присутствуют обе эти тенденции, что приводит, с одной стороны, к разделению наук и, с другой, к их взаимопроникновению и формированию смежных дисциплин. Эти процессы в той или иной мере затрагивают и музееведение.

В соответствии с дефиницией мы определяем место музееведения как общественной (гуманитарной) науки, находящейся в тесных взаимоотношениях с другими общественными, а также естественными и техническими науками. На данном этапе развития музееведение заимствует у них некоторые методы, элементы понятийного аппарата (языка), адаптируя их для решения своих собственных задач.

Связь музееведения с кругом исторических дисциплин (историей, археологией, этнографией и др.) несомненна. Важными направлениями музееведческих исследований являются исследования по истории музееведения и истории музейного дела. Конечно же, для установления закономерностей развития музея и музейного дела музееведение использует тот арсенал средств, которым располагает историческая наука. В свою очередь, результаты, полученные музееведением в этих областях, обогащают историю. Еще более тесной является связь музееевдения с историческими дисциплинами как профильными для определенных групп музеев.

Особого внимания заслуживает вопрос о взаимоотношениях музееведения с научными дисциплинами, изучающими закономерности документальной деятельности и документ как источник информации, то есть с документалистикой, архиво- и библиотековедением, источниковедением ряда научных дисциплин. Как и перед этими дисциплинами, перед музееведением стоит задача извлечения нужной информации из музейного предмета. Существует генетическая связь музея с такими социальными институтами, как архив и библиотека.

В последние годы наметилась тенденция к сближению музееведения и культурологии. Ряд исследователей на этом основании склонны относить музееведение к культурологическим дисциплинам.

Как с профильными научными дисциплинами музееведение связано с широким кругом общественных, естественных и технических наук. Эта связь основана на том, что один и тот же предмет может выступать объектом изучения и музееведения (в качестве музейного предмета), и соответствующей научной дисциплины. Изменения как системы наук, так и системы научного знания (в целом и по отдельным отраслям)

оказывали заметное, а в ряде случаев определяющее воздействие на систему музеев, приводя к возникновению одних групп музеев и исчезновению других, структуру музейного собрания, принципы отбора предметов в музейные коллекции и т.д.

Литература:

1. Волькович А.Ю. Модель музейной коммуникации в концепции зарубежных музееведов. // Музей в современной культуре. СПб, 1997.
2. Гнедовский М.Б. Музейная коммуникация и музейный сценарий. //Музей и современность. М., 1986 (Сб. науч. тр. НИИ культуры).
3. Гнедовский М. Профиль музея // Советский музей. 1985. № 5.
4. Гнедовский М.Б., Дукельский В.Ю. Музейная коммуникация как предмет музееведческого исследования // Музейное дело: Музей - культура-общество. М., 1992. С. 7. (Сб. науч. тр. / ЦМР).
5. Дукельский В.Ю. Терминология музейного предмета. // Музейные термины. Терминологические проблемы музееведения. М., 1986.
6. Каулен М.Е. Нематериальные объекты наследия в современном музее // От краеведения к культурологии. Российскому институту культурологии 70 лет. Сб. науч. статей. М., 2002.
7. Краткий словарь музейных терминов. М., 1974.
8. Музееведение. Музеи исторического профиля. М., 1988.
9. Музееведение России в первой трети XX века. М., 1997.
10. Музеи мира. - М., 1991.
11. Никишин Н.А. Язык музея как универсальная моделирующая система музейной деятельности. - Музееведение. Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности. М., 1989.
12. Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности. М., 1989 (Сб. науч. тр. НИИ культуры).
13. Разгон А.М. Общетеоретические вопросы музееведения в научной литературе социалистических стран. М., 1984. (Сер. "Музейное дело и охрана памятников". Вып. 1. / ГБЛ. Информкультура).
14. Разгон А.М. Место музееведения в системе наук. // Музей и современность. М., 1986. (Сб. науч. тр. /ЦМР).
15. Равикович Д.А. Социальные функции и типология музеев // Музееведение. Вопросы теории и методики. М., 1987; Музееведение. Музеи исторического профиля. М., 1988.
16. Разгон А.М. Музейный предмет как исторический источник // Проблемы источниковедения истории СССР и специальных исторических дисциплин. М., 1984. (Сб. науч. тр. НИИ культуры).
17. Современные тенденции развития музейной коммуникации в капиталистических странах: теория и практика. М., 1986. (Сер. "Музейное дело и охрана памятников". Обзорная информация. Вып. 1. / ГБЛ, Информкультура).
18. Терминологические проблемы музееведения. Сб. научных трудов Центрального музея революции СССР. М., 1986.
19. Томилов Н.А. Музееведение, его периодизация и основные понятия. // Известия Омского государственного историко-краеведческого музея. №6. Омск, 1998.
20. Томилов Н.А. Музееведение (музеология): определение как научной дисциплины //

Культурологические исследования в Сибири. №2 (6). Омск, 2001.
21. Федоров Н.Ф. Из философского наследия (Музей и культура). М., 1995.
22. Шмит Ф.И. Музейное дело. М., 1929.
23. Этический кодекс ИКОМ для музеев. ИКОМ России, 2002.
24. Dictionarium museologicum. Будапешт, 1979.

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ МУЗЕЕВ

ГЛАВА II

Место научных исследований в деятельности музея. Музей как исследовательский центр - история. Два направления научно-исследовательской работы музея. Научно-исследовательский компонент в отдельных направлениях музейной деятельности. Организация научно-исследовательской работы в музее.

Научно-исследовательская работа является основой функционирования, одним из ведущих направлений деятельности любого музея - федерального, муниципального или ведомственного подчинения, расположенного в центре или отдаленном районе, имеющего в штате сотрудников несколько сот человек или всего двух. Конечно, объем, организация, специфика этой работы в разных музеях будет разная, так же, как и квалификация работающих в них специалистов.

Каждое новое поколение вносит свои нюансы в понимание сущности музея, а, следовательно, и его деятельности, которая определяется особенностями конкретной эпохи. Но в разные периоды истории, несмотря на присущие музеям и эпохе особенности, музеи являются исследовательскими с одной стороны, а с другой - культурно-образовательными центрами.

Историческое развитие музеев позволяет проследить их постоянную связь с наукой. В определенные периоды музейные собрания становились базовой основой для фундаментальных и прикладных исследований целого ряда областей науки, в музеях работали крупные ученые, в их стенах делались важные для науки открытия, создавались фундаментальные труды.

К середине 20-х годов XX в. определились два разных подхода к роли исследовательской деятельности музеев. С одной стороны, укреплялся взгляд на музей как научно-исследовательское учреждение; с другой - постоянно пробивалась и к концу 1920-х годов усиливалась тенденция ограничить деятельность музеев ролью "политпросветкомбинатов". Так, острая полемика по этому вопросу развернулась в комиссии по реорганизации Государственного Исторического музея и в процессе выработки "Положения" о ГИМе, при подготовке декрета о национализации Третьяковской галереи и др.

Однако уже в 1918 году музеи республики были переданы в ведение научного отдела Народного комиссариата просвещения, а с 1922 г. в системе Наркомпроса было создано "Главное управление научными, научно-художественными, музейными и по охране природы учреждениями" - Главнаука. В этот период подчеркивалась важность превращения музеев из хранилищ научных материалов в научно-исследовательские центры, активизации научных исследований в музеях.

Борьба сторонников двух вышеназванных взглядов на музей приняла особую

остроту к концу 1920-х гг. Дискуссии продолжались на I Всероссийском музейном съезде и проходивших после него конференциях и совещаниях музейных работников, на страницах журнала "Советский музей". С одной стороны, в музейной практике некоторых музеев к концу 1930-х годов активизировались научные исследования, а типовое положение 1936 г. определяло музеи местного края как "научно-исследовательские и политико-просветительские учреждения". С другой стороны, в это же время по отношению к основной массе музеев возобладала тенденция ограничения их роли как научных учреждений, сворачивания исследовательской работы.

Внимание к научным исследованиям музеев усиливается в послевоенный период. С конца 1950-х гг. предпринимаются попытки серьезного обобщения и анализа опыта научно-исследовательской деятельности музеев в мировом масштабе. На Генеральной конференции ИКОМ 1968 г. в ФРГ обсуждалась основная тема "Музеи и исследовательская работа". Многие музеи на Западе в это время рассматривались как преимущественно научные учреждения, в них работала ведущая профессура.

Научное исследование - особая форма деятельности, связанная с выработкой и распространением знаний, которыми общество прежде не располагало.

Музеи как исследовательские центры занимаются комплектованием, учетом, изучением своих собраний, разработкой рубрикаторов музейных каталогов, методик, необходимых для обеспечения условий их сохранности, научным проектированием экспозиций и выставок и др. Все эти направления представлены в диссертационных исследованиях, защищенных в последнее десятилетие (Э.А. Шулеповой, О.Н. Труевцевой, Т.П. Полякова, Т.П. Калугиной, М.Е. Каулен, Е.Б. Медведевой, Н.И. Рубана и др.).

Исследовательская работа в музеях развивается в двух направлениях:

Первое направление - **изучение музейного собрания и памятников** (включая недвижимые памятники, среду, нематериальные объекты наследия). Изучение этих объектов является основным направлением музейных исследований. Это направление исследовательской работы связано с теми науками, источниковый материал которых представлен в музее: история, этнография, археология, биология, искусствоведение и т.д. В процессе исследовательской деятельности открываются новые источники, определяются способы их использования и введения в научный оборот, расширяется и углубляется научная проблематика. Как и в других научных учреждениях, научно-исследовательская работа в музее определяется направлениями, характерными для современного состояния соответствующих отраслей науки.

Музейные исследования по научным дисциплинам, как правило, ориентированы на возможность их дальнейшего использования в музейной работе.

Наиболее очевидна связь с наукой музеев научно-исследовательских институтов и вузов, таких, как музеи Московского государственного университета, Академии наук, Казанского, Томского, Новосибирского и других государственных университетов. Такие крупнейшие музеи, как Политехнический музей, Исторический музей, Эрмитаж, Третьяковская галерея и др. всегда были крупными центрами исследований по своим отраслям научного знания. В системе Академии наук был создан ряд литературно-мемориальных музеев, которым делегировалась функция центров по соответствующим разделам литературоведения (музеи А.С. Пушкина, Л.Н. Толстого, А.М. Горького). Ряд музеев имеют официальный статус научно-исследовательских учреждений. К ним

относятся такие крупные исследовательские музеи, как Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Государственный Исторический музей, Политехнический музей, Государственный музей-заповедник "Московский Кремль" (Москва), Государственный Эрмитаж, Государственный Русский музей (Санкт-Петербург). В последние годы статус научно-исследовательских институтов стали получать музеи российской провинции, например, Хабаровский краевой краеведческий музей. Получение такого статуса определяется эффективностью исследовательской работы, регулярными изданиями научных трудов, высоким научным потенциалом специалистов музея. Можно констатировать, что в музеях, как это было и в дореволюционные годы, трудятся ученые, имеющие научные степени и звания. Многие музеи сложились и по сей день остаются основными научно-исследовательскими центрами для своей территории (например, Каргопольский музей-заповедник Архангельской области). Некоторые мемориальные музеи являются единственными или ведущими учреждениями, в которых в полном объеме ведутся исследования жизни и деятельности выдающейся личности или события, к их числу следует отнести Музей-заповедник Л.Н. Толстого "Ясная Поляна", Мемориальный музей А.Н. Скрябина. Но и в небольших музеях достаточно возможностей для постановки важной и творческой исследовательской работы в разных областях знаний.

Исследовательская работа музеев находит преломление в научных конференциях, симпозиумах, чтениях и др. Издание материалов этих форумов фиксирует научную работу музеев. Многие музеи активно взаимодействуют как с региональными, так и федеральными российскими научными центрами по конкретным направлениям своих научных изысканий. В числе таких музеев - Калужский, Пензенский, Саратовский и др. областные краеведческие музеи.

Второе направление - **музееведческие исследования** - является общим для всех музеев, выполняющих определенные социальные функции, и развивается непосредственно на базе музееведения и смежных с ним дисциплин (социология, педагогика, психология). К группе музееведческих исследований относятся:

- разработка концепций музеев и отдельных направлений музейной деятельности;
- научное проектирование экспозиций и выставок;
- социологическое изучение музейной аудитории;
- разработка форм и методов культурно-образовательной деятельности;
- разработка проблем обеспечения физической сохранности музейных коллекций;
- исследование истории развития музейного дела, музеев разных видов и групп, территорий, отдельных музеев;
- общетеоретические музееведческие исследования.

В осуществлении музееведческих исследований музеи активно сотрудничают с музееведческими и памятниковедческими центрами, такими как Российский институт культурологии, Институт культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева, Лаборатория музееведения Государственного центрального музея современной истории России, Методический центр Государственного Исторического музея (Москва), Научно-практический центр по проблемам музейной педагогики Государственного Русского музея (Санкт-Петербург), кафедра музейного дела Академии переподготовки

работников искусства, культуры и туризма (Москва).

Большое значение для успешного осуществления исследовательской работы второго направления имеет музееведческое образование научного коллектива, знание сотрудниками новейших достижений музееведения, психологии, социологии, педагогики (см. главу 10 "Подготовка музейных кадров). На растущий интерес музейных специалистов к музееведческим исследованиям указывает появление в последнее время диссертационных работ, защищенных по специальности "музееведение...", авторами которых являются практикующие музейные работники (Т.П. Калугина, Н.А. Мазный и др.)

В рамках одного музея научно-исследовательская работа первого и второго направлений находится во взаимодействии. С одной стороны, учитывается все то новое, что происходит в профильных науках, источниковый материал которых хранится в музее. С другой стороны, музей - единый организм, поэтому все достижения и открытия в исследовательской работе первого направления находят преломление в музееведческих исследованиях. Например, изучение этнографических собраний краеведческого музея может быть положено в основу концепции этнографической экспозиции, выставки, разработки сценария фольклорного праздника, тематики работы кружка, интерактивной детской экскурсии и др. При разработке перспективного плана выставок потребуется углубленное изучение фондов, музейных каталогов, разработка программ комплектования фондовых материалов, включающих систему выявления и сбора материалов в государственных учреждениях (архивах, других музеях) и у частных лиц, что, в свою очередь, предполагает исследования в области профильной науки.

Таким образом, специфика музейных учреждений приводит к органичному сочетанию в рамках одного музея первого и второго направлений исследовательской деятельности. Продуманное соединение этих двух направлений обеспечивает динамику развития музея, открытого к восприятию новых идей, тенденций, перспективных изменений.

Музеям разных групп присущи определенные виды исследовательских работ. Понимание этой специфики помогает четко планировать научные исследования с учетом координации не только внутренних структур музея, но и совместной деятельности с внешними организациями, с которыми музей постоянно взаимодействует: исследовательскими, образовательными, культурными, производственными и др.

При этом необходимо учитывать, что у нас в стране имеется значительное количество краеведческих музеев, собрания которых содержат материалы разных научных дисциплин - истории, этнографии, истории искусства, зоологии, геологии, ботаники и др. Кроме того, выше уже отмечалась современная тенденция расширения круга музеев, не вписывающихся в жесткую классификационную схему профилей, связанную с классификацией наук (см. главу 3). Понятие "профильная проблематика" становится все более условным.

Научные исследования подразделяются на следующие группы.

Фундаментальные (базовые) исследования направлены на изучение и понимание законов развития природы и общества без ориентации на практические задачи.

Прикладные исследования - это исследования отдельных проблем, осуществляющиеся в рамках уже известных теорий и всегда ставящие конкретные практические цели.

Под **научными разработками** понимается использование фундаментальных и прикладных исследований в целях внедрения новых материалов, устройств, систем, технологий и т.д.

В соответствии с функциональными особенностями музеев выделяются следующие направления музейной деятельности, в каждом из которых присутствуют исследовательские компоненты:

комплектование;
научно-фондовая работа;
экспозиционно-выставочная работа;
культурно-образовательная деятельность.

Каждое из этих направлений подробно рассматривается в соответствующих главах настоящей книги. Дадим краткую характеристику исследовательской составляющей каждого из них.

Комплектование

Исследовательский аспект комплектования является фундаментом формирования музейного собрания, а научный подход к комплектованию обеспечивает в будущем развитие всего музейного организма.

В этом важнейшем направлении музейной деятельности, через которое реализуется функция документирования, присутствуют следующие направления исследовательской работы:

1. Разработка научной концепции комплектования. Этот документ содержит системное представление данного музея о целях, задачах, направлениях, принципах, формах и методах комплектования.

2. Разработка критериев отбора материалов в фондовое собрание с целью документирования процесса исторического, природного, культурного развития в соответствии с целью и задачами конкретного музея.

Научно-фондовая работа

1. Исследовательская работа с музейными фондами сосредоточена в первую очередь на изучении музейных предметов и коллекций и раскрытие их научного, исторического, художественного значения.

Процесс изучения музейных коллекций может быть представлен поэтапно:

- атрибутирование (определение) музейного предмета;
- классификация;
- систематизация.

На каждый музейный предмет составляется инвентарная карточка, содержащая основные сведения, полученные в результате его изучения; совокупность карточек составляет инвентарную картотеку, которая является основой для составления каталогов, обзоров коллекций.

Изучение музейных предметов и их коллекций предполагает разработку схем классификации как самих предметов, так и заключенной в них информации. Эти схемы являются основой для составления научно-справочных каталогов (систематических, тематических). Составление схемы - рубрикатора - трудоемкая научная работа, требую-

щая высокой профессиональной подготовки, знаний и опыта.

2. Направлением исследовательской работы с фондами является также разработка научных основ сохранности музейных предметов. Для того, чтобы сокровища, хранимые в музеях, могли служить и нашим потомкам, необходим тщательный контроль за состоянием коллекций, своевременные реставрационные работы, ежедневный контроль за климатическими условиями и т.д. Разработка научных методов, являющихся основой этой многообразной деятельности — важное условие выполнения музеем функции хранения наследия. Целый ряд музеев являются одновременно крупными исследовательскими центрами в области хранения, реставрации, консервации музейных предметов (Государственный Эрмитаж, Государственный Русский музей (Санкт-Петербург), Государственный Исторический музей, Государственная Третьяковская галерея (Москва)).

3. К исследовательскому направлению относят также подготовку научных концепций фондовой работы, дающей системное представление о деятельности музея в области учета, хранения, научной обработки, консервации и реставрации музейных фондов. В концепции определяется структура и состав музейного собрания, особенности его состояния, что помогает решать вопросы о возможности использования музейных предметов на экспозициях и выставках.

Концепция фондовой работы включается составной частью в общую концепцию развития музея, используется при разработке концепций других направлений музейной работы, учитывается при создании культурно-образовательных программ, проектов.

Экспозиционная и выставочная работа

Главное направление исследовательской работы в этой сфере -создание научной документации экспозиции или выставки (научное проектирование), которое включает:

- научную концепцию;
- тематическую структуру;
- тематико-экспозиционные планы;
- сценарий

Наиболее трудоемкая и ответственная часть научного проектирования - разработка научной концепции экспозиции, дающей целостное аргументированное понимание задач в создании экспозиции или выставки.

Значительное место в научной работе над экспозицией занимает создание системы текстов.

Культурно-образовательная деятельность.

Основными направлениями исследований в сфере культурно-образовательной деятельности являются:

- разработка образовательной концепции музея;
- широкоаспектное изучение музейной аудитории (это направление социологических исследований в музее имеет большое значение и для других направлений работы музея, например, для экспозиционной, выставочной);
- разработка долговременных и кратковременных культурных, образовательных программ и проектов для конкретной музейной аудитории;
- создание и апробация разных методик работы с разными категориями музейной аудитории;
- подготовка методической документации для разных форм культурно-

образовательной деятельности.

Таким образом, в культурно-образовательной работе есть ряд аспектов исследовательского направления, которые создают основу развития этой динамичной сферы музейной деятельности. Учитывая особенности современного развития музея, когда происходит усиление тесного взаимодействия музея и общества, особенно актуальными становятся проблемы изучения музейного посетителя - его запросов, интересов, пожеланий (см. главу 8 "Музейная социология").

Разработка научной концепции музея.

Одно из самых важных направлений научно-исследовательской деятельности музея - разработка концепции музея, которая включает в себя и все функциональные концепции по отдельным направлениям деятельности. Концепция музея в первую очередь представляет собой обоснование системы целей и задач, перспектив развития музея.

Разработку научной концепции музея проводит научный коллектив под руководством директора и с привлечением научных сил региона, а так же специалистов из научных центров страны. Документ обсуждается на Ученом совете музея и утверждается органом управления, в ведении которого находится музей.

Осуществляется разработка концепции, как правило, в три этапа, и для комплексного (многопрофильного) музея включает:

I этап - подготовка аналитической справки:

- анализ исторических и природных особенностей региона, его социально-экономического, культурного развития;
- анализ состояния музейного дела в регионе, оценка полноты отражения истории и современного состояния региона в существующих музейных собраниях и экспозициях;
- социально-демографическая характеристика населения;
- состояние изученности темы;
- составление библиографических картотек.

II этап - разработка "идейного замысла" музея - включает научное обоснование системы взаимосвязанных направлений деятельности музея с учетом исторических, географических, национальных, культурных и других особенностей региона, в котором находится музей. Это творческий процесс, своего рода сплав науки и искусства. На этом этапе определяются перспективы развития музея.

III этап - составление генерального плана развития музея, предусматривающего конкретные практические меры по реализации "идейного замысла" во всех направлениях деятельности музея. Разработка научной концепции предусматривает подготовку документации.

Таким образом, научная концепция музея включает обширную систематическую информацию, теоретическую разработку и план практических действий.

Разработка научной концепции играет важнейшую роль в жизни музея, определяя его будущее, а также значение в системе других научных, культурных, образовательных учреждений.

Организация научно-исследовательской работы в музее

Опыт показывает, что целесообразно в каждом музее разработать программу исследований, включающую спектр тем, иметь систему долгосрочного и краткосрочного планирования исследовательской работы. Важно следовать плану

исследовательской работы, который дает возможность видеть перспективу развития музея в его взаимодействии с внутренними структурами и внешними организациями, дисциплинировать коллектив, грамотно выстроить всю систему исследовательских проблем, определить ответственных и авторов разработок с учетом индивидуальных предпочтений, знаний. При этом необходимо иметь в виду, что вся проблематика исследований должна "работать" на развитие музея.

При планировании необходимо учитывать реальные сроки выполнения работ, связанные с численностью и квалификацией специалистов, опытом работы, разработанной системой взаимодействия с другими исследовательскими организациями отрасли, региона и центра, в том числе с музеями. Сроки выполнения работ во многом зависят от сложности выполняемого задания, кадрового обеспечения, финансовых возможностей музея.

С планированием связана координация исследовательской работы музея - с внутренними структурами своего музея, территориальными, центральными и внешними организациями, которые также разрабатывают планы исследовательской работы по определенным темам, проблемам.

Как разработать ориентиры на разные виды исследовательской работы в музее с целью ее конструктивного планирования, определения перспектив развития музея, а также профессионального роста сотрудников музея с учетом их профессиональных склонностей и способностей? На помощь приходит опыт других исследовательских организаций - академических институтов, архивов, некоторых музеев. В институтах Российской академии наук, других исследовательских центрах, разработаны нормы времени для написания научной работы, которые позволяют разработать долгосрочные и краткосрочные планы исследовательской работы.

Характерно, что попытки просчитать объемы научно-исследовательских работ в музеях предпринимались даже на международном уровне. В рамках Организации экономического сотрудничества и развития (ОЭСР) был составлен документ "Предлагаемый метод изучения научных исследований и разработок", содержавший ряд положений, касающихся музеев.

Примерные цифровые показатели, которые мы приведем ниже, составлены на основе разработки норм Государственного Исторического музея и ряда других музеев и исследовательских организаций. Они не являются инструктивным документом. Однако они помогают каждому музею создать свою нормативную систему исследовательских музейных работ, реально посмотреть на перспективы научной деятельности своего музея, способствовать оптимальной реализации его научного потенциала. Приняв их за некоторую основу, музей может составить свои нормы времени, учитывая квалификацию специалистов, сложность тем, особенности структуры музея, его специфику, штат сотрудников.

Для облегчения расчетов работа должна быть представлена в отпечатанном виде. 1 авторский лист (40 000 знаков=24 стр. текста, отпечатанного на пишущей машинке через 2 интервала) принимается за исходную норму. В настоящее время, когда значительная часть сотрудников музеев работают на компьютерах, подсчет может быть гораздо более точным, в то же время процесс его максимально упрощается.

Далее можно условно принять определенное количество часов как необходимое для написания 1 а.л. научной работы, учитывая специфику музеев, где, как правило, нет

докторов и кандидатов наук: для старшего научного сотрудника без степени - 400 часов, для младшего научного сотрудника без степени - 450 часов.

Эти цифры могут быть изменены в зависимости от индивидуальных особенностей специалиста, его квалификации, опыта работы. За исходную (базовую) единицу можно принять трудоемкость авторской работы по написанию 1 а.л. текста монографии или научной статьи. В связи с тем, что отдельные виды музейных работ различаются по сложности постановки проблемы, степени научной обработки используемых источников и т.д., можно ввести коэффициенты трудоемкости: 1,5; 1; 0,75; 0,5.

На следующей таблице представлены виды музейных работ и коэффициент их трудоемкости.

№	Виды музейной деятельности	Коэффициент трудозатрат
1	Научная статья, монография, доклад на научной конференции (с представлением текста), вступительная статья к каталогу, рецензия, тематическая структура новой экспозиции, пояснительные тексты к экспозиции, сценарий экспозиции.	1
2	Сообщения, доклады на конференциях, научных чтениях (с предоставлением тезисов), подготовка текста лекции при наличии методических материалов, библиографические обзоры, тематико-экспозиционные планы новой экспозиции (реэкспозиции) при наличии предшествующих стадий (научной концепции и тематической структуры).	0,5
3	Разработка научной концепции (музея, отдельных направлений музейной деятельности), составление аналитических справок для вышестоящих организаций, каталога, обзоров коллекций, авторского этикетажа.	1,5
4	Научный отчет, в том числе археологических, этнографических, историко-бытовых экспедиций. Методическая документация на формы культурно-образовательной деятельности: методическая разработка экскурсии, положения о клубе, кружке; сценарий музейного праздника, программы для разных групп музейной аудитории.	0,75

Для примера рассмотрим, как можно рассчитать время, потраченное научным сотрудником на написание рецензии. Рецензия имеет коэффициент трудоемкости, равный 1. Это значит, что для написания 1 а.л. рецензии младшему научному сотруднику необходимо отвести 450 часов. Но объем рецензии - 3 стр., или 5400 знаков

компьютерного набора. Составляем уравнение:

24 стр. - 450 час.

3 стр. - Х час.

$X = 3x450/24 = 56$ час.

Таким образом, для написания рецензии младшему научному сотруднику в среднем понадобится 56 часов, или 7 рабочих дней.

Возьмем другой пример. В создании концепции экспозиции участвует коллектив авторов из 3-х человек - старших научных сотрудников. Если не выявлен четко для каждого объем проделанной работы, можно рассчитывать усредненно, имея в виду, что коэффициент трудозатрат равен 1,5.

Так, будем считать, что время, необходимое для разработки
1 а.л. научной концепции составляет:

400х1,5 = 600ч.

Допустим, концепция имеет объем 48 стр., то есть 2 а.л. Составляем уравнение:

1 а.л. - 600 час.

2 а.л. - Х час.

Х= 600х2 =1200 час.

Так как в работе принимало участие 3 человека, то на каждого приходится:

1200 : 3 = 400 час, то есть 50 рабочих дней.

Необходимо подчеркнуть еще раз, что приведенные нормы достаточно условны, не должны быть догмой, многие работы в музее, включая исследовательские, учитываются на основе фактических затрат времени. Например, в первом из рассмотренных примеров, рецензия может быть написана за 2-3 дня, но на ее написание может потребоваться значительно больше семи дней, если материал объемный, ответственный, а проблема требует дополнительного изучения источников. Каждый музей, исходя из реальных возможностей, специфики, квалификации специалистов и других факторов может разработать свои нормы, утвердив их на Ученом или методическом советах музея.

Сообщение о ходе работы периодически заслушивается на совещаниях научных подразделений. На конечном этапе при завершении работы организовывается ее обсуждение на Совете музея (Ученом совете, методическом совете). В ряде случаев желателен отзыв внешней организации, занимающейся данной проблемой. Могут проходить промежуточные отчеты о проделанной, но еще не завершенной работе за определенный отрезок времени, которые, как правило, заслушиваются на рабочих совещаниях либо (в крупных музеях) на проблемных и научно-методических советах. Окончательный отчет заслушивается на Ученом совете (если такового нет, рекомендуется отдать работу на рецензию в другую организацию или специалисту, занимающемуся соответствующей проблематикой).

Результаты научно-исследовательской работы, зафиксированные в виде письменных документальных материалов, фото-, кино-, видео-, графических документов, фонозаписей и т.п. концентрируются в **научном архиве** музея. Правильная организация научного архива в условиях, когда научным сотрудникам музея далеко не всегда удается опубликовать свои работы, играет особо значительную роль, сохраняя результаты исследовательской деятельности коллектива музея, фиксируя авторство научных разработок, предоставляя возможность другим исследователям использовать

результаты деятельности предшественников, ссылаться на них.

Для введения в научный оборот результатов научно-исследовательской работы сложился ряд специфически музейных форм. Результаты исследований широко используются во всех направлениях музейной деятельности, публикуются в виде **каталогов коллекций, экспозиций и выставок, путеводителей** по экспозициям и фондам. Важнейшей формой публикации результатов исследований музейного собрания является экспозиция, постоянная или временная. В последние десятилетия прошлого века сложилась и постепенно распространилась в музеях традиция обязательно указывать в аннотации имена авторов научного проекта экспозиции. Уже более пятнадцати лет назад некоторые зарубежные исследователи высказали предложение о присуждение ученой степени за разработку и создание авторской экспозиции, но и сегодня этот вопрос не решен. Хотя результаты научных исследований представлены в сформированном музейном собрании, экспозициях и выставках, культурно-образовательных программах и проектах, только факт их опубликования означает официальное признание введения их в научный оборот.

Существует широкий диапазон музейных изданий: сборники научных статей и материалов, каталоги и обзоры музейных собраний, тезисы и материалы научных конференций и семинаров, путеводители и, конечно, монографии (см. главу 10, "Музееведческие издания").

Во многих музеях с целью наилучшей организации научной работы и использования ее результатов во всех направлениях музейной деятельности разрабатывается **Положение о научно-исследовательской работе.** Этот документ создается в каждом конкретном музее для внутреннего пользования, его структура включает следующие разделы:

- введение, определяющее цели и задачи всей многогранной исследовательской деятельности музея;

- организация исследовательской работы; в этом разделе рассматриваются вопросы руководства, управления исследовательской работой в данном музее. Если в штате есть должность заместителя директора по научной работе, то практически вся организация и руководство этим направлением возлагается на него. Если такой должности нет (музей небольшой), как правило, директор "держит" и это направление;

- содержательная часть "Положения" включает рассмотрение приоритетных направлений развития исследовательской работы музея с акцентированием внимания на координации, взаимосвязи разных музейных структур, развития направлений в соответствии с целевыми установками музея. Как правило, приоритетные направления имеют долговременный характер, предусматривают конкретные виды работ на определенный период времени, перечень которых может быть представлен отдельно в виде Приложения;

-заключение. Делаются основные выводы, намечаются новые перспективы, подтверждающие, что музей - живой развивающийся организм.

В крупных музеях все структурные подразделения (кроме хозяйственных, технических, организационных и некоторых других служб) составляют планы научной работы - долгосрочные, перспективные и годовые под руководством заведующих отделами (секторами). Заместитель директора на их основе составляет сводный план исследовательской работы (годовой и перспективный), который утверждается на

Ученом совете. Значительную помощь в этой работе в крупных музеях оказывает ученый секретарь.

Большое значение в развитии исследовательской работы музеев имеют **Ученые советы,** в состав которых входят специалисты по всем областям научного знания, представленным в музее, как из самого музея, так и из других научно-исследовательских организаций. Если Ученого совета в музее нет, для обсуждения наиболее важных проблем созываются расширенные научно-методические советы, на которые приглашаются специалисты со стороны. Разрабатывается программа и режим работы Совета, его состав. Возможна разработка специального положения об Ученом Совете и включение его в состав Положения об исследовательской работе.

В связи со спецификой музейной работы в музеях сложилась определенная практика организации научного коллектива. Научные подразделения - отделы или сектора - создаются только в крупных музеях с большим объемом исследовательских работ и их развитой дифференциацией. В средних и небольших музеях, как правило, научные исследования, носящие по преимуществу прикладной характер, ведут научные сотрудники фондового, экспозиционного и (в меньшей степени) культурно-образовательного (научно-просветительного) отделов. Чем меньше музей - тем больше разнообразных функций приходится совмещать каждому сотруднику. В отдаленных регионах к этой проблеме прибавляется нередко существующая сложность получения специального образования и повышения квалификации.

Отнюдь не во всех музеях руководство поддерживает тягу коллектива к научным исследованиям. Сегодня это усугубляется сложностями экономического порядка, заставляющими многие музеи направлять все усилия коллектива на решение проблем "выживания" в ущерб научной работе. Прекращение или приостановка исследовательской деятельности ведет к утрате соответствующей квалификации научным коллективом, потере сложившихся научных традиций, что затрудняет в дальнейшем возобновление этой деятельности.

Итак, успешная жизнедеятельность музеев в значительной степени зависит от продуманной программы всей исследовательской работы, учитывающей множество факторов, связанных как с общими проблемами современного развития, так и с особенностями конкретного музея. Разработанная система планирования, опирающаяся на реальные нормативы, составленная с ориентацией на конкретный музей и учитывающая весь спектр направлений его деятельности, явится основой поступательного развития музея, органично вписанного в реалии современной жизни общества.

Литература:

1. Изучение музейных коллекций. / Сост. и науч. ред. УМ. Полякова. М., 1974. (Сб. науч. тр. / НИИ культуры).
2. Изучение и научное описание памятников материальной культуры. / Сост. и науч. ред. А.М. Разгон и Н.П. Финягина. М., 1972.
3. Кондратов А.В. и Герасимов В.П. Научно-исследовательская работа отделов природы краеведческих музеев. М., 1966.
4. Музейное дело в СССР. Музеи - научные учреждения. М., 1974.
5. Музейное дело в СССР. Научные основы работы музеев исторического профиля. М.,

1980. (Сб. науч. тр. /ЦМР).
6. Научно-исследовательская работа музеев РСФСР: вопросы содержания, планирования и координации. Метод, рекомендации. / НИИ культуры. М., 1985.
7. Тверская Д.И. Музей как научно-исследовательское учреждение. // Музейное дело. Музей - культура - общество. М., 1992. (Сб. науч. тр. / Музей революции).

КОМПЛЕКТОВАНИЕ МУЗЕЙНЫХ ФОНДОВ

ГЛАВА III

Определение. Современные проблемы комплектования фондов. Формы комплектования. Принципы комплектования. Методика комплектования. Научная концепция комплектования. Перспективный план комплектования. Критерии отбора предметов музейного значения.

Комплектование фондов - одно из основополагающих направлений деятельности музеев, суть которого заключается в выявлении и сборе предметов музейного значения с целью их превращения в музейные предметы и пополнения музейного собрания. Комплектование продолжается на всех этапах существования музея и происходит планомерно в соответствии с программой научного комплектования фондов.

Отечественное музееведение с 1970-80-х гг. рассматривает комплектование как основное звено реализации функции документирования. В конце семидесятых годов прошлого столетия были разведены понятия "научное комплектование фондов" и "собирательская работа". Это явление не было случайным: на протяжении длительного времени в музейной практике преобладал принцип "тотального" собирательства, ориентированного, скорее, на наращивание фондовых коллекций, чем на следование политике тщательного и мотивированного научного отбора.

Ранее комплектование рассматривалось как одно из направлений фондовой работы. С 1980-х гг. существует тенденция выделять комплектование в самостоятельное направление музейной деятельности.

Современные проблемы комплектования фондов. При реализации функции документирования перед современными музеями встает немало проблем. Серьезным является вопрос об экспертизе включаемых в фонд музея предметов. Музейные сотрудники редко задумывались над тем, какими правами они обладают при отборе предметов в свои фондовые коллекции, кто им делегировал право выделения предмета из ряда ему подобных, придания ему статуса памятника в музейном собрании.

На повестке дня - проблема складывания научно обоснованных ценностных категорий при отборе предметов вещного мира в музейные коллекции. Этот процесс вообще, как ни странно, не был приоритетным для музейного фондовика. Музей не располагает собственной аргументированной системой ценностного отношения к памятнико-вой среде, выбирая критерии ее оценки в смежных областях знаний, либо обосновывая индивидуальным опытом своих сотрудников.

Если предмет прошел "апробацию временем", он, как правило, безоговорочно включался в фонды музея. Но за этой трудноуловимой гранью начинался процесс отбора, чреватый многими потерями. Стоит напомнить о гибели множества икон XVII-

XIX вв., художественная ценность которых длительное время не признавалась искусствоведами и музейными работниками. Сегодня музеи активно собирают городскую этнографию, на которую десятилетиями просто не обращали внимания. А сколь непростые проблемы встают при комплектовании естественно-научных коллекций, для пополнения которых приходится лишать жизни живые существа?

Главным для музеев остается умение выявить и изъять из среды бытования те предметы музейного значения, которые, по мнению специалиста, могут нести на себе репрезентативные следы исторического прошлого. Таким образом, музей как институт сохранения историко-культурного и природного наследия традиционно выполняет свои социальные функции "вторгаясь" в естественную среду бытования памятника. Разрешению этого конфликта способствует музеефикация объектов истории, культуры или природы непосредственно на местах их бытования и формулирование новой музейной философии, развивающей взгляды на роль музейного учреждения в решении проблемы сохранения окружающей среды. В ряде стран уже несколько десятилетий используется способ сохранения памятника в естественной среде (in situ), который помогает сберечь натуральный образ музейного предмета и в то же время повысить его аттрактивность. В таком же направлении начинают работать и российские музеи.

На протяжении развития музея как института социальной памяти комплектование все больше определялось не только закономерностями развития типологических и систематических коллекций, но и пониманием необходимости целенаправленно выявлять и привлекать в свои фонды первоисточники различных типов и видов, отражающие общественное развитие. В разные периоды деятельность музеев по комплектованию исторических источников могла опережать историческую науку и оказывать на нее заметное влияние (комплектование по военной тематике, начавшееся непосредственно в годы войны, интерес музеев к культуре старообрядчества, малых народностей и др.). Однако многие музеи на протяжении 1940-70-х гг. при проведении целенаправленного комплектования редко прибегали к самостоятельному изучению исторической действительности, выбирая из среды бытования первоисточники, подтверждающие заранее намеченные линии развития, факты, события, что вело к иллюстратизму, схематизму, узости тематики, фрагментарности.

С изменением социально-экономической и общественно-политической ситуации в стране тематическое комплектование в большинстве музеев прекратилось или ограничилось поиском первоисточников, раскрывающих запретные темы, позволяющих ликвидировать "белые пятна". Тем не менее, многие музеи продолжают совершенствовать комплектование фондов, стремясь их сделать разнообразнее, приблизить к жизни, не упустить возможности выявить и привлечь в фонды первоисточники различных типов и видов, отражающие современность. Типологическое комплектование, менее зависящее от внешних факторов, продолжает развиваться, опираясь на предшествующий опыт.

В российской музееведческой литературе подчеркивается, что комплектование - это прежде всего научная деятельность, осуществляя которую, музей опирается на знания, добытые целым комплексом научных дисциплин, и самостоятельные исследования.

В последние полтора десятилетия акцентирование внимания музейной общественности на актуализации культурно-образовательной деятельности несколько

отодвинуло на второй план трудоемкую, кропотливую, малозаметную исследовательскую работу по документированию исторической действительности и формированию полноценных фондов. Сыграло негативную роль и то, что музеям приходилось и до сих пор приходится работать в условиях постоянного дефицита финансовых средств, что не может не сказываться на экспедиционной, закупочной деятельности.

К сожалению, проблема комплектования фондов в новых условиях не стала предметом многоаспектного музееведческого изучения. Очевидно, это дело будущего. Однако уже в настоящее время возможно определить актуальные проблемы и наметить пути их решения.

Комплектование - основа реализации музеем функции документирования. Являясь необходимым звеном деятельности музеев, комплектование вместе с фондовой работой по определению, классификации, систематизации и интерпретации музейных предметов объединяется понятием **музейного коллекционирования** и представляет собой важнейшее направление в процессе документирования развития природы или общества. В большинстве современных музеев разрабатываются и ведутся два направления комплектования фондов. **Типологическое (систематическое) комплектование** тесно связано с работой фондовых отделов и направлено на пополнение коллекций типичными предметами, объединенными общими типологическими признаками и отражающими своеобразие той эпохи, того временного периода, в которых они существовали, неотъемлемой частью которых они являлись. **Тематическое комплектование,** как правило, отвечает потребностям экспозиционно-выставочной работы и бывает подчинено определенной музейной теме, требующей для своего раскрытия или показа группирования самых разнотипных предметов, отражающих некий процесс, явление или событие.

Исключительно важно и необходимо для любого музея комплектование фондов, освещающих современный этап развития природы или общественной жизни. Такого рода комплектование называется **актуальным документированием эпохи** и также бывает как типологическим, так и тематическим.

Процесс комплектования можно разделить на несколько значимых этапов:

1. выявление комплекса наиболее интересных для музея фактов, тем, процессов или явлений;
2. определение примерного круга памятников, которые могут стать объектами комплектования по данным темам, процессам или явлениям;
3. выявление и поиск предметов музейного значения;
4. научная экспертиза и определение предметов музейного значения;
5. их получение или приобретение музеем и превращение в музейные предметы.

Комплектование может проходить как путем безвозмездной передачи или дарения предметов музейного значения от организаций и частных лиц, так и через закупку этих материалов. И в том и в другом случае все новые поступления в музей в обязательном порядке должны проходить через обсуждение на **фондово-закупочной комиссии** (ФЗК), которая призвана не только определять окончательную стоимость (в случае закупки) памятника, но и правомочность приема в фонды того или иного предмета музейного значения.

Основными **формами комплектования** являются полевые исследования и

текущее комплектование.

Полевые исследования условно можно разделить на три группы:

1. маршрутное экспедиционное исследование (ограниченное во времени одноразовое или многократное обследование музейными работниками конкретного региона);
2. репортажный сбор (в момент события или по свежим следам события);
3. постоянно действующая экспедиция (сбор материалов в том населенном пункте или регионе, где расположен музей).

В последнее время некоторыми музеями, прежде всего исторического профиля, стал применяться метод аккредитации своих сотрудников в постоянно действующих органах законодательной государственной власти с целью регулярного пополнения фондов текущими материалами по государственному строительству, истории политических партий, современному законодательству, политическому и идеологическому развитию общества. Этот метод особенно конструктивен и полезен для решения проблем актуального документирования современной общественной жизни.

Текущее комплектование объединяет такие формы, как закупка, обмен, дарение, безвозмездная передача, заказы на выполнение копий и специальных произведений искусства для музея.

Осуществление комплектования фондов на научной основе предполагает разработку **принципов комплектования.**

Важнейшим вопросом, от решения которого зависит результативность формирования фондов, является умение определить для каждого музея свой предмет исследования, выделить сферу действительности, подлежащую изучению и документированию. Музей определяет свое поле, в рамках которого выявляет и привлекает в музей предметы музейного значения. Происходит определение хронологических, топографических, содержательных границ собирательской деятельности музея. Документированию может подлежать жизнь региона в целом или отдельных ее сфер, могут выявляться первоисточники только по отдельным проблемам или их аспектам. Свобода выбора предмета исследования не исключает, а предполагает глубокое научное обоснование данного выбора.

В 1960-70-е годы считалось необходимым документировать события, явления, факты, жизнь и деятельность человека в развитии и взаимодействии, избегая фрагментарности, что не утратило актуальности и на современном этапе развития музейного дела.

С середины 1980-х годов происходит отход от принципа партийности и формируется новый, который может быть определен как принцип наиболее полного, объективного и многогранного документирования исторической действительности. При его осуществлении предметом изучения и документирования становятся все типичные явления, события, факты, независимо от того, какой характер они носят - "позитивный" или "негативный". Акцентирование внимания на типичном предполагает одновременно фиксацию "редкого" и "уникального".

Принципиально новый подход наметился в документировании жизни и деятельности человека. Опираясь на известное высказывание историка СМ. Соловьева: "История лишь тогда становится историей, когда она насыщена людьми", - музеи ищут новые подходы к формированию личных фондов.

Сегодня представляется необходимым расширить круг персоналий, сделать объектом внимания не только выдающиеся личности, но представителей различных слоев населения, социальных и возрастных групп. Именно в музее могут храниться личные фонды "рядовых", "типичных", "характерных" представителей различных групп населения.

Важно, чтобы личные фонды комплектовались максимально полно и целенаправленно. Личные фонды представляются особо ценными в том случае, если они содержат первоисточники, отражающие не только деятельность человека, но раскрывающие его отношение к другим людям, выявляющие нравственный облик, передающие атмосферу эпохи. Формирование личных фондов ценно и с точки зрения характеристики личности, и документирования эпохи в целом. В жизни и деятельности отдельного человека отражаются общественно-экономические и социально-политические характеристики эпохи. На жизнь человека влияют войны, смены режимов и т.п. Все это фиксируется в различных источниках личного происхождения и требует кропотливой, бережной работы по выявлению музейно-значимых предметов.

В качестве примера реализации этих принципов приведем формирование фондов Государственного музея обороны Москвы (ГМОМ), происходившее в 1988-95 гг. в период подготовки новой экспозиции. Изложенные выше принципы были сформулированы в Научной концепции комплектования фондов ГМОМ (1988) и развиты применительно к конкретной тематике музея. В соответствии с принятой концепцией в музей было привлечено свыше 8 тыс. первоисточников различных типов и видов, среди которых преобладали источники личного происхождения. Документированию подлежали основные, типичные, редкие, уникальные явления, факты как позитивного, так и негативного характера в соответствии с реальной исторической действительностью.

Из событий начала Московский битвы (30 сентября - 1 октября 1941 г) прежде всего документировалось основное событие - трагедия окружения советских войск под Вязьмой. Одновременно фиксировались "типичные" явления - отдельные упорные локальные бои на основных шоссейных и железнодорожных магистралях, ведущих к столице, а также заметное событие - успешные танковые бои под Мценском.

События фиксировались многогранно. Так, при изучении трагедии под Вязьмой были выявлены источники, отражающие гибель советских войсковых частей, а также источники, свидетельствующие об упорных боях попавших в окружение войск, выход из окружения отдельных частей, групп воинов, их повторная отправка на фронт и т.д.

Аналогично документировались и другие явления. Жизнь Москвы как прифронтового города при тщательном выявлении и изучении первоисточников раскрылась во всем ее многообразии и даже противоречивости. Так, в музей поступили многочисленные музейные предметы - газеты, журналы, книги московских издательств по военно-исторической тематике, которая, безусловно, преобладала в то время. Но одновременно были выявлены издававшиеся книги по изобразительному искусству, детская, классическая, художественная литература (стихи А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова, "Конек-Горбунок", "Мойдодыр", произведения зарубежной классики и т.п.). Источники свидетельствовали об эвакуации, закрытии театров, выезде актеров на фронт в составе фронтовых бригад. Одновременно масса источников демонстрировала развитие культурной жизни в столице. Афиши филиала Большого театра,

Музыкального театра им. К.С. Станиславского, Областного детского театра, московских кинотеатров свидетельствовали о театральной жизни, информационные, рекламные материалы позволяли представить непрекращающуюся жизнь ряда московских музеев, библиотек и др.

С новых позиций формировались личные фонды. Было обращено внимание на участников Московской битвы различных родов и видов войск, различных званий и должностей. Выявлялись и привлекались в музей личные фонды жителей столицы разных социальных групп, возрастов независимо от степени их участия в обороне города. Особое внимание уделялось выявлению дневников, писем, записных книжек, записям стихов и другим материалам, раскрывающим внутренний мир человека.

Методика комплектования фондов музеев различных профилей достаточно разработана и может в значительной степени быть использована в наши дни. Однако в целом методика комплектования требует своего развития на всех стадиях: подготовительном этапе, этапе разработки документации, этапе собирательской работы.

Содержание подготовительного этапа в основном сводится к следующему:

1. Определение функций конкретного музея, его места в системе музеев.
2. Разработка применимых для конкретного музея принципов комплектования.
3. Изучение конкретной исторической действительности, подлежащей документированию.
4. Анализ фондов музея (определение их полноты, значимости, объективности и т.п.)

Заканчивается подготовительный этап написанием основополагающего для научного комплектования фондов документа - **научной концепции комплектования.**

Научная концепция комплектования должна содержать системное представление о задачах, принципах, основных направлениях, формах и методах комплектования и служить основой для составления программы и планов комплектования. В первой части концепции основное внимание может быть уделено содержательному аспекту комплектования, во второй - принципам и в третьей - организации комплектования.

Научная концепция должна зафиксировать в своей первой части основной предмет исследования, как он определен в общей концепции музея. Если же научная концепция музея не разработана, результат работы коллектива сразу фиксируется в концепции комплектования. В этой же части комплектования целесообразно определить основные аспекты тематического комплектования фондов и предусмотреть развитие типологических коллекций.

Следует учитывать, что содержательный аспект комплектования фондов музея может быть шире, чем он определен предметом исследования, выходить за его хронологические, топографические границы. Помимо документирования определенной исторической действительности, музей при формировании фондов учитывает закономерность саморазвития своих коллекций, а также учитывает перспективу развития культурно-образовательной деятельности музея.

Во второй части концепции может содержаться изложение основных исходных позиций комплектования и их развитие применительно к конкретному музею.

В третьей части научной концепции освещаются вопросы организационно-методического характера. Фиксируются ответственные за тематическое и типологическое комплектование, определяются формы контроля.

Следует отметить, что научная концепция комплектования является открытым

документом, его развитие и уточнение закономерно и целесообразно.

Методика работы над документом может быть разнообразной. Научная концепция комплектования может создаваться главным хранителем и заведующим экспозиционным отделом, иногда для разработки данного документа следует создать научную группу сотрудников; численность и состав авторского коллектива определяется индивидуальными особенностями конкретного музея - составом и численностью научного коллектива, структурой музея и т.п. Но в любом случае целесообразно на определенном этапе обсудить основные принципиальные положения документа в научном коллективе. Утверждается научная концепция комплектования, как правило, Ученым советом музея или, в случае его отсутствия, методическим советом.

Вдумчиво и тщательно проведенная работа по написанию или уточнению научной концепции комплектования в значительной степени подготавливает написание следующего документа, которым является **перспективный план комплектования** фондов музея. Наиболее распространенной формой перспективного плана комплектования является документ, содержащий следующие разделы:

1. Проблема.
2. Аспект проблемы (тема).
3. Объекты социальной значимости (источники комплектования).
4. Формы комплектования.
5. Время осуществления.
6. Ответственные за комплектование.

Иногда вносится п.7 - предполагаемые предметы музейного значения - и составляется перечень уже известных первоисточников. Грамотно проработанный план комплектования должен четко отвечать на вопросы: КТО, КОГДА и КАК осуществляет комплектование. Отсутствие этих данных на практике делает планы нереальными и трудновыполнимыми. Перспективные планы комплектования могут составляться на любой срок, целесообразный для развития музея.

Планы должны быть общемузейными, желательно объединяющими и тематическое, и типологическое комплектование. На их основе могут составляться отдельные и личные планы комплектования.

На основе планов комплектования целесообразно составлять **программы сбора материалов.** В этом документе на первое место ставится объект комплектования, а затем указывается тематика комплектования и предполагаемые предметы музейного значения: ведь на одном и том же объекте можно изучать, документировать различные сферы жизни общества. Так как суть комплектования прежде всего в выявлении первоисточников, к перечню предполагаемых предметов музейного значения следует относиться очень осторожно, так как, ориентируясь на него, можно пропустить новые, еще мало известные первоисточники.

Методика проведения последнего этапа комплектования - собирательской работы - подробно изложена в методических пособиях. Ряд работ, написанных даже полвека назад, например, опыт проведения историко-бытовых экспедиций ГИМа, не утратили своей актуальности и могут быть рекомендованы и в наши дни. Особо следует обратить внимание на особенности ведения нашими предшественниками экспедиционной документации. В дневнике экспедиции требовалось четко фиксировать объекты

исследования, результаты, предложения о завершении работы, предварительные оценки привлеченных первоисточников. В адресной книге записывались данные о персоналиях, учреждениях и других объектах исследования с указанием степени их изученности, сбора материалов и перспектив дальнейшего выявления первоисточников. Книги поступлений заполнялись обязательно в день поступления предметов музейного значения. Обязательной считалась запись рассказов по заранее определенным параметрам. Из богатейшего опыта научного комплектования фондов по современности (события, происходящие одновременно с комплектованием) можно выделить:

- самостоятельное изучение исторической действительности путем "пробного пилотажа", использование "метода экспертных оценок";
- проведение комплектования "по горячим следам" - личное посещение объектов, присутствие при "свершающихся событиях" и сразу после них;
- комплектование личных фондов не только путем общения с персоналиями или с членами их семей, но через знакомых, сослуживцев, бывших одноклассников и т.д.;
- привлечение к комплектованию "актива".

Современная жизнь расставляет новые акценты при выборе форм и методов комплектования.

Уходит в прошлое практика безвозмездной передачи музеям предметов музейного значения предприятиями, учреждениями, архивами и т.п.

Более перспективной формой становится покупка, обмен, сбор материала при реорганизации или ликвидации интересующих музей объектов.

Возрастает роль работы с коллекционерами, продающими или передающими предметы музейного значения.

Все большая роль принадлежит фиксации при помощи технических средств (фото-, фоно-, видеофиксация).

Заслуживает внимания и сбор предметов музейного значения, выбрасываемых населением - книг, пластинок, одежды, домашней утвари. Нередко выбрасываются даже семейные альбомы, архивы, документы.

В заключение хочется напомнить читателю, что методика - это постоянный поиск, развитие, совершенствование уже накопленного опыта.

Критерии отбора предметов музейного значения

Отбор предметов музейного значения происходит на разных уровнях. Изучая действительность, выявляя типичное, уникальное, музей уже производит отбор предметов музейного значения, очерчивает круг персоналий, намечает объекты социальной значимости и, таким образом, определяет поле своей деятельности.

В ходе собирательства вновь встает вопрос о критериях отбора, но уже конкретно по отношению к отдельным источникам или их группам.

Существенным является критерий репрезентативности, т.е. полнота, достоверность, типичность или уникальность.

Исключительно важна семантика - соотношение материального воплощения и смыслового содержания.

Очевидно, можно выделить и критерий сохранности - способность выполнять роль музейного предмета в настоящее время или после реставрации.

Критерий коммуникативности - потенциальная способность дополнять, разъяснять, взаимодействовать с другими предметами, воздействовать на мысли и чувства человека.

Часто выдвигается положение о желательном сочетании в одном музейном источнике свойств информативности, аттрактивности, экспрессивности.

Бесспорно, если музейный предмет сочетает все эти качества, он заслуживает особого внимания. Но музейный предмет, не обладающий одновременно всеми этими свойствами, никак нельзя рассматривать как "некачественный". Более того, вряд ли целесообразно предъявлять требование наличия всех этих свойств при выявлении предметов музейного значения и изъятия их из среды бытования. Ведь краткая записка, написанная карандашом на блеклой бумаге, содержащая несколько строк: "Мама, я ушел на фронт, прости, не успел проститься. Твой сын Алеша", не обладает аттрактивностью, не дает обширной информации, но ценность ее очевидна.

Особый интерес представляют предметы с легендой, точнее, все первоисточники, прошедшие интересный жизненный путь. Так, томик стихов М.Ю. Лермонтова, изданный в 1941 г., который участник Московской битвы пронес с собой от Москвы до Берлина, содержит совсем иную информацию и вызывает совсем иные чувства, чем та же книга, попавшая в музей от коллекционера.

Роль первоисточников различных типов и видов в документировании исторической действительности недостаточно изучена. Практическая деятельность музеев свидетельствует о главном - нельзя заранее отдавать предпочтение какому-либо типу или виду первоисточников. Сама среда бытования, время, личность оказывают влияние на ценность предмета музейного значения.

Параллельно с комплектованием музейных предметов музей комплектует и фонд научно-вспомогательных материалов, которые будут использоваться при изучении и презентации первоисточников. Особенно важна получаемая в процессе комплектования сопутствующая информация, которая составит "внешнее информационное поле" предметов. Такая сопутствующая информация может уже быть зафиксирована к моменту выявления предмета в среде бытования (например, в виде публикации, фотографии), а может быть зафиксирована уже музейными работниками в процессе комплектования (запись рассказа, воспоминания, фото-, фоно-, кино- видеозапись и др.). Сопутствующая информация, сообщаемая в устной форме, немедленно фиксируется в виде ряда документов: легенда, запись рассказа участника событий и др. Важным способом комплектования фонда научно-вспомогательных материалов является также изготовления различных воспроизведений музейных предметов: копий, макетов, муляжей и др.

Фонды музеев, сформированные с новых позиций, открывают исключительно широкие возможности во всех видах деятельности музеев. Прежде всего они дают возможность не иллюстрировать историю, а, вводя в научный оборот новые первоисточники, отражать развитие общества как многоплановое, противоречивое явление, более глубоко раскрывать дела и помыслы людей, вызывать чувства сопереживания и сопричастности, ставить проблемы мировоззренческого и нравственного характера.

Уже на этапе комплектования начинается процесс изучения предметов музейного значения - будущих музейных предметов, выявление их ценности, - который найдет продолжение в фондовой работе музея.

Литература:

1. Казакова С.Ф. Научное комплектование музейных фондов. Конспект лекций. М., 2001.
2. Решетников Н.И. Комплектование музейных фондов. М., 1997.

ФОНДЫ - ОСНОВА МУЗЕЙНОЙ ЖИЗНИ

ГЛАВА IV

Современные проблемы научно-фондовой работы. Фонды - основа музейной жизни. Учет музейных фондов. Схема постановки предмета на музейный учет. Хранение музейных фондов. Открытое хранение музейных фондов. Изучение музейных фондов и проведение консультаций по фондовым материалам.

Фонды как нельзя лучше демонстрируют единую природу музейного учреждения, где, при многоуровневой структуре подразделений, служб и направлений деятельности, очевидна их взаимообусловленность и взаимозависимость друг от друга. Такая целостность музея изначально задается предметной основой, составляющей фонды: музейное собрание остается тем родовым признаком музея, которое движет развитие этого института культуры и науки на протяжении всего времени его существования. Вся предыстория музейного дела зачиналась как подспудное вызревание идеи возможности и смысла сохранения предметной культуры человечества, культуры быта, культуры художественного творчества - всего совокупного ареала материального бытия людей.

Фонды - самое консервативное подразделение музея, обладающее большой инерционностью и социальной "неподатливостью". Фонды - это также и наиболее "скрытый" вид музейной деятельности.

Фонды остаются также одним из наиболее регламентируемых направлений деятельности музея, и это закономерно: предмет истории и культуры в музее превращается в "единицу хранения". В этом смысле музей - это еще и некое специализированное средство ограждения ценного предмета от постороннего, разрушительного влияния хаоса реальной жизни во имя попытки спасения свидетельства унесенного временем исторического события.

Современные проблемы научно-фондовой работы

Круг проблем, относящихся к фондовой деятельности современного музея, чрезвычайно обширен, с разной степенью профессионализма отрефлексирован в литературе, постоянно находится в поле внимания музейных практиков и теоретиков. В то же время возникает необходимость регулярной инвентаризации наших знаний в той или иной профессиональной области. К этой операции особенно необходимо прибегать в случаях, когда музей оказывается в новой социально-культурной, экономической и идеологической ситуации. Мы переживаем именно такое время. Поэтому есть смысл хотя бы поставить на обсуждение те проблемы, которые рождены сегодняшним днем.

Первая проблема, непосредственно коснувшаяся сегодня фондов многих музеев страны, относится к регулированию правовых основ музейного дела. Главная из них -

сближение общемировых принципов отношения к культурному наследию со сложившейся системой таковых в России. Нельзя, конечно, сказать, что этот процесс не имел места в прошлом. Советский Союз входил в большое число международных организаций, выступавших за сохранение культурного наследия. Существует огромное число государственных актов - законов, приказов, постановлений, - где проговариваются всевозможные условия хранения, использования, изучения предметных коллекций музея.

Проблема собственности по отношению к музейному учреждению приобрела особую актуальность в связи с изменением форм собственности в ходе реформ. Сегодня не разработана конструктивная социально разумная схема решения проблем музейной собственности. Отсюда нелегкие взаимоотношения с церковью, предъявляющей права на некогда принадлежавшие ей культовые предметы и здания; непроходимые сложности в вопросах реституции, где до сих пор наша культурная политика крайне неопределенна и неконструктивна. Вполне возможно, что в ближайшее время мы окажемся еще перед одной проблемой, когда бывшие владельцы, а вернее их потомки и наследники, станут предъявлять свои права на некогда экспроприированные материальные ценности, находящиеся в музейных коллекциях - такие прецеденты уже есть.

В другой форме эта же проблема возникает и тогда, когда выстраивается процесс взаимоотношения музея с публикой. Здесь возникает череда этических противоречий, которые далеко не всегда решаются с пользой для наших музейных посетителей, ученых и всех тех, кто делает попытки войти в контакт с музейными фондами с собственными потребностями и установками. На устах музейных специалистов звучит понятие "открытый музей". Сегодня можно говорить о новой стадии музейного дела, в котором музей начинает утверждаться как открытая система, встроенная в жизнь общества на демократических основаниях. Как такой принцип построения нового музея будет отражаться на его фондовой работе?

Другой важный блок проблем связан с терминологией. Музейная терминология в своем арсенале располагает целым веером вполне устоявшихся определений, включающих в себя всю смысловую совокупность современных представлений о фондовой деятельности музея. Однако еще относительно недавно музейной общественностью обсуждалась проблема терминологического разграничения целого ряда принципиальных для музея определений. Терминологическая неточность, употребление понятий "научное комплектование фондов" и "собирательская работа" как равнозначных, часто приводит музейных работников к неправильной ориентации. До последнего времени по-разному определяются в разных публикациях понятия "структура" и "состав" музейных фондов. Серьезным изменением подвергся в последнее время самый базовый термин музееведения — "музейный предмет".

Еще одна проблема - проблема критической оценки накопленного в музеях фондового наследия. По сути дела, таковой критики вообще не существует. Фондовые структуры большинства наших музеев - это несколько человек, формирующих собрание своего музея и, фактически, создающих его будущее. Отсутствие института критики в музейной деятельности, разобщенность музейного сообщества создает условия для формирования субъективных отношений со стороны профессионалов к своей повседневной деятельности.

Музейный практик в каждом конкретном случае не просто воссоздает памятные фрагменты былой истории общества. Он непременно вносит в этот процесс личную заинтересованность и личную оценку былых событий и фактов, этот процесс начинается еще на стадии отбора. Музейному работнику предлагается выбирать такие предметы, в которых с максимальной полнотой проявляется дух и облик мемориуемого времени. Назвать четкие критерии, по которым возможно доподлинно "препарировать" это время и явить его в современных музейных коллекциях и экспозициях, не представляется возможным. Здесь переплетаются и субъективные пристрастия, и интересы самих музейных профессионалов, сказывается определенное давление со стороны государственных структур, проводящих собственные идеологические и культурные планы. О возможности манипулировать историческими фактами и связанной с этим опасностью задумываются сегодня музейные работники и ученые во всем мире. Это обусловливает высокую степень ответственности музейного работника, которому чаще всего при коллекционном отборе приходится опираться на личный опыт и интуицию.

Фонды - основа музейной жизни

Во все времена, сколько существуют музеи, велись и ведутся ни на миг не прекращающиеся споры между экскурсоводами, экспозиционерами и фондовиками по поводу того, кто в музее самый главный и необходимый. И каждый из них по своему прав: все они в равной степени нужны музею. Однако в определениях музея на первом плане стоит, как правило, "комплектование и хранение", а затем уже "изучение и использование". И это совершенно оправдано и логично: для того, чтобы было что использовать, выставлять, показывать, сопоставлять и рассказывать, нужно прежде всего это собрать и сохранить. Таким образом, вывод напрашивается сам собой: фонды - основа музейной жизни, тот фундамент, на котором строится музейная работа, организуются все без исключения виды музейной деятельности.

Что же такое музейные фонды? **Фонды - это исторически сложившаяся научно организованная совокупность принадлежащих данному музею музейных предметов и научно-вспомогательных материалов, которые комплектуются систематически в соответствии с концепцией музея.**

Музейные предметы относятся к **основному фонду;** из предметов, выполняющих вспомогательную функцию в деле изучения и использования музейных предметов (воспроизведений музейных предметов, макетов, диаграмм и схем, выполненных для экспозиций и др.) формируется **научно-вспомогательный фонд.**

Фонды являются важнейшей частью **музейного собрания.** Последнее является более широким понятием и может включать, помимо основного и научно-вспомогательного фондов, архив, библиотечный фонд, а также, дублетный или обменный фонд и фонд материалов временного хранения, а в естественно-научных музеях - фонд сырьевых материалов.

В фонд материалов временного хранения включаются не принадлежащие данному музею предметы, переданные музею для экспонирования или других целей с условием возвращения в оговоренные сроки. Обменный и дублетный фонды могут содержать непрофильные для музея и дублетные предметы, их выделяют из основного фонда с целью возможного обмена или передачи в другие музеи. Особо ценные музейные предметы и их комплексы могут выделяться в **коллекционный фонд,** это делается с

целью обеспечения оптимальных условий их хранения, исследования и использования. В естественнонаучных собраниях выделяется **фонд сырьевых материалов,** включающий природные объекты музейного значения, прошедшие этап фиксации. Обязательное требование к музейному собранию - наличие системы средств научно-информационного обеспечения учета, хранения, изучения и использования входящих в него объектов.

Без ведения четкой, хорошо продуманной и целенаправленной фондовой работы существование всех других форм музейной деятельности невозможно и бессмысленно.

Все стороны фондовой деятельности музеев строго регламентируются инструкциями. К величайшему сожалению, к тому моменту, когда пишутся эти строки, новая инструкция по организации фондовой работы в музеях все еще не принята и находится в стадии переработки, дополнения и обсуждения. Старая же "Инструкция по учету и хранению музейных ценностей, находящихся в государственных музеях СССР" 1984 года заметно устарела не только в связи с колоссальными политическими, экономическими и идеологическими изменениями, произошедшими в нашей стране за последние полтора десятилетия, но и по причине глобальных технических и организационных сдвигов последнего времени (активное использование новейших компьютерных технологий, создание компьютерных баз данных и видеобанков различных музейных предметов, разработка и использование современных видов музейного оборудования, переход на архивную систему учета и хранения документальных материалов, более широкое применение режима открытого хранения фондовых коллекций, появление интерактивных форм экспозиционно-выставочной и экскурсионной работы и т.д.). Все это обусловливает крайнюю необходимость скорейшей систематизации и упорядочения всех форм музейной фондовой деятельности и приведения их в соответствие с условиями и требованиями современного уровня развития музейного дела.

Разумеется, сколь бы значительны ни были происходящие в общественной жизни изменения, основные виды и направления фондовой музейной работы остаются стабильными и неизменными. Назовем их, соблюдая ту логическую последовательность, которая является, на наш взгляд, наиболее удобной на практике и самой распространенной в существующей на сегодняшний день музееведческой литературе.

Комплектование ранее рассматривалось в структуре фондовой работы; в настоящее время, как правило, рассматривается как самостоятельное направление музейной деятельности, в связи с чем ему посвящена отдельная глава настоящей книги (см. гл. 3.).

I. Учет.

II. Хранение.

III. Изучение фондов.

IV. Проведение консультаций по фондовым материалам.

I. Учет музейных фондов

Как уже отмечалось выше, последним этапом научного комплектования фондов является получение или приобретение музеем предметов музейного значения и превращение их в музейные предметы. В данном конкретном случае слово "превращение" означает постановку этих новых поступлений на музейный учет с целью их последующей передачи в фонды и их музейного использования.

Учет новых поступлений. Все поступившие в музей предметы (полученные в дар, купленные, собранные в результате экспедиций) обсуждаются на фондово-закупочной комиссии (ФЗК), решение которой фиксируется специальным протоколом о приеме предметов в музей на постоянное хранение, об отнесении их к фонду музейных предметов (основному фонду) или фонду научно-вспомогательных материалов (н/в), а также о передаче этих предметов определенному фондовому подразделению (отделу изобразительных материалов, рукописей и письменных источников, природы, оружия, драгоценных металлов и т.д.) или сотруднику, отвечающему за хранение тех или иных фондовых коллекций. На основании этого протокола ФЗК отделом (сектором) учета музея или главным хранителем составляется акт приема предмета на постоянное хранение, что означает юридическое оформление принадлежности предмета музею. Указанный акт составляется не менее чем в 3-х экземплярах, подписывается главным хранителем, лицом, хранившим предмет до решения ФЗК, и сотрудником, принявшим его на материально-ответственное хранение. Акт утверждается директором музея, скрепляется гербовой печатью и подлежит вечному хранению.

До передачи в соответствующие фондовые подразделения принятый музейный предмет проходит централизованную **первичную инвентаризацию** (регистрацию), окончательно закрепляющую принадлежность предмета данному музею и, следовательно, оформляется как государственная собственность. После этого предмет записывают в Книгу поступлений основного фонда (Главную инвентарную книгу музея) или в Книгу учета научно-вспомогательных материалов. В Книге поступлений (КП) фиксируется инвентарный номер музейного предмета (или номер н/в фонда). При передаче в тот или иной фондовый отдел музея предмет также записывается в книгу поступлений этого отдела, и, таким образом, получает еще один номер по КП отдела. На основании записей в Главной инвентарной книге музея и КП отделов составляется как общемузейная учетная картотека, так и учетная картотека в каждом фондовом подразделении (отделе) музея. Для оперативного определения места хранения предмета в фондовых подразделениях (отделах) обычно составляются топографические картотеки, в которых указывается место хранения каждого предмета (номер хранилища, номер стеллажа или шкафа, полки или ящика и т.д.).

Научная инвентаризация

Для успешной работы с фондовыми материалами их необходимо провести через научную инвентаризацию. При ее осуществлении предметы фиксируются в книгах научной инвентаризации (научных инвентарях), которые оформляются так же, как и книги поступлений. Записи в научный инвентарь делаются попредметно. При этом приводится точное название предмета, его подробное описание, данные об авторе, изготовителе, о месте и времени создания или бытования, истории предмета (легенда), материале, технике исполнения, весе и пробе (для предметов из драгоценных металлов), сохранности и т.д. Если специалисту, проводящему научную инвентаризацию, удается найти какие-либо публикации о данном предмете, их также следует указать. Приводится информация об источнике и способе поступления предмета, проставляются дата сделанной записи, должность, фамилия и инициалы сотрудника, проводившего инвентаризацию.

Многие фондовые отделы крупных музеев, как правило, имеют по несколько научных инвентарей. Так, например, отдел изобразительных материалов обычно

расписывает живопись, графику, иконопись, миниатюру, скульптуру, фотографии и пр. по разным инвентарным книгам.

Особые правила научной инвентаризации, разработанные и принятые Федеральной архивной службой России (Росархивом), действуют в отношении хранящихся в музеях письменных источников. В настоящее время для многих музеев остро стоит вопрос о необходимости перехода на проведение научной инвентаризации по архивным правилам, когда учет ведется по схеме: архивный фонд - опись - единица хранения (дело) - лист (если в единице хранения находится несколько документов). При этом опись архивного фонда, включающая перечень (в порядке номеров) входящих в данный фонд единиц хранения, приравнивается к книге научной инвентаризации.

Учет движения музейных фондов

Все выдачи музейных предметов в обязательном порядке проходят и оформляются через отдел (сектор) учета или через главного хранителя. Внешние выдачи за пределы музея (на временное и на постоянное хранение) как внутри страны, так и за границу оформляются специальным разрешением Министерства культуры. Выдаваться из музея могут лишь те предметы, которые записаны в инвентарную книгу и имеют номер. Временные выдачи музейных предметов внутри музея (из отдела в отдел, в экспозицию, в филиалы, на реставрацию, на фотокопирование и т.п.) производятся по передаточной ведомости (на длительный срок - по акту), заверенной главным хранителем. Внутримузейные выдачи на постоянное хранение осуществляются по решению фондово-закупочной комиссии, утвержденном приказом директора музея, и оформляются актом приема предметов на материально-ответственное хранение принимающим предмет подразделением. По решению ФЗК происходит также и перевод предметов из научно-вспомогательного фонда в основной фонд. Для перевода предмета из основного фонда в научно-вспомогательный требуются самые серьезные основания (заключение компетентной экспертной комиссии, решение реставрационного совета и т.п.) и разрешение Министерства культуры.

В случае утраты, хищения или разрушения музейного предмета списание производится только Министерством культуры по ходатайству музея, которое сопровождается документами, разъясняющими обстоятельства пропажи или гибели музейного предмета и меры, принятые дирекцией музея по его поиску или спасению, а также по наказанию виновных лиц.

Поскольку количество предметов в музейных фондах постоянно меняется (приходят новые поступления, происходят выдачи на постоянное и временное хранение, осуществляются передачи из обменного фонда и т.п.) музею и его фондовым отделам необходимо иметь сводные данные о движении музейных фондов. Для этого все фондовые подразделения обязательно приводят во всех своих годовых отчетах сведения о движении фондов: новые поступления, выдачи на экспозиции и выставки, на реставрацию и копирование, перевод из научно-вспомогательного фонда в основной, списание и т.п. На основании этой информации музей составляет сводный годовой отчет о движении фондов.

Для проведения переучета музейных фондов проводятся регулярные сверки музейных предметов с учетной документацией (с актами приема на материально-ответственное хранение, с записями в Главной инвентарной книге, с книгами поступлений фондовых отделов и книгами научной инвентаризации, с передаточными

ведомостями и другими документами). Результаты сверки, которую проводят назначенные директором одна или несколько комиссий, оформляются актами сверки, утверждаемыми директором. В небольших музеях, хранящих до трех тысяч музейных предметов, сверки должны проводиться каждый год, в крупных музеях разрабатываются перспективные планы сверок на несколько лет с учетом объема хранения различных фондовых подразделений.

Постоянно ведущаяся в музейных фондах учетная работа порождает немалое количество учетно-фондовой документации, которая должна тщательно регистрироваться, описываться и храниться в несгораемых шкафах и охраняемых и опломбировывающихся (в нерабочее время) помещениях. Эта документация никогда не должна покидать стен музея, и доступ к ней должен быть строго ограничен.

Научная каталогизация музейных фондов

В отличие от строго регламентированной и охраняемой учетной документации, музеи должны постоянно вести, расширять, пополнять и совершенствовать складывающуюся в процессе классификации, систематизации и научного описания справочно-информационную и поисковую систему своих фондовых материалов. Для работы с фондовыми коллекциями работа по созданию музейных каталогов является исключительно важной. Музейным **каталогом** принято считать аннотированный перечень входящих в фонды музейных предметов, расположенных в определенном порядке, складывающемся в процессе их систематизации. Вся совокупность работ по созданию музейных фондовых каталогов называется **каталогизацией музейных фондов.**

Наиболее распространенными видами музейных каталогов являются:

1. тематический;
2. именной (по персоналиям);
3. географический;
4. алфавитно-предметный (музейные предметы располагаются в алфавитном порядке).

Все они, как правило, сводятся в **главный систематический каталог,** поэтапно устанавливающий логическую связь более общих групп предметов с более частными группами и постепенно приводящий к отдельному предмету.

На базе каталогов музеи получают возможность издавать многочисленные указатели, справочники, путеводители по своим фондовым материалам, активно вводя их тем самым в научный оборот.

Последние годы все большую значимость в музейном деле приобретает компьютерная техника. Особенно велика роль компьютера в учетно-фондовой работе и при каталогизации музейных фондов. Многие музеи уже имеют или создают учетные базы данных, базы движения фондов, видеобанки, содержащие изображения вводимых в память компьютера музейных предметов, базы данных на опубликованные, выдаваемые на экспозиции и выставки материалы, на новые поступления, на прошедшие реставрацию или нуждающиеся в научной реставрации памятники и т.д. В перспективе весь музейный фонд нашей страны окажется в памяти компьютеров, и при создании единой музейной информационной сети работа десятков тысяч музейщиков будет значительно облегчена (подробнее о компьютеризации учетно-фондовой работы см. главу 9).

Однако не следует думать, что компьютер полностью заменит главные инвентарные книги, книги поступлений, научные инвентари, передаточные ведомости и вообще учетно-фондовую документацию. Компьютерная техника значительно облегчит труд по ведению, учету и оформлению документов, позволит решить многие проблемы по организации и осуществлению сверок, каталогизации, составлению статистических отчетов и пр. Тем не менее, вся классическая учетно-фондовая документация, хотя, безусловно, будет совершенствоваться и видоизменяться, останется еще на долгие годы прежде всего потому, что она содержит в себе не только информационную, но и *юридическую основу,* подтверждающую право на хранение данным музеем находящегося в его фонде и закрепленного за ним комплекса музейных предметов.

II. Хранение музейных фондов

Одна из главных функций музея, цель которой - обеспечение физической сохранности музейных предметов на основе правильно выбранных режима и системы хранения, называется **хранением музейных фондов.**

Режим хранения призван максимально ослабить воздействие на предметы неблагоприятных факторов. Он складывается из совокупности температурно-влажностного и светового режимов, мероприятий по защите от загрязнителей воздуха, биологических, механических повреждений, мер по предупреждению аварий, пожаров, краж и прочих опасных для сохранения предметов действий и факторов.

Задачи удобного, правильного и рационального, с точки зрения их досягаемости, размещения музейных предметов в фондохранилищах и на музейном оборудовании при обеспечении всех необходимых условий режима хранения призвана решить **система хранения** фондов.

Каждый музей имеет не только свою тематику и направленность, но и массу других особенностей (устройство и географическое положение зданий, объем фондов, количество сотрудников, размер экспозиционных площадей и т.д.), а потому в дополнение к общепринятым и обязательным для всех нормативным документам должен иметь и свои внутренние инструкции по хранению фондов.

Различные музейные предметы требуют и неодинаковых условий хранения, и особого хранительского оборудования. Относительно универсальными показателями температурно-влажностного режима считается температура 18±1С и влажность 55±5 . Все светочувствительные материалы следует хранить в защищенном от света фондовом оборудовании, а освещенность помещения при работе с ними не должна превышать 50-75 лк.

Для борьбы с загрязнением воздуха в фондохранилищах и на экспозиции, а также для поддержания необходимых параметров температурно-влажностного режима необходимо применять современные системы кондиционирования, очистки и обеспыливания воздуха. Это столь же обязательно, как и обеспечение всех помещений музея, а также фондового и экспозиционного оборудования наиболее надежными и технически совершенными системами пожарной и охранной сигнализации. Во многих музеях сегодня устанавливается три рубежа охраны: по контуру помещения (стены, проемы), по объему, а также охрана отдельных витрин и экспонатов. В хранилищах, экспозиционных и выставочных залах регулярно (не реже раза в сутки) осуществляется контроль температурно-влажностного режима с помощью психрометров, гигрометров, термометров или самопишущих приборов - гигрографов и термографов. Показания

приборов необходимо фиксировать в специальном журнале.

Чрезвычайно опасными врагами многих музейных предметов являются грызуны - мыши, крысы. Однако для борьбы с ними за последнее время сделано так много, что они перестали быть главной опасностью. Теперь на первый план выступили всевозможные насекомые-вредители: жуки (точильщики, древогрызы, притворяшки, хлебные точильщики, кожееды и пр.), моль, комнатные мухи, сахарные чешуйницы, тараканы и прочие. Для борьбы со всеми этими многочисленными вредителями в штат некоторых крупных музеев включают энтомолога - специалиста по борьбе с насекомыми. Но основным и самым верным оружием по-прежнему остаются поддержание чистоты помещений, защитные сетки на окнах и форточках, регулярное проветривание, влажная уборка, обеспыливание, изоляция музейных помещений от пищеблоков, обработка инсектицидами, наличие в музеях изоляторов и дезинсекционных камер для размещения и лечения зараженных предметов.

Исключительно важную роль в деле обеспечения сохранности музейных предметов играют их консервация и реставрация. **Консервация** - это сохранение предметов путем создания такого режима хранения, который бы существенно тормозил процессы их естественного старения, а также активное пресечение с помощью различных химических и физических средств разрушительных процессов с последующим укреплением предметов. **Реставрация** - это восстановление облика (а иногда и функциональных качеств) предмета посредством устранения искажений и неисправностей предмета, произошедших в результате его естественного старения, а также избавления его от повреждений и/или преднамеренных изменений, нанесенных предмету в период нахождения в среде бытования или в процессе небрежного хранения в музее и использования на выставках и экспозициях.

Важно помнить, что сложная консервация и, тем более, реставрация должны осуществляться только специалистами, получившими соответствующую подготовку, и на основании решений реставрационных советов музеев. Реставраторов необходимо также привлекать в процессе создания экспозиций и выставок. При их участии определяется срок экспонирования предметов, способы их монтажа, конструкция витрин, креплений и держателей. На выставках и экспозициях должен постоянно вестись контроль за температурно-влажностным и световым режимами, за надежностью витринного оборудования (герметичность витрин, их обеспечение светозащитными стеклами, датчиками охранной сигнализации, надежными замками и пр.). Немалую роль в деле сохранения музейных предметов играют и такие факторы, как регулирование потока посетителей, расстановка по залам музейных смотрителей, наличие в музее службы пожарной безопасности и постов круглосуточной милицейской охраны.

Открытое хранение музейных фондов

Последнее время все чаще и громче раздаются голоса сторонников организации в музеях открытого хранения фондовых материалов, что позволит существенно расширить доступ посетителей к коллекциям и привлечь к показу многие никогда ранее не экспонировавшиеся музейные предметы. Разумеется, даже при самой совершенной организации открытого хранения режим хранения неизбежно ухудшается и осложняется. Решение этой проблемы тесно связано с обеспечением музеев таким универсальным фондовым оборудованием, которое позволяло бы одновременно

безопасно хранить предмет и демонстрировать его посетителям. Реально также и создание в фондохранилищах постоянно действующих, но периодически сменяющих одна другую выставок, что даст возможность музею проэкспонировать большую часть своих фондовых коллекций. Однако при применении в музее системы открытого хранения нужно очень четко продумать режим допуска в фондовые отделы посетителей. Для этого разумнее всего организовывать небольшие (от 10 до 15 человек) экскурсионные группы, разработать график экскурсий, отведя для них определенные дни и часы (сеансы), чтобы посетители не мешали текущей плановой работе фондовых подразделений по изучению, учету и профилактике музейных материалов. И, хотя открытое хранение и сопряжено с некоторыми проблемами и трудностями для сотрудников фондовых отделов, нужно признать, что во многом благодаря ему люди получат возможность более полноценно и широко познакомиться с богатейшими музейными собраниями нашей страны. Отсюда следует вывод: в будущем большинство музеев почти наверняка будет переходить к системе открытого фондового хранения.

III. Изучение фондов и проведение научных консультаций по фондовым материалам

Мы не случайно объединили вместе эти два направления фондовой работы, поскольку второе невозможно без первого: для того, чтобы консультировать, нужно изучить и знать предмет консультации. Изучение музейных материалов идет практически на всех стадиях музейной работы и включает в себя определение (атрибуцию), классификацию, систематизацию и интерпретацию предметов.

Определением (атрибуцией) музейного предмета называется выявление всех присущих ему признаков, выражающих разные стороны содержания этого предмета. Такими признаками являются материал, форма, размер, вес, цвет, тема, сюжет, техника исполнения, авторство, время и место создания и бытования, отношение к событию или явлению, принадлежность конкретному лицу и т.д.

Классификацией музейных предметов называется разделение всего объема хранящихся в музее предметов на группы по признакам (общая классификация) или по одному признаку: хронологическому, географическому, авторскому и т.д. (частные классификации) или же установление отношения музейных предметов к темам профильных дисциплин (тематическая классификация) или к сферам общественной жизни (отраслевая классификация).

На основании классификаций, принятых в том или ином музее, посредством составления различных картотек производится группировка музейных предметов, то есть осуществляется их **систематизация.** Определение (атрибуция) и систематизация музейных предметов позволяют осуществить их **интерпретацию** как источников знаний и эмоций.

Важнейшим элементом научно-фондовой работы является определение подлинности предмета. Подлинность доказывается сопоставлением всех признаков музейного предмета, находящихся в неразрывном единстве. Именно нарушение такого единства и может дать музейному исследованию основание и повод к сомнению в подлинности изучаемого предмета.

Высокая степень изученности музейных фондов позволяет сотрудникам фондовых отделов проводить консультации по хранящимся в музее материалам. Консультации могут быть чрезвычайно разнообразны, они, как правило, даются сотрудникам не

только данного музея (экспозиционерам, экскурсоводам и др.), но и представителям других музеев, библиотек, архивов, работникам вузов и школ, специалистам различных областей науки, техники и искусства, краеведам, студентам, школьникам и многим, многим другим.

Консультации могут быть как общего характера, то есть раскрывающие в обзорном плане содержание, состав и структуру фондов музея, так и тематические, помогающие выявить музейный материал по определенной теме. Часто консультации характеризуют конкретное музейное собрание или коллекцию, а иногда отдельный предмет или группу предметов. Комплексные консультации могут содержать в себе элементы всех названных консультаций в их самом разнообразном сочетании. Но так или иначе консультационная работа является одним из наиболее значимых направлений научно-фондовой деятельности музея, решающим параллельно и культурно-просветительские задачи.

В настоящем очерке, освещающем главные аспекты научно-фондовой деятельности музея, мы не ставили и не могли ставить своей целью раскрыть все подробности, детали и нюансы многосложной и разнообразной фондовой работы, которая является базовой для музейной жизни вообще. Мы стремились не столько научить решать проблемы фондовой работы, каждая из которых заслуживает изложения в отдельном, только ей посвященном учебнике или монографии, сколько "спровоцировать" музейщика к перманентному и непрекращающемуся самообразованию и шлифовке своих знаний и навыков, поиску специальной литературы, постоянной учебе у своих более опытных и маститых коллег. Таким и только таким способом можно продвинуть музейное дело вперед, убедив современное общество в простой и очевидной истине: нельзя строить день сегодняшний и трезво смотреть в будущее, не зная и не уважая опыта своих предшественников, не изучив наследия прошлых эпох, не сделав для себя правильных выводов.

Литература:

1. Актуальные проблемы фондовой работы музеев. М., 1979.
2. Вопросы охраны и использования памятников истории и культуры. М, 1990; 1992.
3. Изучение и научное описание памятников материальной культуры: Сб. ст. / Сост. и науч. ред. А.М. Разгон, Н.П. Финягина. М., 1972.
4. Изучение музейных коллекций / Сост. и науч. ред. УМ. Полякова. М., 1974 (Сб. науч. тр. / НИИ культуры. Вып. 21).
5. Инструкция о порядке хранения, учета и выдачи документальных и библиотечных материалов, имеющих во внешнем оформлении или приложении к ним материальные ценности. М.,1974.
6. Инструкция по учету и хранению музейных ценностей, находящихся в государственных музеях СССР. М., 1984.
7. Кучеренко М.Е. Научно-фондовая работа в музее (Методическое пособие в помощь молодому специалисту). М., 1999.
8. Музееведение. Проблемы использования и сохранения музейных ценностей. М., 1985 (Сб. науч. тр. / НИИ культуры).
9. Музей и современность. Комплектование музейных коллекций. М., 1982.
10. Музейные термины. Терминологические проблемы музееведения. М., 1986 (Сб.

науч. тр. / ЦМР).
11. Правила работы музеев по учету и организации хранения письменных документов Государственного архивного фонда СССР. М., 1990.
12. Финягина Н.П. Состав и структура музейных фондов, содержание фондовой работы // Музейное дело в СССР (Сб. науч. тр. / ЦМР). М., 1975.

МУЗЕЙНЫЕ ЭКСПОЗИЦИИ И ВЫСТАВКИ

ГЛАВА V

Экспозиция: определение. Проектирование экспозиции, этапы. Научное, архитектурно-художественное, техно-рабочее проектирование. Экспозиционные материалы. Экспозиционный комплекс. Принципы и методы построения экспозиций. Художник в экспозиции. Выставки.

Зададимся вопросом: бывает ли музей без экспозиции? Большой, маленькой, временной, постоянной, основанной на копиях или на подлинниках, доступной для всех или для очень ограниченного круга посвященных, но - экспозиции? Подумав, мы, разумеется, найдем или смоделируем ситуации, когда музей существует, не имея экспозиции, но ситуации эти будут аномальными, временными (музей в эвакуации, закрыт на ремонт, переезжает и т.п.). Как постоянное, нормальное состояние отсутствие экспозиции в музее рассматриваться не может, так как без экспозиции музей не может осуществлять актуализацию (то есть включение в современную культуру) хранимых культурных ценностей.

Экспозиция - важнейшее звено музейной коммуникации; только коммуникация, осуществляемая в процессе создания и восприятия экспозиции, может быть признана специфически *музейной,* не воспроизводимой в рамках других общественных институтов.

Само становление музея как института общественной памяти было связано с открытием собранных коллекций для общества, с их *экспонированием.* Хотя исторически экспозиция возникла и развивалась параллельно с коллекцией, элементы "протоэкспозиций" можно усмотреть в концептуализированном единстве интерьеров храмов, в аттрактивности выставок товаров на продажу, репрезентативности военных триумфов, когда вслед за колесницей триумфатора несли, а затем оставляли на некоторое время для всеобщего обозрения военные трофеи, произведения искусства, захваченные у противника и т.п. Своеобразная мемориальная экспозиционность присутствовала в комплексах вещей, принадлежавших святым, выставляемых в средние века в храме в отдельном киоте. Репрезентативные "выставки" драгоценной утвари в поставцах устраивали правители в дни приема важных гостей для демонстрации своего богатства и значительности.

Попытаемся разобраться в ключевых понятиях, связанных с экспозицией. Слово экспозиция, происходящее от латинского "expositio" - выставлять, - означает в широком смысле любую совокупность предметов, специально выставленных для обозрения. Объектом нашего исследования будет только музейная экспозиция.

Понятие "экспозиция" в музееведении формировалось постепенно. Долгое время этого понятия не существовало. Только к концу XIX в. в процессе роста и расширения

музейных собраний происходит выделение из них "демонстрационных коллекций". И простейшее определение музейной экспозиции - "часть музейного собрания, выставленная для обозрения". Сегодня под **музейной экспозицией** мы понимаем целостную предметно-пространственную систему, в которой музейные предметы и другие экспозиционные материалы объединены концептуальным (научным и художественным) замыслом.

В связи с развитием коммуникационного подхода утверждается взгляд на экспозицию как на знаковую систему и разрабатывается понятие языка экспозиции. О том, что экспозиция - "язык, на котором говорит музей", писал А. Мансуров, Б. Завадовский, Н. Вертинский, М. Гнедовский, Д. Равикович, И. Иксанова и другие музееведы 1930-х-1980-х гг. В последнее десятилетие проблема подробно разрабатывалась Н.А. Никишиным. Единицами языка в музее выступают музейные предметы; но лишь попав в музей, будучи "распредмечены" в процессе изучения и приобретя новое значение, они начинают выступать в качестве знаков музейного языка. Фонды можно рассматривать как "словарь", а экспозицию - как "текст", составленный из этих знаков при помощи правил экспозиционной "грамматики" - правил взаимного сочетания знаков. В исторической музейной практике постепенно сформировалась специфическая знаковая система, которая без труда "прочитывается" музейными работниками и с большим и меньшим трудом - посетителями музеев.

"Языковый" подход к экспозиции встречает критику со стороны ряда музееведов. Главное, что вызывает возражение критиков, - отказ от признания самоценности музейного предмета, передача "на откуп" художникам таких видов работ, как группировка музейных предметов, научная структура экспозиции и т.п. Наверное, музейному работнику, встречая в литературе ту или иную точку зрения, стоит не принимать ее на веру, но и не отвергать сразу, а стараться самостоятельно проанализировать, найти рациональное зерно, понять, что важное для экспозиционера содержится в ней.

Для глубокой современной разработки методологии экспозиционной работы необходимо ясное понимание специфики средств, которыми располагает музей для осуществления коммуникации.

Проектирование экспозиции - один из важнейших этапов музейного проектирования, включающий процесс разработки документации для создания будущей экспозиции и последующий авторский надзор за реализацией отраженного в документации замысла.

Приступая к проектированию экспозиции, коллектив музея должен прежде всего определить для себя ряд параметров, задающих облик будущей экспозиции, учитывая, что она станет "лицом" музея на ближайшие 10-20 лет. Что следует в первую очередь решить коллективу музея?

Берет музей на себя основные работы по проектированию или нанимает стороннюю организацию? Сегодня есть крупные лаборатории и мастерские, давно и профессионально занимающиеся проектированием музеев. Но многие музеи не только по финансовым соображениям предпочитают строить экспозицию своими силами: никто лучше музейного работника не знает и не понимает свой музей, свою коллекцию, своего посетителя. Создание временных научных и творческих коллективов, включающих сотрудников музея и приглашенных специалистов, помогает решить эту

проблему.

Какие суммы и из каких источников может музей выделить на экспозицию? К сожалению, нередко талантливый и яркий проект оказывается столь дорогостоящим, что его реализация затягивается на многие годы, за которые он безнадежно устаревает. Не лучший путь - отступление от принятого проекта в целях его удешевления за счет упрощения, отказа от сложных конструктивных и художественных решений, замены материалов и оборудования более дешевыми. На этом пути можно настолько дискредитировать основную идею, что потом долго музейные работники будут вынуждены извиняться перед коллегами и посетителями - мол, хотели, как лучше, а получилось - сами видите... Поэтому оптимальный вариант будет достигнут при проектировании экспозиции в расчете на возможности музея и заранее известный объем материальных вложений.

Будет реэкспозиция проходить с закрытием музея или музей будет продолжать принимать посетителей, действуя в условиях частично открытой экспозиции или системы временных выставок? Оба варианта имеют свои преимущества и недостатки. Безусловно, подготовка новой экспозиции пройдет гораздо легче, если музей закрыт для посетителей. Но часто это длительный период, посетитель "отвыкает" от музея, музей теряет своих старых искренних почитателей. Зато после торжественного открытия новой экспозиции ему почти наверняка обеспечен "взрыв" посещаемости. Таким путем шли Государственный Исторический музей и Государственный музей А.С. Пушкина в Москве при создании своих экспозиций в 1990-е годы.

Напротив, постепенная реэкспозиция создает немало сложностей для реставраторов, экспозиционеров, администрации, но дает музею возможность работать в стабильном, постоянном режиме, поддерживая интерес посетителей регулярным открытием новых частей экспозиции. Таким путем уже много лет идет коллектив музея-заповедника "Коломенское", именно так создавалась его экспозиция 1977-85 гг., так же проходит современная реэкспозиция.

В процессе проектирования экспозиции принято выделять в качестве составляющих *научное, художественное, техническое и рабочее* проектирование.

Долгое время в российском музейном деле не было практики разработки обязательной экспозиционной документации; с этим фактом связаны трудности изучения истории экспозиционной мысли -за многие десятилетия от большинства экспозиций не осталось практически ничего, кроме названия в отчете. В "Основах советского музееведения", первой крупной обобщающей работе, выпущенной НИИ музееведения в 1955 г., уже было зафиксировано, что подготовка "высококачественной экспозиции" включает три этапа: 1) *научная подготовка* состоит из составления плана и подбора экспозиционных материалов; 2) *художественное оформление* включает составление проекта и собственно оформление экспозиции; 3) на третьем этапе проводится практическое осуществление экспозиции - монтаж. Легко заметить, что в 1950-е годы декларировалось разделение во времени научного и художественного проектирования, которые оказались разнесены по разным этапам, а также крайнее упрощение этапа "научной подготовки".

К 1970-м годам в музейной практике сформировалась последовательность производства проектных работ по созданию экспозиций и форма проектных документов. Вскоре эта практика получила подтверждение в соответствующих

инструкциях Министерства культуры, в которых были закреплены в качестве обязательных основные этапы проектирования экспозиции и определены соответствующие им документы.

Согласно сложившемуся в российском музейном деле 3-х ступенчатому порядку проектирования экспозиции, которому и сегодня следует большинство музеев, на п е р в о м этапе должна быть создана **научная концепция экспозиции,** определяющая цели создаваемой экспозиции и методы достижения этих целей. Научная концепция экспозиции - первый и определяющий все остальные этап проектирования. Прежде всего экспозиционер формулирует и обосновывает тему экспозиции.

Концепция является результатом научной работы авторского коллектива по заявленной теме и исследования источниковой базы, то есть материалов, хранящихся в фондах собственного музея и других хранилищах. Она всегда включает в себя анализ степени научной разработки предложенной темы и состава коллекций музея, из чего следует задание на создание плана комплектования и научной разработки темы. Экспозиционер определяет будущего посетителя - адресата экспозиции, формулирует основные принципы и методы построения экспозиции. Обязательным является анализ помещения будущей экспозиции, особенно если это - памятник архитектуры.

В общем виде намечается тематическая структура, определяющая последовательность экспозиционных тем и маршрут, ведущие экспонаты или комплексы. В результате формулируются требования к архитектурно-художественному решению, оборудованию, намечается создание диорам, аудиовизуальных систем и т.п. Наконец, экспозиционер определяет место задуманной экспозиции в системе экспозиций музея и среди экспозиций музея аналогичного профиля.

В традиционном проектировании создание художественного проекта вытекает из научного, поэтому после (или - реже - одновременно, в этом случае экспозиционеры и художники работают вместе) создания научной концепции разрабатывается **архитектурно-художественная концепция** - основная художественная идея, художественный образ, в который должна воплотиться научная концепция. Определяется пространственное построение экспозиции, основное цветовое решение, ведущие экспонаты в залах. В результате работы художника создается ряд эскизов или макет.

На втором этапе научными сотрудниками-экспозиционерами создается **"расширенная тематическая структура"** - документ, содержащий наименование и последовательность разделов и тем экспозиции, а художниками - **"экспозиционный проект".** В этих документах научное и художественное решение отдельных тем детализируется и осуществляется на уровне экспозиционных комплексов.

Третий этап предполагает создание **тематико-экспозиционного плана** (ТЭП), на основе которого выполняются монтажные листы - чертежи всех участков экспозиционного пространства и поверхностей, на которых размещаются экспонаты. В практике российских музеев была выработана следующая основная структура ТЭПа:

- наименование раздела;
- наименование темы (подтемы);
- ведущий текст, оглавительный текст;
- тематический комплекс;
- аннотация (объяснительный текст) к комплексу;
- экспонатура (с указанием подлинности, инвентарных номеров, основных данных

атрибуции, размеров);

- этикетаж;

- примечания, содержащие рекомендации по группировке экспонатов и оформлению и т.п.

Значительные по объему тексты, как правило, даются в приложениях. К ТЭПу могут прилагаться также материалы для создания реконструкций, схем, диаграмм и других вспомогательных материалов.

Разумеется, эта структура может варьироваться в зависимости от характера экспозиции и особенностей экспозиционных материалов. В случае написания сценария в него переходит определенная часть информации из ТЭПа.

На основе монтажных листов проводится изготовление всего необходимого оборудования, креплений, планшетов для аннотаций и т.п. и осуществляется монтаж экспозиции. Для уточнения и коррекции возможных ошибок перед окончательным монтажом в большинстве случаев музеями проводится так называемая **раскладка** - прикидочное размещение экспонатов в соответствии с монтажными листами - в процессе которой проверяется визуальная совместимость экспонатов и общее впечатление от экспозиции. Предварительная раскладка ("пробная экспозиция") не считалась обязательным этапом, но на практике в большинстве случаев применялась; нередко именно после этого "промежуточного этапа" уточнялся окончательный вариант тематико-экспозиционного плана.

Такой порядок проектирования экспозиции был зафиксирован в 1970-е годы в нормативных документах и музееведческой литературе и является общепризнанным (до сих пор его никто не отменял). Долгие годы без создания и утверждения соответствующих документов вышестоящими инстанциями ни одна экспозиция не могла быть реализована - тем более, что деньги на монтаж выделялись теми же вышестоящими организациями. Однако уже давно никто не относится к этому порядку как к догме. Какова оптимальная последовательность этапов проектирования и их взаимодействие? Каков оптимальный состав коллектива проектировщиков? Как должна быть организована работа этого коллектива? Ответы на эти вопросы каждый музей ищет самостоятельно.

Отклонения от приведенной схемы в реальной музейной практике появились сразу. Нередко они были связаны с тем, что многие экспозиции (а особенно выставки) создавались и создаются вообще без участия художника, все работы, вплоть до монтажа, проводятся самими экспозиционерами, что позволяет музею экономить немалые средства и строить выставки в кратчайшие сроки. Особенно это относится к систематическим и ансамблевым экспозициям, в которых произвольность художественного образа сведена к минимуму, а научная сторона, напротив, играет важнейшую роль.

Однако именно там, где в основе работы над экспозицией лежит творческое сотрудничество, совместная деятельность научного сотрудника и художника, удается достичь оптимальных результатов. Подключение художника-единомышленника на самом раннем этапе становления экспозиционного замысла может значительно обогатить цельный образ будущей экспозиции, подсказать научному сотруднику неожиданные ходы, повороты не только в разработке тематической структуры, но и в самой концепции экспозиции.

Активное участие художника сформировалось постепенно. Сначала стремление художников занять более активную позицию встретило сопротивление подавляющей части музейных работников. В 1950-60-е годы сложилась Сенежская студия под руководством Е.А. Розенблюма. Позднее появилось понятие "авторской экспозиции". В журнале "Декоративное искусство" и других периодических изданиях прошли острые дискуссии по вопросу о том, что главное в экспозиции - наука или искусство? В 1970-е годы в среде музейщиков бытовало мнение: приглашение крупного дизайнера неизбежно ведет к необходимости подчинения его диктату, процесс создания экспозиции с участием профессионала-художника - постоянная нелегкая борьба.

Сложность взаимодействия "научной" и "художественной" составляющих экспозиции, все большее усложнение художественных решений, а также поворот музея к посетителю, желание добиться адекватного восприятия посетителем экспозиционных образов и идей привела во многие проектные группы новое лицо - сценариста.

Сценарий является одним из этапов проектирования экспозиции. До сих пор на практике сценарий пишется в очень немногих музеях. Сегодня нет однозначного определения термина "сценарий"; в нем видят "пьесу для режиссера-художника", "сюжет восприятия экспозиции", "либретто", "подстрочник для творческого перевода с языка науки на язык искусства". Пишут сценарий сами музейные работники или приглашают для этого профессионала-литератора. Иногда сценарием заменяют тематическую структуру или тематико-экспозиционный план. Никто "сверху" не объявлял сценарий обязательным документом и не навязывал его формы и методы создания. Сценарии пишутся там, где творческий коллектив испытывает потребность заранее смоделировать процесс коммуникации в будущей экспозиции. Сценарист разрабатывает "драматургию" раскрытия экспозиционной темы, экспозиционных образов, моделирует и описывает процесс восприятия экспозиции посетителем. Сценарий превращается в обязательную форму документации там, где в экспозицию включаются сложные технические средства, - слайдфильмы, видеопрограммы и т.п., - разворачивающиеся *во времени.*

В последние десятилетия в музейном деле все более наблюдается отход от типовых образцов и ориентация на создание оригинальных, индивидуальных произведений экспозиционного творчества. Сегодня все чаще проектирование экспозиции рассматривается в целом, "научная концепция" и "художественное решение" складываются нередко одновременно, взаимодействуя и придавая друг другу "творческий импульс". Конечно, вышесказанное относится только к экспозициям, задуманным и решаемым как уникальные и самоценные произведения некоего самостоятельного вида искусства, в которых "научность" основы и образность целого не противоречат и не соперничают друг с другом, но направлены на достижение одной цели - решение коммуникационных задач. Все чаще сложные концептуальные решения находят адекватное художественное выражение в острых, ярких необычных пластических формах. Лучше всего современное состояние экспозиционного проектирования можно выразить словами - многообразие и индивидуальность. Каждый музей выбирает тот или иной метод, исходя из стоящих перед ним задач, сложившихся традиций, творческих предпочтений коллектива.

Техническое и рабочее проектирование (технорабочее проектирование) экспозиции заключается в разработке художником совместно с конструкторами,

инженерами и экспозиционерами музея комплекса документации, необходимой для изготовления и сборки экспозиционного оборудования, научно-вспомогательных материалов, осветительной аппаратуры и технических средств. И на этом этапе проектирования участие сотрудников музея, экспозиционеров, не просто желательно, но обязательно, так как только они обладают решающим словом при решении вопроса размещения экспонатов, могут проследить за тем, насколько отвечает оборудование требованиям сохранности музейных предметов.

Технорабочий проект включает ряд документов. По **деталировочным чертежам** изготовляются отдельные детали оборудования. Оборудование должно отвечать основным требованиям: обеспечивать размещение в пространстве экспозиционных материалов; обеспечивать их сохранность; работать на создание образа. По **сборочным чертежам** проводится монтаж оборудования. Монтажные листы представляют чертежи участков экспозиционной поверхности с точным указанием расположения экспозиционных материалов. Создаваемыми на этом этапе документами являются также шаблоны - монтажные листы, выполненные в масштабе 1:1; документы по разработке систем отопления, вентиляции, охранной и пожарной сигнализации; эскизы макетов, диорам, монументально-декоративных элементов оформления и других вспомогательных материалов; колористические модули и т.п. Необходимость разработки тех или иных документов диктуется индивидуальными особенностями проектируемой экспозиции: для большой комплексной экспозиции потребуется полный комплект технорабочей документации, для временной выставки произведений живописи можно ограничиться монтажными листами.

Фактор восприятия экспозиции, на который обращается все больше внимания - свет. В процессе рабочего проектирования должен создаваться **светотехнический проект.** По уровню технической сложности и важности как для восприятия экспозиции, так и для обеспечения сохранности экспонатов, он должен создаваться профессионалами и, как правило, к его разработке подключаются специальные организации. Это не снимает с сотрудников музея ответственности за его качество; совершенно необходимо ознакомление экспозиционеров с существующими техническими параметрами и предъявляемыми требованиями. Тем более необходимы такие знания в музеях, которые по тем или иным причинам не могут заказать светотехнический проект профессионалам и вынуждены закупать доступное по средствам светотехническое оборудование.

Специальная техническая документация разрабатывается на системы технических средств, применяющихся в экспозиции: звуковоспроизводящие средства, голография, полиэкран, диапроекторы и т.п. В некоторых музеях эти средства объединяются единой автоматической системой управления (аудиовизуальный показ).

Экспозиционные материалы. При проектировании экспозиции музейному работнику необходимо ясное понимание специфики средств, которыми располагает музей для осуществления коммуникации.

К экспозиционным материалам музееведы относят: музейные предметы, фото-, фоно- и киноматериалы, воспроизведения музейных предметов, научно-вспомогательные материалы, тексты и другие формы комментариев.

Основа экспозиционной коммуникации - **подлинные музейные предметы.** Музейный предмет, будучи выставлен в экспозиции, приобретает новый статус

экспоната. Он сохраняет свои свойства - информативность, экспрессивность, аттрактивность, репрезентативность, ассоциативность - но теперь его свойства определяются функционированием в сфере экспозиционной деятельности. Экспонатами считаются также включенные в экспозицию воспроизведения музейных предметов и научно-вспомогательные материалы. Экспозиционер должен ясно представлять, как воздействует каждое из свойств экспоната на посетителя и какими приемами достигается их выявление и усиление.

Так, если ценность предмета связана, в первую очередь, с его информативностью, экспонирование должно сопровождаться достаточно развернутым комментарием. Иногда презентация единственного предмета может разворачиваться в целое экспозиционное исследование, широко известным образцом которого является выставка Сургутского музея "Огниво Одина", ставшая победителем на Красноярских биеннале-1997. Едиственным подлинным экспонатом выставки стала загадочная археологическая находка, а развернутый на ряде стендов умело и увлекательно составленный комментарий демонстрировал разнообразие гипотез о ее происхождении, назначении, семантике и делал посетителя "соучастником" научного поиска.

Аттрактивность предмета воздействует на посетителя непосредственно, не требуя особых усилий со стороны участников музейной коммуникации. Будучи связана с внешними качествами, аттрактивность может сохраняться при воспроизведении музейного предмета. Недостаточная аттрактивность, свойственная, в частности, большинству письменных источников, может привести к тому, что важный и интересный экспонат останется незамеченным большинством посетителей. Использование различных экспозиционных приемов и оборудования может повысить не только аттрактивность, но и экспрессивность предмета.

Экспрессивность музейного предмета наиболее тесно связана с его подлинностью. Замена экспоната, обладающего высокой степенью экспрессивности, на копию неминуемо приводит к утрате этого свойства.

Свойства предмета в экспозиции способны влиять друг на друга, и экспозиционер должен это учитывать. Так, раскрытие информационного потенциала музейного предмета может значительно повысить его экспрессивность. Например, картина В. Ван-Гога "Ирисы" сама по себе обладает очень высокой степенью аттрактивности и экспрессивности. Однако информация о том, что она была написана тяжело больным художником в один из самых тяжелых периодов его жизни в стенах психиатрической лечебницы, безусловно, повышает силу эмоционального воздействия на зрителя.

Экспонатами считают также **воспроизведения музейных предметов и научно-вспомогательные материалы.**

Исследователи подчеркивают определяющую роль подлинных музейных предметов в создании экспозиционного образа. Это же подтверждают социологические исследования воздействия экспонатов-подлинников на посетителя. В разных экспозициях степень доминирования подлинных музейных предметов различна. Наиболее высока она в художественных музеях, а также при экспонировании реликвий, уникумов, раритетов, мемориальных предметов. Замена этих предметов копиями невозможна.

Когда экспозиция составлена в основном из типовых (стандартные промышленные изделия, продукты серийного производства, типовые документы) или типичных

(являющихся характерной принадлежностью определенной эпохи) предметов, в отдельных случаях возможно введение в экспозицию воспроизведений предметов отсутствующих, но чрезвычайно важных для восстановления первоначальных связей предметов со средой. Рядовые предметы в своей совокупности дают возможность реконструкции эпохи, и иногда для этой реконструкции необходимы "докомпоновки", подобные тем, которые делает реставратор для придания реставрируемому произведению экспозиционного вида. Но подобно тому, как реставратор выделяет докомпоновки, не стараясь выдать их за подлинные части предмета, экспозиционер, желая оставаться честным по отношению к посетителю, не стремится выдать копии за оригиналы. Зрелищность экспозиции не может достигаться за счет ее подлинности.

Пропагандируемая некоторыми зарубежными и отечественными музееведами точка зрения, что музеи имеют право строить экспозиции исключительно на копийном материале, представляется более чем спорной. Недооценка подлинников, а иногда и пренебрежение ими было характерно для советского музейного дела 1930-х-50-х годов - эпохи идеологического диктата и господства иллюстративных экспозиций и, как это не покажется парадоксальным, для современного музейного дела ряда зарубежных стран. В сегодняшней России, стремящейся иногда слишком буквально принимать все начинания зарубежных коллег за достижения и пример для подражания, также можно услышать предложения, например, заменить подлинный типовой материал компьютерными изображениями. По всей России распространилась сегодня серия экспозиций, состоящих из качественных компьютерных воспроизведений шедевров мирового искусства. Девальвация подлинника и музея в целом - опасные последствия такой деятельности.

Особый случай - экспонирование копий предметов, которые хранятся в фондах музея, но не могут быть выставлены из-за требований сохранности. Таковы, например, рукописи на бумажных носителях, запрещенные для экспонирования в течение относительно длительного времени. Сегодня подлинники рукописей А.С. Пушкина сосредоточены, главным образом, в Пушкинском доме в Петербурге и экспонируются только на нечастых выставках. В постоянных экспозициях большинства пушкинских музеев представлены копии, которые выполняются сегодня на очень высоком техническом уровне и для посетителя неотличимы от оригиналов. Действительно, построить посвященную великому поэту экспозицию, не демонстрируя материальные свидетельства его творчества, среди которых рукописи - самые личностные, непосредственные свидетельства, невозможно. Но здесь таится и опасность для музейного работника. Если во всех музеях, строящих экспозиции, связанные с великим именем, будут демонстрироваться практически неотличимые от подлинников копии одних и тех же рукописей, это приведет к девальвации оригинала и одновременно музейной экспозиции. Хотя визуально в экспозиционном ансамбле хорошие копии оказываются равноценны подлинникам, эмоциональное переживание и степень воздействия копий и оригиналов несоизмеримы, это доказывают социологические исследования. Введение в экспозицию большого числа отвлекающих на себя внимание воспроизведений всегда должно осуществляться с большой осторожностью.

Для раскрытия информационного потенциала экспонатов используются научно-вспомогательные материалы: карты, схемы, диаграммы, таблицы и т.п. В современных экспозициях, в отличие от еще недавнего прошлого, сфера их использования заметно

сократилась. В ансамблевых, музейно-образных и образно-сюжетных экспозициях этот тип экспозиционных материалов практически никогда не применяется. Сейчас появился новый тип научно-вспомогательных материалов на электронных носителях; компьютеры все чаще становятся принадлежностью музейных залов.

Тексты - особая группа экспозиционных материалов. Выше мы говорили о языке экспозиции и о том, что саму экспозицию можно рассматривать как текст, составленный из знаков, причем в роли знаков выступают музейные предметы. Для достижения понимания экспозиционного замысла посетителем необходимы определенные факторы: доходчивость, внятность самого экспозиционного повествования, определенный культурный уровень посетителя, наличие у него опыта общения с музейными предметами и т.п. Поэтому для обеспечения необходимого уровня понимания посетителем экспозиционного замысла, содержания экспозиционных комплексов, характеристик отдельных экспонатов в подавляющем большинстве экспозиций необходим "перевод" заключенной в экспозиции информации в вербальную форму. Сегодня существует тенденция к сокращению количества текстовых материалов в экспозиции; зачастую она проявляется как своеобразная реакция на недавнее засилие утомительных и неоправданно длинных текстов. Иногда отрицание текста доходит до его полного изгнания из экспозиционных залов. Такая крайность не представляется оправданной, ибо резко сокращает информационные возможности экспозиции и, как правило, оставляет у посетителя чувство неудовлетворенности. "Скрытая" информация не может быть извлечена посетителем только через общение с музейными предметами, она выявляется через серьезную исследовательскую работу, результаты которой предъявляются посетителю, в том числе в виде текстов. Отсутствие или излишняя краткость текстовой информации отмечается подавляющим большинством посетителей в книгах отзывов многих музеев как недостаток.

Тексты должны быть организованы в цельную и продуманную систему. Занимая подчиненное положение по отношению к музейным предметам, они не должны вступать в соперничество с аттрактивностью музейных предметов, но содействовать раскрытию информационного потенциала последних и всей экспозиции в целом. Их разработка - важная часть научного проектирования экспозиции.

Раскрытию информационного потенциала и замысла отдельных залов, тем, комплексов служат **объяснительные тексты - аннотации.** Текст-аннотация к отдельному экспонату называется этикеткой. Как правило, этикетка содержит основные атрибуционные сведения о предмете. Однако сведения, сообщаемые этикеткой, зависят от темы экспозиции. Один и тот же предмет в разных экспозициях будет сопровождаться совершенно разными этикетками. Совокупность всех этикеток в экспозиции составляет **этикетаж.**

Названия залов, разделов, комплексов могут оформляться в виде **оглавительных текстов.** Основное назначение этих текстов, составляющих в совокупности именно "оглавление" экспозиции, как и всякого оглавления, - помочь посетителю, особенно одиночному, ориентироваться в содержании экспозиции, направлять его внимание. Краткие и выразительные оглавительные тексты часто приобретают особое значение в сложных для понимания сюжетно-образных экспозициях, где объяснительные тексты во многих случаях не используются, нередко их функцию могут выполнять тексты-цитаты, афоризмы и т.п., которые, строго говоря, относятся к ведущим текстам.

Еще недавно **ведущие тексты,** в роли которых использовались чаще всего цитаты из произведений классиков марксизма-ленинизма или из партийных постановлений, считались обязательными для правильного идеологического понимания экспозиции. Сегодня эта роль ушла в прошлое, и во многих экспозициях ведущие тексты не используются. Однако в определенных случаях введение в экспозицию ярких, емких, запоминающихся текстов (чаще всего - цитат из произведений крупных писателей, высказываний по проблемам экологии, общечеловеческих ценностей и т.п.) для более целостного осознания идеи экспозиции, бывает оправдано и даже желательно (например, когда-то посетителей экспозиции музея А.С. Пушкина в Москве встречал текст-цитата, запомнившийся на многие годы - "Здравствуй, племя младое, незнакомое!".)

Сегодня текст в экспозиции совсем не обязательно существует в виде знаков, нанесенных на бумажный, картонный, металлический и другие подобные носители. Текст нередко живет в экспозиции как звуковое воспроизведение. **Автогиды** (механические экскурсоводы) в виде стационарных звуковоспроизводящих установок в залах и портативных индивидуальных устройств с наушниками для одиночных посетителей присутствуют в экспозициях многих музеев. Они не заменяют полностью традиционных написанных текстов, но позволяют расширить возможности выбора посетителем того или иного канала получения информации. Звуковоспроизводящие устройства особенно рекомендуются тем музеям, где в качестве важного фактора восприятия экспозиции выступает звук. Так, большинство литературных, музыкальных, театральных музеев используют звуковоспроизводящие устройства, так как без прослушивания стихов, музыки, голосов актеров значимая, существенная часть информационного потенциала экспозиции не воспринимается. Звук в системе информации в экспозиции важен также с точки зрения учета интересов посетителей-инвалидов по зрению. Вообще, интересы людей с ограниченными возможностями еще очень слабо учитываются в российских музеях. За рубежом программы работы музеев с инвалидами существуют давно, у нас они только начинают разрабатываться; если интересы потенциальных посетителей-инвалидов уже учитываются при разработке культурно-образовательных программ (специально подготовленные экскурсоводы для работы с глухонемыми, арттерапия и др.), то такой учет интересов инвалидов при проектировании экспозиций (залы копий, слепков и других экспонатов для ощупывания, рассчитанных на слепых, пандусы и лифты для людей с болезнями опорно-двигательного аппарата и др.) появляются только в отдельных музеях. Все чаще предлагается посетителям современных экспозиций также информация, заложенная в компьютер, и дающая возможность интерактивного общения (Дарвиновский музей в Москве, Музей археологии Москвы, Музей истории Петербурга и др.).

Нередки сегодня экспозиции, требующие активного соучастия посетителя (экспозиции-шарады, лирические музеи вещей и др.) и применяющие совершенно иные системы текстов. На запомнившейся москвичам выставке шелковых платков "Мечты, вытканные из шелка" (художник Хилтон Мак Коник, Франция) многочисленные тексты в экспозиции (стихи, цитаты, философские изречения, иронические высказывания) не несли *никакой* информационной нагрузки, но работали только на создание *образа.*

Перед большинством музеев стоит, в первую очередь, задача создания ясной, цельной, емкой, многоуровневой системы текстов, рассчитанной на разные категории

посетителей и содействующей оптимизации коммуникативных свойств экспозиции. Прекрасным образцом может служить система текстов в экспозиции живописи в Михайловском замке (филиал Русского музея, Санкт-Петербург). Лаконичные и информативные, расположенные в строго выверенных точках залов на легких, прозрачных планшетах и пюпитрах, они самой отточенностью содержания и формы усиливают производимое экспозицией впечатление высокого профессионализма и особой "питерской" интеллигентности.

В образно-сюжетных экспозициях ведущие тексты относятся к средствам функционально-декоративного оформления и непосредственно входят в экспозиционный образ. Именно такую нагрузку несут оглавительные и ведущие тексты-цитаты ("Рождение человека", "Рождение гражданина", "Долой вашу религию", "Долой вашу любовь", "Долой ваше искусство") в экспозиции музея В. Маяковского. Как рождается образ уже из самого начертания текста, наглядно демонстрирует надпись "Музей Маяковского" над входом. Сложность понимания рядовым посетителем образно-сюжетной экспозиции (как правило, лишенной объяснительных текстов) преодолевается при помощи листовок с кратким комментарием. Желательно, чтобы этот комментарий имел литературную форму. По сути, он представляет собой адаптированный сценарий.

Все большее число даже вполне традиционных музеев становится сегодня на путь вынесение части вербального комментария в листовки, буклеты, путеводители. Этому способствует распространение компьютерной техники и "мини-типографий", позволяющих легко, быстро и дешево тиражировать необходимые материалы. Любой листочек с минимальной информацией, который посетитель унесет с собой из музея, способствует активизации посткоммуникативной фазы восприятия экспозиции, повышает уровень запоминания, позволяет впоследствии возвращаться мыслью к увиденному, служит рекламой музея для друзей и знакомых. Вообще не только текст, но любой сувенир, унесенный на память о музее, значительно усиливает сохранение положительных эмоций, и это следует учитывать создателям экспозиции. Разумеется, уровень исполнения таких "памятных знаков" не должен дискредитировать образ музея.

Для того, чтобы посетитель следовал по музею задуманным экспозиционерами маршрутом, применяют указатели. Простейшие примеры указательных текстов: "Начало осмотра", "Продолжение осмотра на 2-м этаже" и т.п. Кроме текстов, указатели часто существуют в виде стрелок и других знаков и символов; главное, чтобы они были хорошо узнаваемы. Указатели особенно важны в музеях со сложной планировкой (например, в Эрмитаже даже постоянный посетитель музея не может ориентироваться без указателей, планов и схем). Однако в современных музеях художник нередко стремится построить экспозицию таким образом, чтобы сама пространственная организация направляла посетителя по задуманному маршруту и диктовала последовательность осмотра. Иногда для этого используются такие приемы, как обозначение маршрута приподнятым помостом, напольным покрытием, изображением на полу следов, стрелок и др. знаков, световыми маркерами, создающими как бы "путеводную тропинку". В музее В.В. Маяковского в Москве сложнейшим образом выстроенная в многоэтажном здании экспозиция сама ведет посетителя.

В музеях со свободным перетеканием пространства и в музеях, имеющих экспозиции с необязательным маршрутом, указатели отсутствуют, и посетителю

предоставляется возможность более свободного выбора порядка восприятия. Например, в музее Искусства народов Востока в Москве, экспозиция которого строится не по хронологическому принципу, но по культурам стран и народов, роль указателей мала, зато особенно важны оглавительные тексты.

Основной структурной единицей большинства экспозиций является **экспозиционный комплекс,** объединяющий составляющие зрительное и смысловое единство экспозиционные материалы - экспонаты, научно-вспомогательные материалы, тексты - в соответствии с концепцией экспозиции. Без овладения искусством строить экспозиционный комплекс музейный сотрудник не может считать себя экспозиционером-профессионалом. Нередко в литературе можно встретить дефиницию "тематико-экспозиционный комплекс". В книге А.И. Михайловской подчеркивается, что он позволяет "раскрывать идеи через совокупность экспонатов, взаимосвязанных и организованных по определенной системе". В естественно-научных музеях комплекс, раскрывающий природные взаимосвязи, называют **биогруппой.**

Представляется, что экспозиционный комплекс является основной структурной единицей не только тематических (как это подчеркнуто в Словаре музейных терминов 1986 г.), но и других типов экспозиций. Произведения искусства в экспозиции нередко сочетаются исключительно по эстетическому принципу и составляют декоративный комплекс. В музейно-образных и образно-сюжетных экспозициях частным случаем экспозиционного комплекса является **музейный натюрморт** - произведение экспозиционного искусства, представляющее собой объемно-пространственную композицию из реальных предметов, складывающихся в совокупности в определенный экспозиционный образ, и являющееся средством активной интерпретации экспозиционной темы художественными средствами. Это понятие появилось и узаконилось наряду с понятием "тематический комплекс" с 1970-80-х годов. Однако ранее музееведы его уже употребляли, например, в 1964 г. А.И. Михайловская в негативном смысле - как не допустимо строить экспозицию. Смысловая и символическая нагрузка музейного натюрморта может быть очень разной - от чисто декоративной композиции, заставляющей посетителя по-новому увидеть эстетическую сторону привычных вещей, до сложных полисемантических построений. Символический натюрморт имеет давние традиции. Восприятие обыденных вещей как *символов,* сочетающих образность со знаковой функцией, уже много столетий характерно для человеческой культуры; создание сложных символических натюрмортов можно наблюдать в живописи с эпохи средневековья (иконописная традиция превращает в символ практически каждый изображенный на иконе предмет).

Экспозиционный комплекс может состоять из однородных материалов (вещевой комплекс, комплекс документов и др.), или включать разные типы музейных источников: вещевые, письменные, изобразительные, составляющие тематическое и визуальное единство. На этапе научного проектирования разрабатывается **тематический комплекс** (структурная единица тематической структуры и тематико-экспозиционного плана), который в экспозиции и воплощается в экспозиционный комплекс.

Экспозиционные комплексы можно классифицировать по видам: этнографический комплекс, мемориальный комплекс и др. Ансамблевая экспозиция в виде отдельного комплекса также часто входит в состав тематической экспозиции. Сегодня в музеях все

чаще практикуется именно такое "смешение жанров". Часто экспозиция, построенная как ансамблевая, на самом деле является "скрытой" тематической. Характерным примером может служить экспозиция "городского интерьера" в Тотемском краеведческом музее: воспроизведен не столько уголок дома, который мог существовать на самом деле, но создан комплекс, в который нарочито (а не так, как они сочетались в реальной жизни) собраны вещи, раскрывающие существенные стороны жизни горожанки конца XIX века, рисующие ее образ.

Особый вид комплексов представляют собою обстановочные сцены ("фигурные интерьеры"), они активно использовались в музеях с конца XIX в., особенно широко - в этнографических экспозициях. Так, в Музее этнографии народов России в Петербурге большинство до сих пор существующих экспозиций (некоторые из которых восходят к 1930-м годам) строятся с применением фигурных сцен с манекенами, с большой точностью предающих национальный тип и помогающих представить особенности трудовых процессов, традиционных обрядов и т.п. Даже одна из последних экспозиций - "русские" - включает такие комплексы, в которых только используются более "современно" исполненные фигуры в одеждах, но без лиц и рук. Подвергавшиеся резкой критике в 1960-80-е гг. и в значительной степени "потесненные" из музейных экспозиций, манекены сегодня вновь начинают занимать в них активное место. При помощи условно решенных манекенов создается образ "бала" в экспозиции Музея А.С. Пушкина в Москве (художник Е. Розенблюм, 1998 г.) и один из залов Музея Ф.М. Достоевского в Новокузнецке (художник Л. Озерников, 1996 г.).

Принципы построения экспозиции

Принцип научности сохраняет свою определяющую роль при построении большинства музейных экспозиций. Он выражается уже в предварительной научной обработке каждого музейного предмета, помещаемого в экспозицию, в научном исследовании темы, воплощенном в концепции экспозиции. Однако уходит в прошлое "ясно выраженная идейная направленность экспозиций"; приняв постулат Н.Ф. Федорова о том, что музей - не судилище, музееведы и музейные работники выдвинули на первый план **принцип научной объективности.** Он не исключает выражения в экспозиции авторской позиции, но требует от экспозиционера честности и непредвзятости при интерпретации происходивших и происходящих в природе и обществе процессов. Наиболее ярко этот принцип воплощается в многочисленных сегодня проблемных "экспозициях-диспутах", где вопрос ставится, но остается открытым, предоставляя простор мысли посетителя.

Второй из общепризнанных принципов - **принцип предметности,** то есть опоры на подлинные музейные предметы. Иногда может показаться, что он утрачивает в теории и практике современного музейного дела свой всеобъемлющий и обязательный характер: существуют многочисленные экспозиции, построенные как коллажи, инсталляции, натюрморты без участия музейных предметов или при сведении к минимуму роли последних. Уход из экспозиции музейного предмета, подлинника может привести к потере музейной специфики, размыванию самого понятия "музей". На практике в современном музейном мире слово "музей" нередко употребляется по отношению к учреждениям, являющимся скорее культурно-выставочными, образовательными, игровыми центрами, чем музеями. Где та граница, за которой экспозиция перестает отвечать понятию "музейной"?

Музееведы предлагают своеобразный тест на "музейность" экспозиции. Тест чрезвычайно прост: уберите мысленно из анализируемой экспозиции все подлинные музейные предметы. Если после этого экспозиция перестает существовать как смысловое и художественное целое - это музейная экспозиция. Если изъятие музейных предметов не повлияло на восприятие экспозиции - назовите ее инсталляцией, предметной композицией, коллажем и т.п., но не музейной экспозицией. Только экспозиция, в основе которой музейные предметы, является действительно музейной.

Рассмотрим предложенный тест на конкретных примерах. На грани музейной и не-музейной балансирует безусловно талантливая и яркая экспозиция музея Ф.М. Достоевского в г. Новокузнецке. В основе ее построения - специально созданные художником Л. Озерниковым произведения пластического искусства, свет, музыка, сложное аудиовизуальное действо и незначительное число современных Ф.М. Достоевскому типичных предметов. Однако все это создавалось в подлинном пространстве мемориального дома с главной целью - раскрыть для посетителей сущность связанного с этим домом периода жизни великого писателя, заставить зазвучать умолкшие, лишенные мемориального наполнение интерьеры. Если бы такая экспозиция была построена вне подлинных стен, она не была бы музейной, но главный экспонат и полноценный музейный объект - подлинный дом писателя - не оставляет сомнения в том, что перед нами своеобразный, необычный, но, безусловно, музей.

Противоположный пример - еще недавно многочисленные, по всей России разбросанные музеи В.И. Ленина. За исключением музеев, созданных на основе мемориальных зданий и коллекций в тех местах, где Ленин действительно бывал, эти политико-пропагандистские центры вряд ли можно отнести к музеям, так как вся их работа, включая помпезные, по последнему слову техники построенные историко-хронологические экспозиции, осуществлялась без использования подлинных музейных предметов, только на копиях (как правило, одинаковых для всех музеев подобного типа) и современных произведениях, созданных *по поводу* жизни и деятельности вождя революции.

Таким образом, принцип предметности продолжает оставаться одним из основополагающих принципов построения музейной экспозиции, так как непосредственно связан с ее музейной спецификой.

Третий принцип построения экспозиции - **коммуникативность.** Построение экспозиции должно быть ориентировано на восприятие разных групп посетителей. Это означает не усредненность, не расчет на некоего мифического "среднего" реципиента. Многослойность экспозиции, построение ее таким образом, чтобы в ней смог найти для себя интересное и важное как ненадолго зашедший "любопытствующий", так и специалист, серьезно занимающийся проблемой, - наиболее перспективный путь.

Таким образом, представляется, что сегодня наиболее общие принципы музейной экспозиции формулируются как предметность, научность, коммуникативность.

Однако под принципами построения экспозиции музееведы понимают также более конкретные принципы, обуславливающие группировку и интерпретацию экспозиционных материалов, структуру и основные членения экспозиции. В "Словаре музейных терминов" выделено три таких принципа построения экспозиции: историко-хронологический, комплексно-тематический и проблемный.

Историко-хронологический принцип предполагает группировку экспозиционных материалов в соответствии с принятой в науке хронологией. Поскольку любой музей по сути является историческим (идет ли речь об истории общества, природы, искусства и т.п.), то и применение этого принципа отнюдь не ограничивается музеями исторического профиля. Этот принцип лежит в основе построения Палеонтологического музея в Москве, многих залов Политехнического музея, биографических частей экспозиций мемориальных музеев и т.п.

Комплексно-тематический принцип предполагает организацию экспозиционных материалов разных типов, связанных единством темы, в тематико-экспозиционные комплексы. Сегодня это один из наиболее часто используемых принципов построения.

Проблемный принцип предполагает группировку экспонатов в соответствии с поставленной в процессе научного проектирования проблемой.

В современных музеях наиболее часто можно наблюдать совмещение различных принципов построения.

Экспозиционные приемы

Для оптимальной компоновки экспозиционных материалов в комплексах, рядах, натюрмортах научный сотрудник вместе с художником выбирают те или иные **экспозиционные приемы,** то есть способы группировки экспозиционных материалов. Среди общеизвестных апробированных приемов необходимо назвать:

- выделение экспозиционных центров и ведущих экспонатов, несущих максимальную смысловую и образную нагрузку;
- выявление связей между предметами, прием "взаимной документации", позволяющий выявлять связи, в том числе не поддающиеся внешним наблюдениям (на взаимной документации основан, в частности, прием "овеществления" письменных источников, как правило, трудных в качестве субъектов музейной коммуникации из-за слабой аттрактивности);
- сопоставление, в т.ч. противопоставление (прием контрастного показа);
- "массированный" показ однотипных материалов, сконцентрированных на небольшой площади. Такой показ использован, например, в экспозиции археологии Тверского объединенного историко-архитектурного и литературного музея (1996 г.), где сознательно большое количество однотипных каменных предметов из археологических находок создает экспрессивный образ "каменного века";
- разрядка путем создания пустого пространства вокруг наиболее важных экспонатов с целью акцентирования на них внимания;
- расположение экспонатов, требующих рассмотрения с близкого расстояния, в пределах наиболее удобного для обозрения экспозиционного пояса - области вертикальной поверхности экспозиционного помещения на уровне от 70-80 (нижняя граница) до 200-220 см (верхняя граница) от пола;
- организация "экспозиции в окне", позволяющей через проем витрины как бы заглянуть в иное пространство и время;
- выделение первого и второго планов, а также создание скрытого плана экспозиции в турникетах, кассетных стендах и т.п.

Сколь разнообразны могут быть приемы (и, соответственно, полученный результат) при показе одного и того же комплекса, проиллюстрируем следующим примером. Во многих музеях, располагающих археологическими коллекциями,

экспонируются женские украшения из древних погребений, составляющие единый ансамбль. Во многих музеях погребение показывают в том виде, как оно предстало перед археологами в процессе раскопок: в горизонтальной витрине на уровне пола, вместе со скелетом, имитацией грунта и т.п. Главное при таком приеме экспонирования - выявление подлинности археологической находки, приобщение посетителя к факту научного открытия. Некоторые экспозиционеры группируют эффектные археологические предметы в витрине, выявляя разреженным размещением, фоном, освещением и т.п. их эстетические достоинства. Другие музеи располагают их как комплект на условном манекене или прорисовке фигуры, помогая посетителям понять их функциональное назначение и оценить роль в формировании облика женщины отдаленной эпохи. А вот экспозиционеры Ростовского краеведческого музея, расположив комплект убранства в вертикальной витрине в соответствии с местом каждого предмета, в центре, где должно быть лицо, поместили зеркало, предлагая посетителям "примерить" на себя древние предметы, представить себя в облике своей пра-пра-прабабушки.

Применение зеркала при демонстрации экспонатов, требующих осмотра с обратной стороны - часто встречающийся прием (например, именно так предлагают специалисты выставлять оружие). В Саратовском областном музее краеведения в зале с зеркальным потолком экспонируется самолет, на котором учился летать Ю. А. Гагарин. Над залом как бы появляется второй самолет, делающий "мертвую петлю". Этот прием не только дает возможность рассмотреть открытую кабину пилота, но зрительно раздвигает до "космических" пределов ограниченное пространство низкого зала.

Творческие коллективы экспозиционеров находят и вырабатывают собственные оригинальные приемы создания экспозиционных комплексов.

Необычный прием - размещение в центре экспозиции чуждого, противоречащего как помещению, так и экспонатуре предмета - можно увидеть в Тотемском музейном объединении. Экспозиция "Музея мореходов" строилась в 1996 г. в памятнике культовой архитектуры - Входиерусалимской церкви XVIII в., что вызвало определенное противодействие в городе со стороны верующих и части общественности. До передачи музею здание храма занимал винный завод, при подготовке к монтажу музейные работники вынуждены были разбирать старое оборудование, очищать помещение от хлама. И вот как вечное напоминание о том, что было и что стало, экспозиционеры оставили в центре интерьера вмонтированную в бетонный пол машину для закупорки бутылок с краткой и выразительной этикеткой: "Это было до нас". Контраст между двумя способами использования памятника архитектуры оказался столь явным, зримым, эмоциональным, что это не только привнесло новый, очень существенный аспект в восприятие экспозиции, но и помогло музею решить деликатную проблему обоснования в глазах общественности своего права на использование памятника.

"Экспонат в фокусе" - также часто встречающийся сегодня прием построения экспозиции. Внимание экспозиционера сосредоточено не на совокупности музейных материалов, но на музейном предмете (как правило, особо ценном, уникальном, раритетном) в его самоценности. Во многих музеях проводятся выставки "одного экспоната", а в "Музее одной картины" (Пенза) этот прием положен в основу построения целого музея. Единичный экспонат может выставляться без какого-либо

дополнительного материала, может с применением достаточно развернутого научно-вспомогательного материала; в отдельных случаях единственный экспонат становится "героем" развернутого театрализованного ("Музейный театр" в Рязанском историко-архитектурном музее-заповеднике) или аудиовизуального действа ("Музей одной картины" в Пензе).

Методы проектирования экспозиции

Важнейший вопрос, который необходимо решить до начала проектных работ - определение **метода** (или методов) построения будущей экспозиции. Выбирая метод, экспозиционер тем самым определяет соотношение в экспозиции содержания и формы, характер интерпретации экспонатов, взаимодействие научной и художественной составляющих проектирования, порядок сотрудничества экспозиционера и художника. Сегодня трудно говорить о преобладании того или иного метода - используется широчайший диапазон экспозиционных средств. Именно их разнообразие создает такую неповторимую, яркую картину, которую представляет музейный мир России сегодня. Наиболее полный анализ методов экспозиционного проектирования, к тому же изложенный ярким образным языком, с выраженной авторской позицией читатель найдет в книге Т.П. Полякова "Как делать музей".

Метод невозможно определить, не обозначив лицо будущего посетителя, не изучив досконально состав, сохранность коллекций, потенциальные возможности их комплектования, не проанализировав недвижимые памятники, не продумав формы образовательно-воспитательной работы, которая будет протекать на основе новой экспозиции.

Переходя к обзору существующих на сегодняшний день методов, нельзя не обратиться к истории их становления, тем более, что ни один из выработанных проектировщиками прошлого методов не "канул в Лету", все они продолжают в той или иной степени "подпитывать" экспозиционное проектирование в начале XXI века.

Художественные особенности экспозиции были теснейшим образом связаны с господствующим в ту или иную эпоху стилем, более того - с господствующим мировоззрением эпохи. В период Возрождения и в XVII-XVIII вв. происходит постепенное становление экспозиции как формы существования музея. Для этого периода были характерны "универсальные" музеи, в которых собирались воедино всевозможные диковины и реликвии, "произведения природы и человека", придававшие музею облик "модели мира". "Универсальный" характер имели собираемые коллекции и, соответственно, экспозиции (коллекции экспонировались целиком). В экспозиции могли выделяться смысловой центр и наиболее важные экспонаты, соблюдаться принципы симметрии и намечались некоторые другие экспозиционные приемы; существенным критерием являлась декоративность всего ансамбля.

Конец XVIII - начало XIX вв. выдвигает на первый план научный аспект экспозиции. Не столько каждый предмет как самоценность, сколько предмет в контексте научного знания интересует создателей музеев. В XIX в. складывается **систематический метод** построения экспозиции. Предметную основу экспозиций этого типа составляют коллекции, систематизированные и выставляемые в соответствии с систематикой научной дисциплины, а основную структурную единицу - систематический ряд.

Как пережиток прошлого и уж во всяком случае - как нечто малоинтересное для

посетителя, вызывающее скуку своим "наукообразием", характеризуют многие современные исследователи систематические экспозиции. Но основывается ли такой взгляд на действительном исследовании посетительского интереса? Всем, кто заинтересуется этим вопросом, советую обратиться к небольшой, но емкой и вызывающей немало серьезных раздумий статье Л.С. Клейна. Автор рассуждает о психологических основах коллекционирования и подчеркивает, что в основе страсти к коллекционированию - стремление человека к упорядочению, систематизации внешнего мира, реакция на его хаотичность и неподвластность, стремление к созданию собственного, глубоко личного мирка, доступного упорядочению. Поскольку истинное коллекционирование связано с классификацией, с выделением категорий, оно недоступно очень маленьким детям и нехарактерно для неразвитых взрослых. Автор описывает массовые эксперименты, проведенные психологом А.Р. Лурия: "Взрослые, но малограмотные среднеазиатские декхане не могли справиться с отвлеченной разбивкой предметов по функциональному критерию,...все время сбиваясь на конкретную группировку по ситуационным связям. Для них топор и пила представлялись более тесно связанными с дровами, чем с лопатой"[1]. Почему же мы априори считаем, что для нашего современного посетителя "ситуационные" тематические комплексы более интересны, чем упорядоченная последовательность систематизированных предметов? Можно предположить, что существует немало посетителей, ищущих в музейных экспозициях именно упорядоченности, систематизации, хотя вряд ли это отчетливо осознающих. Не с этой ли глубоко заложенной в человеке страстью к систематизации, потребностью к составлению *"коллекции "* и с образом музея как средоточием этого упорядочения мира (ведь именно *так* воспринимались музеи на ранней стадии их существования) связана некоторая ностальгия к старому облику музея с бесхитростно разложенными в витринах экспонатами?

Сегодня немного найдется музеев, которые не использовали бы систематический метод в той или иной форме своей экспозиционной деятельности. Выставки экспедиционные и из фондовых коллекций, значительная часть постоянных экспозиций геологических, зоологических и других естественно-научных музеев, экспозиции научных, в том числе вузовских музеев выстраиваются в систематические ряды. Все чаще встречающиеся в музеях экспозиции "открытого хранения фондов", основанные в большинстве случаев на принципе систематики. Систематические ряды вторгаются даже в "святая святых" ансамблевого показа - полностью реконструированные интерьеры. В петергофском "Коттедже", поражающем сохранностью своих ансамблей, в комнате одной из великих княжон экспонируется замечательная коллекция произведений декоративно-прикладного искусства из стекла и фарфора. Ее помещение здесь не нарушает целостности ансамблевой экспозиции, так как подобную коллекцию собирала и хранила владелица комнаты. Размещенная на узкой полочке по периметру стен, коллекция прекрасно дополняет облик интерьера в стиле "модерн" и выявляет существенный аспект в облике хозяйки комнаты.

Развитие во 2-й половине XIX века этнографических музеев вызвало к жизни **ансамблевый метод** построения экспозиций, при котором воссоздавался (а позднее, с развитием музеефикации сохранялся) цельный ансамбль музейных предметов со связями, существовавшими между ними в среде бытования.

В истории российских музеев можно проследить появление целого ряда

подобных комплексов, постепенно завоевывающих право на общественное признание. Уже в 1867 г. в основу экспозиционной концепции Всероссийской этнографической выставки, из которой впоследствии вырос Дашковский этнографический музей, было положено стремление "каждое племя представить в виде характеристической группы, окруженной, по возможности, всеми особенностями своего быта", а также в окружении соответствующих среде обитания природных объектов, то есть ансамблевый метод построения экспозиции.

Экспозиция, построенная на основе ансамблевого метода и представлявшая "живые картины" природы Сибири и быта ее народов была создана в Красноярском городском музее; до превращения в стационарную экспозицию, она в виде временной выставки объездила множество городов Сибири и на Омской ярмарке завоевала золотую медаль. В музее Тифлиса в начале 1890-х годов экспозиция природы Кавказа была спроектирована в виде скалы в центре зала, на которой располагались представители фауны гор (ландшафтная экспозиция), из тигров была создана биогруппа ("самка стоит над убитым кабаном, самец спускается с высоты и, видимо, оспаривает у самки добычу"). Таким образом, ансамблевый метод начинает применяться и при создании естественно-научных экспозиций.

Развитие ансамблевых экспозиций получило мощный импульс в конце XIX - начале XX вв. в связи со складыванием в России группы мемориальных домов-музеев. Именно с этого момента истории музейного дела возникает проблема соотношения памятника архитектуры, превращенного в музей, и экспозиции в нем. После 1917 г. значительное число дворцов, особняков, храмов, монастырей, национализированных и переставших исполнять изначальные функции, было "переведено в музейное состояние". Переход этот в большинстве случаев осуществлялся путем простой *фиксации* состояния интерьера на момент музеефикации и нередко сводился к элементарной смене вывески. Развитие музеефикации не могло не способствовать активному становлению ансамблевого метода построения экспозиций.

Обстановочные комплексы, показывающие "вещи в их жизненном сочетании" составляли также основу экспозиции открытого в 1924 г. Музея Народоведения в Москве. В 1930-е годы создается значительное число композиций "обстановочных сцен" Государственного этнографического музея в Ленинграде, а также замечательные композиции, представляющие сцены жизни буддийского монастыря, в Государственном музее истории религии (с 1950-х гг. хранятся в фондах этого музея). Последние были сконструированы научными сотрудниками совместно с буддийскими художниками и обладали научной точностью и значительной силой эмоционального воздействия.

1920-е гг. происходит становление **тематического (иллюстративного) метода** построения экспозиции, а также тематико-экспозиционного комплекса как основной структурной единицы тематической экспозиции. Это становление происходило прежде всего в новых историко-революционных музеях. На выставке 1927 г. в Музее Революции "10 лет борьбы и строительства" музейные предметы разных типов - вещи, произведения изобразительного искусства, фотографии, плакаты, документальные материалы, объединенные специально созданными произведениями искусства (Н. Шадр "Булыжник - оружие пролетариата") и текстами - уже объединялись в тематические комплексы. С конца 1920-х гг. на выставках, создаваемых к историческим датам,

начинает преобладать новый метод построения. Эти выставки, ставшие основной формой выставочной работы на долгие десятилетия, были призваны в первую очередь выполнять просветительскую и пропагандистскую функцию. Для подобных выставок не обязательна была демонстрация подлинников - они заменялись копиями, иллюстрациями, схемами, картами, таблицами, диаграммами и т.п.; плоскостной материал располагался на щитах или даже листах, легко перемещался - и повсеместно стали проводиться выставки, созданные на основе только научно-вспомогательных материалов. "Обратный ход" при построении экспозиции - не от подлинных музейных предметов, но от заданной темы, к которой подбираются экспонаты, - определяющий признак этого метода. Недостаточное количество подлинных предметов для иллюстрации той или иной темы восполнялось введением в экспозиционные комплексы многочисленных научно-вспомогательных материалов, воспроизведений, специально выполненных произведений изобразительного искусства, обширных и подробных текстов. В своем крайнем выражении метод приводил к созданию экспозиций, в которых подлинные музейные предметы не использовались вообще.

Тематический, или иллюстративный метод - до сих пор один из самых распространенных при создании краеведческих, исторических, естественно-научных экспозиций. Наполнение тематического комплекса образностью, эмоциональностью ведет к трансформации его в **музейно-образный метод;** граница между ними чрезвычайно тонкая, как и между музейно-образным и образно-сюжетным методом, а в большинстве современных экспозиций преобладает сочетание разных методов.

По мнению Т.П. Полякова, достаточно рано прослеживаются в экспозициях зачатки **музейно-образного метода** построения. К. Коровиным на Всероссийской художественно-промышленной выставке 1896 г. в Нижнем Новгороде был создан проект павильона Крайнего Севера: он представлял собою бревенчатый павильон, заключавший объекты природы и быта в некотором символическом единстве, призванном вызвать у зрителя чувства и мысли, адекватные тем, которые испытал на Севере сам художник. К. Коровин стремился создать музейными средствами *образ.* Проблема необходимости сочетания в музейной экспозиции научного содержания и художественной образности была поставлена в докладе П.П. Муратова на I Всероссийской конференции по делам музеев в феврале 1919 г.: "Музейная экспозиция... требует исканий, работы, стоящей на грани ученого и художника".

Расцвет музейно-образного метода наступил гораздо позже, в 1960-70-е годы, и проходило его становление и завоевание позиций в процессе критики и борьбы с иллюстративным методом. Основой образности экспозиции в оптимальном варианте должен стать сам подбор и дальнейшая группировка экспонатов. При наличии выразительных музейных предметов образ можно создать практически без использования вспомогательных средств. Но при недостаточной аттрактивности экспонатов для достижения необходимой силы эмоционального воздействия такие средства необходимы. Ими становятся научно-вспомогательные материалы, оборудование, специально созданные художником произведения пластического искусства. Нередко само оборудование превращается в произведение пластического искусства, чрезвычайно важную роль начинают играть цвет и свет, подключаются также аудиовизуальные системы.

В качестве яркого примера создания образа, "экспозиции-метафоры"

проанализируем работу дизайнера А.А. Тавризова в доме-музее М. и А. Цветаевых в г. Александрове Владимирской области. Маленький, ничем не примечательный деревянный дом, который снимала семья Анастасии Цветаевой и где провела свое удивительно плодотворное "александровское лето" Марина Цветаева, окружен безликой и разностильной современной застройкой. Ничто в нем не ассоциируется с образом двух ярчайших представительниц русской культуры. Какую экспозицию можно было построить в маленьких, низких, убогих комнатушках? Пересказать биографии, развесив по стенам копийные материалы? Собрав старую мебель, реконструировать типовые провинциальные интерьеры 1910-х годов? Вряд ли эти традиционные решения способствовали бы раскрытию глубины духовного мира, яркости творчества, трагизма судеб сестер Цветаевых.

Самый запоминающийся экспозиционный комплекс созданного А. Тавризовым музея-метафоры посвящен Анастасии Цветаевой. Одну из стен крошечной комнаты художник полностью закрыл зеркалом, раздвинув пространство, придав ему иллюзорность и таинственность. В комнате все белое: белые стены, потолок, цветочные горшки на подоконниках, искусственные растения в них. К стене-зеркалу приставлена половина 8-гранной стеклянной призмы, в ней - также придвинутые вплотную к зеркальной поверхности половина круглого стола на половине подиума, на столе - половина вазы с половиной букета искусственных цветов; отражение в зеркале возвращает этим объектам их цельность. У стола - белый стул; весь подиум покрыт белыми цветами.

Несмотря на притягательную силу этой композиции, вам сразу становится ясно, что перед вами — только оборудование. Нивелирующий белый цвет придает ему необходимую условность, не дает отвлечь на себя внимание. И вот в этом белом царстве цветов (образ чистоты души? "того" света? или цветаевское: "За этот ад, за этот бред пошли мне сад на склоне лет?") размещены немногочисленные и внешне неброские *подлинные мемориальные* вещи. Яркая шаль, брошенная на спинку белого стула, маленькая икона, скромно оформленные книжки и другие свидетели жизни Анастасии Цветаевой преподнесены посетителям как драгоценные реликвии, и становится очевидно, что это духовная красота их владелицы преобразила неказистый интерьер провинциального домишки в некий ирреальный, трансцендентный мир.

Образно-сюжетный метод - самый молодой, он признан далеко не всеми музееведами, ознакомиться с ним лучше всего по уже неоднократно упоминавшейся книге Т.П. Полякова - создателя, разработчика, пропагандиста этого метода, убежденного, что именно этот метод выводит экспозицию на уровень самостоятельного вида искусства, синтезирующего элементы архитектуры, живописи, дизайна, театра, драматургии и т.п. Уже в самом его названии подчеркнута особая роль драматического сюжета - последовательности образов, художественно организованных через пространственно-временные отношения. На сегодняшний день создано немало ярких концепций и сценариев образно-сюжетных экспозиций, но осуществлены лишь немногие. Самым знаменитым стал музей В.В. Маяковского в Москве (сценарист Т. Поляков, художник Е. Амаспюр). В 1996 г. открыта экспозиция мемориального дома-музея Ф.М. Достоевского в Новокузнецке (сценарист Т. Поляков, художник Л. Озерников).

Характерным примером образно-сюжетной экспозиции является выставка,

посвященная 50-летию победы в Великой Отечественной войне, созданная музейно-выставочным центром "на Стрелке" в г. Красноярске. Монументальное пространство бывшего музея В.И. Ленина совершенно не соответствовало замыслу экспозиционеров, поэтому внутри него был сконструирован комплекс небольших, замкнутых, соединенных сложной системой переходов помещений, в каждом из которых выстраивался экспозиционный образ, посвященный одному из аспектов проблемы человеческой личности в экстремальных условиях войны. Каждый зал оформлялся в виде вагона; так появились "вагон-эвакуация", "вагон-госпиталь", "вагон-депортация". Например, лейтмотив вагона-госпиталя - это горячечный бред раненых, и экспозиция строится как перевернутый мир, где койки с забинтованными, как мумии, манекенами поставлены вертикально, а предметы, которым надлежит располагаться на стене, оказались на полу. Подлинные медицинские инструменты выставлены здесь же в витрине, но не они приковывают внимание в этой жутковатой экспозиции.

Мы рассмотрели систематизацию типов экспозиций, предложенную российскими музеологами. Однако, надо иметь в виду, что она не является единственно возможной, и другими музеологическими школами предлагаются иные схемы. Для примера приведем опубликованный Иозефом Бенешем принцип систематизации экспозиций, в основу которого положено различие экспозиций по выраженным в них связям между предметами и связям предметов с изначальной средой бытования. Бенеш принимает в качестве главного критерия классификации *показ связи экспоната со средой, в которой он находился первоначально,* и в соответствии с ним выделяет 3 основные типа экспозиции, а в каждом из этих типов - 3 варианта. Всего в его схеме получается 9 типов, охватывающих все возможные варианты экспозиций в зависимости от характера выявления в экспозиции взаимосвязи экспонатов между собой и связей их с первоначальной средой.

А Аутентичный: связи сохранены; первоначальная среда сохранена.

Б Документированный: связи выражены; первоначальная среда воссоздана.

В Недокументированный: связи не выражены; экспонаты оцениваются вне связи с первоначальной средой.

В экспозиции типа ***А*** непосредственная связь с реальностью обеспечена представлением экспонатов в их первоначальном окружении. Связи предметов между собой и со средой показаны без вспомогательных средств, воздействие на посетителя достигнуто за счет самой обстановки. Характерные примеры экспозиций этого типа - ансамблевые экспозиции интерьеров памятников архитектуры, мемориальные помещения с сохранившейся или воссозданной обстановкой.

В экспозиции типа ***Б*** показ связи экспонатов с первоначальной средой достигается при помощи визуальных средств. Подлинные экспонаты и вспомогательные материалы выражают сущность темы. К этому типу экспозиции относится большинство тематических комплексов.

В экспозиции типа ***В*** связь экспонатов с первоначальной средой никак не выражена преднамеренно, экспозиция выявляет лишь эстетические достоинства экспоната, дающие эмоциональное воздействие. Типичный пример такой экспозиции - выставка икон в зале художественного музея.

Представляется, что сегодня можно было бы дополнить приведенную схему еще одним типом экспозиции, который можно охарактеризовать как "парадоксальный". В

экспозиции этого типа предметы сочетаются между собой неожиданным, парадоксальным образом, и преднамеренно не только не выявляется их связь с первоначальной средой, но по воле экспозиционера или художника-дизайнера из этого сочетания рождается совершенно новая среда, в свою очередь раскрывающая с новой стороны представленные предметы.

Думается, именно к такому типу можно отнести многие "авторские" экспозиции, построенные на основе "музейных натюрмортов".

В свою очередь, внутри каждого типа исследователь предлагает выделить 3 варианта в соответствии со степенью выраженности характерных черт каждого типа.

Нетрудно заметить, что предложенная схема включает все возможные варианты экспозиций и ее отдельные пункты совпадают с вышеописанными российскими определениями методов. Именно полнота, отсутствие лакун и способность вместить значительное число переходных от одного к другому типу форм представляется привлекательной стороной описанной схемы.

Художник и экспозиционер. Сегодня музей имеет широкие возможности для приглашения того или иного художника-дизайнера. Стиль, характер работы какого художника более всего соответствует замыслу экспозиции? Приглашая известного, оригинального дизайнера, коллектив музея должен быть готов к тому, что именно художник будет определять лицо будущей экспозиции и диктовать коллективу свои требования. Прекрасно, когда художники и музейщики единомышленники. Но иногда возникает конфликт, способный разрушить задуманное и надолго завести в тупик работу по созданию экспозиции.

Задумывая сложную "экспозиционную пьесу", музейный сотрудник должен иметь в виду, что найти для нее достойное художественное воплощение сможет только очень талантливый и самобытный художник, наделенный яркой индивидуальностью. Экспозиция, претендующая на сложную образность, но выполненная формально, на дилетантском уровне, выглядит нелепо и дискредитирует идею. Поэтому процент авторских экспозиций со сложно организованной образной системой не может быть велик.

Конец XX века - время информационных технологий, массовой культуры, вторжения техники в сферу искусства. Во всех видах искусства наблюдается, с одной стороны, появление множества произведений, язык которых рассчитан на легкое понимание максимально широкой аудиторией, с другой - наличие эстетских, усложненных, элитарных произведений (постмодернизм). Нечто похожее происходит и в искусстве экспозиции. Если основная экспозиция музея, как правило, не может не учитывать интересы массового зрителя, то в выставочной деятельности создаются шедевры, доступные для понимания немногими. Возможно, выход следует искать в многослойности, многозначности экспозиционных образов, в которых каждый посетитель сможет прочесть свое. Синтетичность современных экспозиций, театрализация, наличие сюжета и драматургии в построении образа, где экспонат все более оказывается включен в сложные смысловые взаимосвязи, обращение к современным техническим средствам - черты музейной экспозиции наших дней.

Но вышесказанное вовсе не значит, что не может иметь место вполне традиционная, академическая экспозиция. Более того, как многие посетители, так и музейные работники испытывают своеобразную "ностальгию" по образу традиционного

музея и с умилением входят в торжественные высокие залы с привычными витринами красного дерева. Уже в 1980-е гг. ряд музеев начинают продумывать своеобразные ретро-экспозиции, *намеренно* воспроизводящие экспозиционные формы прошедших времен. Иногда подобные решения могут дать неожиданный и яркий эффект. Именно так построена новая экспозиция археологии в Государственном Историческом музее (1997 г.).

Как правило, рассуждения современных теоретиков экспозиционного проектирования базируются на их собственном опыте и предпочтениях или на ссылках на точку зрения профессионалов. Иногда в своих крайних проявлениях экспозиционная деятельность ультрасовременных дизайнеров представляется "искусством для искусства", игрой для себя и очень ограниченного круга единомышленников. Мы не сомневаемся в необходимости таких не простых для понимания, элитарных экспозиций, но не приемлем стремление преобразовать по их образцу экспозиции всех музеев, а несогласных заклеймить как ретроградов. Многоголосие, демократизм, право свободного выбора и для музейщика, и для посетителя - оптимальный вариант.

Сегодня имена ряда художников-дизайнеров экспозиций приобрели широкую известность среди, главным образом, музейных работников, их творения знают, на спроектированные ими выставки идут специально, их стиль узнают. Е. Розенблюм - теоретик и "мэтр" современного экспозиционного дизайна, стоявший у его истоков. Крупнейшие работы: Музей А.С. Пушкина в Москве (1961 г), Музей-квартира Пушкина на Арбате (1985), Музей А.С. Пушкина в Москве (1998), Егорьевский историко-художественный музей и др. В конце 2000 года Евгений Абрамович скончался; можно сказать, что с его жизнью завершилась целая эпоха экспозиционного проектирования.

Среди наиболее известных имен художников экспозиционного дизайна: Л. Озерников (экспозиции Владимиро-Суздальского музея-заповедника (1978-86 гг.), выставка "Пушкин и декабристы" (1985), экспозиция дома-музея Ф.М. Достоевского в Новокузнецке (1996) и др.); А. Тавризов (выставки в Культурном центре-музее В. Высоцкого, экспозиция музея С. Есенина в Москве (1995); экспозиция музея А. и М. Цветаевых в г. Александрове, выставка "Притча о Норильске" в г. Норильске и др.); Е. Амаспюр (Музей самодеятельного творчества в Суздале (1981, совместно с Л. Озерниковым), Музей хрусталя в Гусь-Хрустальном (1982, совместно с Л.Озерниковым), выставки и стационарная экспозиция музея В. Маяковского в Москве (1989); К. Ростовский (выставки ("Ливонская война" 1989, Ивангородский историко-художественный музей), историческая экспозиция в кафедральном соборе Успенского монастыря г. Тихвина (1990, Тихвинский историко-архитектурный музей-заповедник), проект музеефикации г. Таганрога (1981-82); Е. Смирнов и Д. Судаков (экспозиция Государственного музея-заповедника "Коломенское" 1977-1985; экспозиция Оружейной палаты Московского Кремля (1986); экспозиция деревянной скульптуры в Юрьев-Польском музее и др.); П. Кот (экспозиция Музея Обороны Москвы (1995); А. Смирнов (литературная экспозиция в здании "Гимназии", Таганрогский литературный и историко-архитектурный музей-заповедник и др.); Я. Грачев (экспозиция Государственного Исторического музея Москвы и др.); А. Конова (выставки в Государственном Историческом музее и Государственном музее А.С. Пушкина и др.); Н. Языков (экспозиции Тверского объединенного историко-архитектурного и литературного музея-заповедника и др.).

Если 10-15 лет назад музеи, задумавшие построить сложную концептуальную экспозицию, одновременно являющуюся произведением искусства, обращались к немногочисленным столичным "мэтрам" экспозиционного дизайна, то на рубеже XXI века во многих регионах российской провинции появились художники, обладающие яркой творческой индивидуальностью, а кое-где сложились свои узнаваемые направления и даже школы экспозиционного дизайна. Широкую известность приобрели сибирские художественные мастерские, ориентированные на подчеркнутую концептуальность, современные, часто парадоксальные художественные решения на основе недорогих доступных материалов. Назовем также имена художников О. Пахомова в Вологодской области, В. Нестеренко в Республике Татарстан. Все большее число музеев приглашают дизайнеров в свои коллективы, зачисляют в штат, тем самым обеспечивая максимальное единомыслие и творческое согласие при проектировании экспозиций, а также (что немаловажно) - заметную экономию средств. Существенным направлением в работе дизайнеров ряда музеев стала разработка индивидуального художественного облика, единого стиля музея - от оформления экспозиций и сувенирной продукции до визитных карточек и входных билетов.

Выставки. Само слово "exposition" в переводе означает "выставка". Изначально термины "экспозиция" и "выставка" были равнозначны, и лишь постепенно термин "экспозиция" стал означать относительно постоянное, а выставка - временное.

В современных условиях, когда для музеев нередко бывает затруднительно создание масштабных дорогостоящих стационарных экспозиций, особое значение приобретает организация мобильных, динамичных и не очень дорогостоящих выставок. Они позволяют оперативно реагировать на потребности момента, оперативно вводить в научный оборот в специфически музейной форме результаты научных исследований сотрудников музея, увеличивают число доступных для широкого зрителя музейных предметов из фондов, позволяют показывать предметы из своего и других музеев в различных сочетаниях и контекстах, под разным углом зрения, таким образом увеличивая число возникающих смыслов, расширяя информационное поле каждого предмета и в целом - расширяя возможности музейной коммуникации. Во многих музеях система взаимосвязанных выставок в значительной степени заменяет основную экспозицию. Вопрос о разнице между экспозицией и выставкой ставился музееведами давно, но, как правило, подчеркивалась вторичность, второстепенность, временность выставки по отношению к "основной", "стационарной", "постоянной" экспозицией музея. В определенный период авторы трудов по музееведению вообще относили выставку не к экспозиционной, а к "массовой" работе музеев. В последнее время в связи с описанными процессами этот подход подвергся пересмотру. В изданной в 1997 г. книге Н.В. Мазного, Т.П. Полякова, Э.А. Шулеповой "Музейная выставка: история, проблемы, перспективы" впервые были подробно рассмотрены природа, история, специфические особенности музейной выставки. Авторы книги делают вывод: "не существует абсолютных критериев, позволяющих четко разграничить выставочно-музейные и чисто музейные экспозиции" и считают, что "выставка может восприниматься как универсальная форма экспозиционной деятельности, способная осуществлять помимо своих собственных еще и практически все специфические функции основной экспозиции музея".

Единого и абсолютного критерия отличия музейной экспозиции от музейной

выставки сегодня нет, вернее, нет жесткой грани, отделяющей одно от другого. Тем не менее на повседневном практическом уровне в большинстве случаев любой музейный сотрудник это отличие понимает.

Какие же основные функции выполняют выставки в современном музее?

1. Показ части коллекций, хранящейся в фондах. Выставка - специфическая оперативная *форма публикации* музейных коллекций и научной работы коллектива музея по их изучению.

Число выставок, организуемых современными российскими музеями, сильно колеблется. Наибольшее число проводится художественными музеями. Это объяснимо: значительную часть их выставок составляют экспозиции произведений современных художников, организация которых требует от музея минимум усилий и затрат и приносит доход. Очень перспективной и все шире распространяющейся является форма совместных выставок-публикаций художественных музеев, стимулирующих выявление и атрибуцию малоизвестных работ, систематизацию, уточнение подлинности и т.п. Особенно важны и полезны бывают такие выставки для сотрудников провинциальных музеев, так как превращаются в своеобразные "мастер-классы" совместной работы с крупнейшими специалистами ведущих музеев. Недавний пример: выставка к 100-летию Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина (1998), где наряду с произведениями из Метрополитен-музеума, Берлинской пинакотеки и др. крупнейших музеев мира, участвовали вещи из Тверской картинной галереи и других провинциальных музеев. Ярославский художественный музей в 1996 г. организовал выставку икон "Процветший крест", для которой были собраны произведения редкой иконографии из ряда музеев, и не просто собраны, но совместными усилиями отреставрированы, изучены, атрибутированы, введены в научный оборот, осознаны в контексте русской теологии, этики, культуры. Выставки-публикации научных исследований, выставки новых находок, реставрационных открытий, открытий неизвестных художников - общепризнанные и прочно вошедшие в нашу музейную практику формы.

Среди подобных выставок-публикаций литературных музеев следует отметить выставки музея А.С. Пушкина в Москве. В юбилейном "пушкинском" 1999 году в стенах этого музея экспонировались подлинники рукописей А.С. Пушкина - редкое и значительное событие в музейной жизни. Событием 2001 года стала исключительная по научному уровню подготовки и философской глубине интерпретации материала выставка "Пушкин и Филарет" (автор концепции - Н.И. Михайлова, художник - А. Конов). Среди музеев исторического профиля нельзя не выделить исключительные по уровню представленных экспонатов и научной подготовки выставки Государственного Исторического музея, традиция организации которых восходит к 1940-м годам; в 2003 г. экспозиционно-выставочная деятельность коллектива нашего национального Исторического музея была удостоена Государственной премии РФ.

2. Выставка способствует комплектованию музейных фондов. Перспективный план комплектования фондов часто соотносится с планом выставочной деятельности. Характерным примером из прошлого могут служить знаменитые выставки ГИМа "БАМ - стройка века"(1977) и "От Уренгоя до Карпат" (1984) - о строительстве газопровода Сибирь — Западная Европа, давшие значительные поступления экспонатов по современности в фонды музея. Сегодня перспективной формой, используемой многими

музеями, стало проведение выставок в рамках "дня дарений", когда продуманная система мероприятий и немедленный показ новых поступлений с указанием имен дарителей и благодарностью им может подвигнуть многих жителей на передачу музею ценных экспонатов. В выставках, наряду с музейными предметами, нередко участвуют предметы музейного значения. В качестве примера уместно упомянуть практикуемые Ярославским художественным музеем маленькие оперативные выставки найденных в ходе экспедиций знаменитых ярославских провинциальных портретов XIX в. Они экспонировались не только не "прошедшими все стадии музейной обработки", как то полагается настоящему музейному предмету, но и не будучи включены в музейное собрание, в той, как правило, удручающей сохранности, в которой были обнаружены. Цель таких выставок - не только познакомить широкую публику с новейшими находками музейных сотрудников, но и собрать средства на приобретение и реставрацию этих памятников. Не являются полноправными музейными предметами и экспонаты многочисленных выставок из частных коллекций и, тем более, выставок произведений современного искусства, проходящих в стенах музеев.

Сегодня в связи с возродившимся интересом и уважением к частному коллекционированию и личности коллекционера все чаще можно увидеть в музее выставки, демонстрирующие коллекции, в первую очередь, как результат целенаправленной деятельности человека, отражающей его вкус, устремления, индивидуальность. В качестве характерного примера можно привести экспонирование в Ярославском художественном музее обширной коллекции Ашика, полученной музеем в результате многолетней кропотливой работы с коллекционером и его наследниками. Коллекция была представлена как значительное явление в художественной жизни страны, и выставка сопровождалась циклом мероприятий, в том числе выходом специального номера газеты.

3. Одна из важнейших функций выставок - подготовка модернизации основной экспозиции музея. Выставка дает музею возможность проверить на практике существенные вопросы концепции, структуры, дизайна постоянной экспозиции. Более свободный подход к построению выставок, смелые эксперименты, приемы оформления, не допускаемые до поры до времени в "святилище" постоянной экспозиции, во многих случаях вполне закономерно превращают выставку в экспериментальную площадку по отработке новаторских приемов, некоторые из которых, выдержав проверку временем, войдут в арсенал экспозиционных средств музеев. Следует подчеркнуть, что это также завоевание последних десятилетий.

При подготовке экспериментальной, до сих пор вызывающей жаркие споры, экспозиции музея В.В. Маяковского (сценарист Т. Поляков, художник Е. Амаспюр), был проведен ряд выставок, на которых отрабатывались приемы, апробировались экспозиционные средства: "Маяковский и русский лубок"(1982), "10 лет из жизни Маяковского" (1983), "Маяковский и производственное искусство" (1984).

4. В ряде случаев система выставок способна превращаться в специфическую форму функционирования основной музейной экспозиции. Совокупность тематических выставок складывается в определенную концептуализированную целостность. Большая динамичность, подвижность, способность к изменениям и отзывчивость на новое дает такой системе даже определенные преимущества. В истории музейного дела известны примеры подобной замены. Иногда это связано с объективными обстоятельствами:

например, деятельность ГИМа в период Великой Отечественной войны - в условиях эвакуации основной части коллекций и ориентации всей экспозиционной работы на нужды обороны страны. В основе концепции Государственного культурного центра-музея В.С. Высоцкого, возникшей в основном в процессе деловой игры 1990 г., в которой приняли участие социологи, барды, художники, проектировщики, музейщики, - отсутствие стационарной экспозиции и замена ее системой динамичных, саморазвивающихся, разворачивающихся во времени выставок. Сценарий присутствует как обязательный проектный документ при создании этих выставок. В основе молодого Губкинского музея - постоянно сменяемые, легко перестраиваемые, основанные на применении модульного оборудования выставки -"трансформеры".

5. В связи с современным поворотом музея "лицом к посетителю", особое значение приобретает такая функция выставки, как привлечение в музей посетителей, расширение их состава. Выставки поддерживают интерес публики к музею, формируют контингент постоянных посетителей - местных жителей. Так, постоянная экспозиция музея А. и М. Цветаевых в г. Александрове, построенная как экспозиция-метафора, не предоставляет возможности для внесения каких-либо изменений в ее структуру; интерес к музею большинства населения маленького провинциального города должен был быстро сойти на нет. Однако гибкая система интересных, ярких, адресованных разным социальным слоям выставок и концертов поддерживает постоянный живой интерес города к своему музею. Для жителей многих населенных пунктов "глубинки" выездные выставки, организуемые местными областными и районными музеями -по-прежнему единственная возможность приобщения к историко-культурному наследию края. Наконец, выставка, устраиваемая музеем в других регионах России и за рубежом - возможность заявить о себе, привлечь новых партнеров, извлечь определенную финансовую выгоду.

6. Выставки позволяют обогащать и разнообразить "язык музея", на котором ведется диалог с посетителем. Часто выставки в музее строятся по контрастному методу по отношению к основной экспозиции: в музее, основная экспозиция которого построена по музейно-образному или образно-сюжетному методу, устраиваются выставки на основе систематического метода, в систематическую экспозицию художественных музеев вторгается проблемная выставка, построенная на основе тематических комплексов и т.п. Нередко при создании выставок используют необычные, остросовременные приемы. Созданная в 2000-2001 гг. в Государственном биологическом музее им. Тимирязева выставка "Руки" (концепция Л. Васильевой, В. Дукельского Т. Мининой и О. Чубаровой, оформление Студии графического дизайна "А-Б") представляет собою оригинальное интерактивное пособие, помогающее посетителям (главным образом, юным) самостоятельно открыть для себя и осознать как чудесное творение природы человеческую руку. Мобильность и простота оборудования (основная часть материала расположена на многометровом полотне, при помощи которого в любом помещении можно выстроить экспозиционное пространство в виде спиралевидного лабиринта) делает эту своеобразную экспозицию удобной в качестве передвижной выставки. В 2001 г. на краткий срок в музее-заповеднике "Царицыно" открылась для публики выставка русской деревянной скульптуры из разных музеев России "Сотворение" (концепция И.В. Чамовой), сопровождавшаяся аудиовизуальными представлениями, в которых были задействованы запись церковного пения и

светотехнические эффекты, достигавшиеся с помощью разноцветных лазерных лучей (сценарий Л. Ивановой и С. Иванова). Сочетание экспрессивной церковной скульптуры с воспетым П. Флоренским искусством дыма, света, цвета, музыки создало эффект необыкновенной силы эмоционального воздействия.

Новой выставочной формой стали в 1990-е гг. **биеннале,** собирающие творческие силы многих музеев страны. Наиболее известными среди этих музейных форумов являются Красноярские биеннале, организуемые с периодичностью раз в два года Красноярским Музейным центром на Стрелке (бывший музей В.И. Ленина). Они заняли достойное место среди ряда инновационных культурных проектов, которые реализует это учреждение. Первая биеннале была организована в 1995 г. и посвящена столетнему юбилею со дня рождения М.М. Бахтина, ее тема определена как "Прошлое и будущее в музее". Главное событие Красноярских биеннале - конкурс музейных экспозиций, несколько десятков участников демонстрируют на них свое мастерство экспозиционеров. Отчетливо прослеживается ориентация на инновационность, нетрадиционность, метафоричность проектов.

Наконец впервые в 1999 г. в Экспоцентре Москвы состоялась крупная международная межмузейная выставка "Интермузей". В ней приняли участие музеи России и ближнего зарубежья. Отведенные каждому музею небольшие отсеки выставочного пространства ставили сложную задачу - показать "лицо" музея в наиболее сжатом, лаконичном, выразительном образе. Это удалось не всем участникам, к тому же многие музеи вообще не ориентировались на художественно-пластическую, специфически музейную организацию своего кусочка выставочного пространства, ограничившись показом изданий, буклетов, слайдпрограмм, плакатов, сувенирной продукции. Но были и удачные экспозиционные решения, например, мини-экспозиции музея В.В. Маяковского, Красноярского музейно-выставочного центра "на Стрелке", Музея Горной Шории и др. Поскольку выставку "Интермузей" планируется проводить периодически, так же, как и меньшие по масштабу межмузейные фестивали, биеннале и т.п., коллективам музеев следует осваивать эту новую форму выставочной деятельности и учиться создавать очень небольшие, но максимально информативные и образно насыщенные экспозиции-"визитки" своего музея.

Литература:

1. Арзамасцев В.П. О семантической структуре музейной экспозиции // Музееведение. На пути к музею XXI века. М., 1989 (Сб. науч. тр. / НИИ культуры).
2. Искусство музейной экспозиции и техническое оснащение музеев. М., 1985 (Сб. науч. тр. / НИИ культуры).
3. Казакова Л.Ф.. Новые подходы интерпретации истории в музейных экспозициях. // Музей в современном обществе. Поиски новых решений. М., 1999.
4. Каулен М.Е. Экспозиция и экспозиционер. Конспект лекций. М., 2001.
5. Клике Р. Художественное проектирование экспозиций. М., 1978.
6. Коссова И.М. Выставочная работа музеев в современных условиях. М., 1988 (Конспект лекций / Всесоюзный институт повышения квалификации работников культуры МК СССР).
7. Мазный Н.В., Поляков Т.П., Шулепова Э.А. Музейная выставка: история, проблемы, перспективы. М., 1997.

8. Майстровская М.Т. Очерк развития современного экспозиционного дизайна (музеи искусств) // Музееведение. На пути к музею XXI века. М., 1989 (Сб. науч. тр. / НИИ культуры).
9. Майстровская М.Т. Музейные экспозиции. Искусство-архитектура-дизайн. Тенденции формирования. М, 2002.
10. Михайловская А.И. Музейная экспозиция. М., 1964.
11. Музейная экспозиция. Теория и практика. Искусство экспозиции. Новые сценарии и концепции. М., 1997 (Сб. науч. тр. / РИК).
12. Никишин Н.А. "Язык музея" как универсальная моделирующая система музейной деятельности" // Музееведение. Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности. М., 1989.
13. Поляков Т.П. Как делать музей? М., 1997.
14. Современная историографическая ситуация и проблемы исторических экспозиций музеев. М., 2002.
15. Соустин А.С. Выставочная деятельность музеев: некоторые пути интенсификации и повышения эффективности. // На пути к музею XXI века. М., 1989.
16. Этикетаж и тексты в музейной экспозиции. Методические рекомендации ЦМР СССР. М., 1990.
17. Шмит Ф.И. Музейная экспозиция. М., 1929.

МУЗЕЕФИКАЦИЯ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫХ И ПРИРОДНЫХ ОБЪЕКТОВ

ГЛАВА VI

Определение музеефикации. Немного истории. Ансамблевые и средовые музеи. Музеефикация памятников архитектуры. Музеефикация памятников археологии. Музеефикация памятников науки и техники. Музеефикация ландшафтов, среды, нематериальных объектов наследия. Экомузеология.

Музеефикация - направление музейной деятельности и охраны памятников, сущность которого - преобразование историко-культурных и природных объектов в объекты музейного показа с целью максимального сохранения и выявления их историко-культурной, научной, художественной ценности и включения их в актуальную культуру.

Формулируя понятие "музей" многие авторы (в основном зарубежные) до сих пор ограничивают сферу деятельности этого института "движимыми объектами". А недвижимые музеефицированные памятники музееведением зачастую игнорируются или рассматриваются маргинально. До сих пор учебные программы большинства кафедр музееведения и тексты учебных пособий посвящены рассмотрению фондовой, экспозиционной, выставочной работы, то есть работы с коллекциями, а проблемам "приспособления памятников архитектуры под музеи" отводится более чем скромное место. Проблемы музеефикации памятников археологии, ландшафтов, территорий практически вообще не находили отражения в учебной литературе по музееведению; проблемы недвижимого наследия гораздо чаще обсуждаются не музееведами, а специалистами по охране памятников и архитекторами, для которых "приспособление

под музейное использование" - одна из возможных форм использования памятника.

В предшествующих главах уже отмечалось, что важной тенденцией развития современного музейного мира является неуклонно возрастающий "удельный вес" музеев, созданных на основе музеефицированных памятников, которые становятся все более многочисленными и посещаемыми среди общего числа музеев. Такие музеи в 1987 г. исследователи предложили называть "ансамблевыми". Однако музейная жизнь быстро меняется, и вскоре классификация, основанная на подразделении на музеи "коллекционного типа" и "ансамблевого типа", оказалась недостаточной. Появились термины "средовой музей", "музей традиции", относящиеся к музеям, занимающимся музеефикацией историко-культурной и природной среды, нематериальных объектов наследия. Все более острыми и актуальными становятся проблемы грамотного использования передаваемых музею ценных в историческом и художественном отношении зданий, территорий, ландшафтов: проблемы их отбора, сохранения в музейных условиях, методов интерпретации, совмещения с музейными функциями и т.п.

Понятие "музеефикация" употреблял в своих работах еще Ф.И. Шмит, но чаще в 1920-е годы использовались другие определения, например, "приведение в музейное состояние". Утвердился термин в советском музееведении после Великой Отечественной войны в период широкомасштабных работ по реставрации историко-культурного наследия и организации музеев-заповедников. Активную разработку этого понятия в СССР можно объяснить специфическими условиями, в которых происходило у нас превращение памятников в музеи: ни в одной другой стране не стояла задача преобразования в музеи столь большого числа памятников заброшенных, руинированных, используемых под склады, мастерские и т.п. Кроме того, за рубежом, как правило, грань между памятником, используемым по изначальному назначению, и музеем-памятником более тонкая, значительное число памятников истории и культуры совмещают первоначальные функции с музейным использованием (замки, особняки, мемориальные здания, сохранившие старинную обстановку, владельцы которых практикуют их показ посетителям в определенное время; храмы, монастыри, ратуши, залы парламентов и т.п., в перерывах между выполнением основной функции выполняющие роль музеев). В России такая "частичная" (т.е. не требующая полного изъятия памятника из среды бытования) музеефикация в настоящее время также применяется все чаще, особенно по отношению к культовым памятникам, находящимся в "совместном использовании" у музея и религиозной общины.

Сегодня можно встретить в литературе как более широкое, так и более узкое толкование термина "музеефикация". В широком смысле "музеефикация" означает музейное использование любого объекта, движимого или недвижимого, который изымается из среды бытования и помещается в особую, искусственную культурно-историческую среду, создаваемую музеем. В музейной теории и практике термин музеефикация чаще используют в более узком смысле применительно к *недвижимым* памятникам, превращаемым в музейные объекты непосредственно *на месте бытования;* в этом случае "музейная среда" создается в них и вокруг них, а сам памятник становится главным экспонатом возникающего музея.

Одна из терминологических проблем, связанных с музеефикацией, - какой памятник следует называть "движимым"? Граница между "движимыми" и

"недвижимыми" объектами все более размывается. Архитектурные памятники перемещаются с места на место, в музеях под открытым небом из них формируют коллекции, строят систематические или тематические экспозиции. Можно ли транспортное средство назвать "недвижимым"? А ведь крейсер "Аврора" или пароход "Святитель Николай" в Красноярске считаются объектами музеефикации. Исторический поезд и трамвай, продолжающие выполнять свои функции в условиях музея (когда само выполнение функции - элемент демонстрации и интерпретации) - безусловно, музеефицированные памятники. В связи с современным расширением понятия "памятник" и вхождением все новых и новых "нетрадиционных" объектов действительности в круг музейных интересов, чрезвычайно увеличился круг объектов музеефикации. Кроме недвижимых памятников, объектами музеефикации могут быть памятные места, не имеющие статуса памятника культурные и природные объекты, нематериальные объекты наследия.

Музеефикация сегодня осознается как оптимальный путь сохранения и использования памятника. В большинстве случаев памятники не изымаются из своего окружения и не перемещаются, но превращаются в музеи непосредственно на месте их существования. Музеефицированое наследие связано со своим краем, со своим обществом и средой бытования. Его ценность неизмеримо падает при изъятии и переносе в другое место, рвутся взаимосвязи, уменьшается информационный потенциал. В то же время сами памятники являются основой формирования культурно-исторической среды региона, самоидентификации местного социума. И для этого сообщества музеефикация даже не столь значительных в масштабах страны культурных ценностей приобретает огромное значение, более того, грамотно музеефицированные памятники раскрывают значение региональной культуры в более широком масштабе. Примером может служить Швеция: очень большое (свыше 1000) число музеев под открытым небом говорит не столько о значительно большем, чем в других странах, количестве особо ценных объектов культуры, сколько о высокой оценке своей культуры (и, стало быть, самооценке) народа и уважительном отношении к своему прошлому.

Общепризнанно, что генетически музей вырос из стремления человека к коллекционированию. Но столь же давно людям было присуще стремление сохранять объекты, представляющиеся важными для *общественной памяти* сообщества. Сначала они существовали в виде святынь, реликвий, объектов поклонения и паломничества. В процессе становления исторического сознания такими реликвиями, обладающими особой ценностью для общества, все чаще становятся объекты, аккумулирующие историческую память. Этот интерес, это стремление к поклонению наравне с собирательским интересом участвовал в формировании "музейной потребности" человека.

О зарождении музеефикации можно говорить, когда стремление общества к сохранению памятника реализуется путем размещения около него или в нем музея. Пинакотека (хранилище картин), возникшая в северном крыле Пропилеев Афинского Акрополя, - один из наиболее ранних прообразов использования древнего и чтимого здания в целях размещения произведений искусства. Однако этот пример, как и использование старинных зданий (замков, дворцов, монастырских и церковных ризниц) для сосредоточения в них объектов коллекционирования зачатками музеефикации считать нельзя из-за отсутствия отношения к самому памятнику как к культурно-

исторической ценности. Первые декреты об охране памятников появляются в эпоху Ренессанса (распоряжение 1347 г. Кола ди Риенцо об охране памятников Древнего Рима). Когда в 1711 г. начинаются раскопки Геркуланума, а в 1748 - Помпеи, погибших при извержении Везувия в 79 г., выявленные археологами постройки оставались открытыми в качестве объектов осмотра. Практика не засыпать, но оставлять доступными для обозрения обнаруженные при раскопках недвижимые объекты, дополняемая в дальнейшем организацией в отдельном помещении экспозиций из найденных движимых памятников, может считаться отправной точкой развития музеефикации памятников под открытым небом. В России первым известным декретом об охране памятников стал Указ Петра I о сохранении остатков судов Переславльской флотилии; однако восемь десятилетий прошло с того момента до 1803 г., когда на Плещеевом озере близ Переславля Залесского на деньги владимирского дворянства был построен павильон для сохранения и экспонирования "дедушки русского флота" - ботика Петра I и остатков других судов. По-видимому, древнейшим фактом "протомузеефикации" в России следует считать покупку Екатериной I у нарвского ремесленника Иогана Луде дома, в котором неоднократно останавливался Петр I. Здание было превращено в мемориальный музей, в XIX в. в нем экспонировались личные вещи Петра, документы и материалы, относящиеся к Северной войне. В 1825 г. был приобретен и превращен в мемориальный музей дворец в Таганроге, в котором умер Александр I. В 1872 г. был выкуплен у владельцев, а в 1885 г. превращен в музей, дом купцов Гутманов в Вологде, где неоднократно останавливался Петр I. Другие старейшие дома-музеи России: дом-музей П.И. Чайковского в Клину (1894), Л.Н. Толстого в Москве и Петербурге (1911), М.Ю. Лермонтова в Пятигорске (1912). К ранним попыткам музеефикации в России следует отнести музеи, организованные на местах раскопок греческих колоний (Николаев - 1806, Феодосия-1811, Керчь -1826). В XIX в. складывается интерес общества к памятникам архитектуры и начинает реализовываться стремление закреплять некоторые мемориальные места - территории, связанные с историческими событиями. Не являясь в полной мере музеефикацией, такие попытки служили подступом к ней. Деятельность по "мемориализации" проводились на полях русской боевой славы - Куликовом и Бородинском. После 1917 г. в России начинается массовая музеефикация, связанная с изменением культурной парадигмы, утратой огромным числом памятников своих изначальных функций, угрозой гибели, нависшей над целыми пластами русской культуры. В условиях отчуждения объектов от изначальных функций превращение в музеи стало оптимальным путем включения в новую культуру, а для многих памятников - единственной возможностью спасения.

В результате музеефикации возникают разные виды **ансамблевых и средовых музеев.** Их можно разделить на три основные группы: музеи-памятники, музеи под открытым небом и экомузеи.

Музей-памятник - это музей, создаваемый на основе отдельного памятника истории и культуры. По статусной позиции музеи-памятники могут быть самостоятельными музейными учреждениями (Исаакиевский собор и крейсер "Аврора" в Петербурге), филиалами (Покровский собор в Москве - филиал ГИМ, Подводная лодка С-56 - филиал музея Тихоокеанского флота во Владивостоке), входить в качестве объектов показа или "отделов" в состав музеев-заповедников, музейных объединений (Музей церковного искусства в Тотьме - в составе Тотемского музейного объединения,

церковь Спаса на Ильине улице в Новгороде - в составе Новгородского объединенного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника). Для нашей темы эти юридические различия значения не имеют. В соответствии с современным пониманием памятника, к музеям-памятникам можно также отнести и все музеи, возникшие в результате музеефикации комплексных памятников, то есть усадеб, монастырей и т.п. В повседневной практике термин музей-памятник применяется редко, как правило, только в отношении действительно единичных памятников архитектуры, превращенных в музеи. Чаще используются более конкретные определения видов музеев, входящих в эту обширную группу.

Дом-музей - мемориальный музей, посвященный деятелю культуры, историческому лицу, государственному или общественному деятелю, созданный на основе дома, где проживал данный человек. Дома-музеи сегодня составляют самую многочисленную группу среди музеев-памятников. **Музей-квартира** решает проблемы мемори-рования на основе квартиры. **Музей-мастерская** - мемориально-художественный музей-памятник, посвященный выдающемуся деятелю изобразительного искусства и созданный на основе музеефикации его мастерской. В отличие от дома-музея, главная тема музея-мастерской - процесс творчества, творческая "кухня" мастера.

Музей-усадьба создается на основе музеефикации всего архитектурно-ландшафтного, хозяйственного, бытового комплекса, который составляет историко-культурный феномен усадьбы. Подавляющее большинство музеев-усадеб - мемориальные разных профилей (литературно-мемориальные, художественно-мемориальные, историко-мемориальные и др.). Немногочисленные музеи-усадьбы, типологически родственные дворцам-музеям, такие, как Архангельское, Кусково, Останкино относятся по профилю, как правило, к историко-художественным. Некоторые музеи-усадьбы получают статус музеев-заповедников ("Ясная Поляна", "Тарханы", "Мелихово" и др.).

Дворец-музей - историко-художественный музей ансамблевого типа, созданный на основе городского или загородного дворцового ансамбля. Главенствующую роль играет сохраненный или воссозданный целостный архитектурно-художественный и декоративный ансамбль.

Музей-храм - архитектурно-художественный музей, созданный на основе музеефикации единичного культового памятника. **Музей-монастырь** охватывает замкнутый архитектурный ансамбль монастырских построек, которые используются, как правило, под различные исторические и художественные экспозиции, в той или иной степени связанные с данным монастырем. Сегодня весьма распространенной формой становится использование культового памятника совместно музеем и церковью (Соловецкий монастырь в Архангельской области, Кирилло-Белозерский монастырь в Вологодской области и др.).

Менее многочисленны в России другие виды музеев, возникающие на основе отдельных и комплексных памятников: **музей-завод, музей-шахта, музей-верфь, музей-корабль** и др. Такие музеи, чрезвычайно популярные за рубежом, в России появились сравнительно поздно. В настоящее время существуют завод-музей и музей-рудник в составе Нижнетагильского музея-заповедника горнозаводского дела Среднего Урала, музеефицирован ряд кораблей: крейсер "Аврора" и подводная лодка Д-2 (С.-Петербург),

пароход "Святитель Николай" (Красноярск), научно-исследовательское судно "Витязь", корабль "космического слежения" "Космонавт Пацаев" и подводная лодка Б-413 (Калининград), подводная лодка С-56 (Владивосток) и др.

Для **музея под открытым небом** определяющей характеристикой является тот факт, что его основное экспозиционное пространство расположено вне стен зданий. Как уже говорилось (см. "Классификация музеев"), понятие **"музей-заповедник"** относится к статусной позиции музея; это - юридический статус, присваиваемый музею указом соответствующих государственных органов. Однако в сознании как музейных работников, так и широкой публики, эти наименования ассоциируются с музеями под открытым небом, сохраняющими в целостности живой фрагмент историко-культурной и природной среды, т.е. со средовыми музеями. На практике не все такие музеи, осуществляющие функцию "заповедания", имеют юридический статус музея-заповедника.

Любой ансамблевый музей, например, музей-монастырь, заключает в себе две составляющих: музей под открытым небом, каковым является сам музеефицированный ансамбль, и музейные экспозиции в интерьерах. Музей-усадьба также всегда име**ет** в своем составе экспозицию в интерьерах и экспозицию под открытым небом, в качестве которой выступает территория усадебного комплекса. Сады и парки МОГУТ входить составной частью в музей-усадьбу, а могут иметь характер самостоятельных музеев. "Сады-музеи" известны с античной древности: именно в садах располагались святилища муз и читали свои лекции Платон и Аристотель. В эпоху Ренессанса музеем, наполненным античной скульптурой, и одновременно школой были сады Медичи при монастыре Сан-Марко. Старейший из сохранившихся садов и парков России - Летний сад Петербурга - с самого начала задумывался как сад-музей искусств с экспозицией под открытым небом. Отнюдь не все **музеи-сады** и **музеи-парки** возникают в результате музеефикации исторических садов и парков. Значительная часть создается как экспозиции под открытым небом (экспозиции "скульптуры в пленэре", экспозиция минералов в Екатеринбурге, экспозиция памятников техники в Нижнем Тагиле).

Особым случаем музея под открытым небом являются музеи типа **"скансен",** созданные на основе свезенных из разных мест на специально отведенную территорию памятников деревянной архитектуры. По профильной принадлежности они являются, как правило, архитектурно-этнографическими. Работая с территориями и архитектурными памятниками, эти музеи относятся к средовым. Но по типу организации работы с наследием, при котором историко-культурные объекты музейного значения отбираются и изымаются из среды бытования, переносятся в музей и организуются в экспозицию по воле музейного специалиста, они приближаются к музеям коллекционного типа.

Экомузей - это музей живой истории, существующей in situ. Его создателями и сотрудниками являются местные жители. Термин "экомузей" предложил Ю. де Варин Боан в 1971 г. для определения музеев, провозгласивших целью комплексное сохранение историко-культурного наследия и природных ландшафтов в совокупности с оптимальным развитием природной и культурной среды в соответствии с местной спецификой. Основой создания экомузея является сложная комплексная музеефикация различных объектов.

Нетрудно заметить, что практически все рассмотренные музеи комплексные. В наиболее сложных из них, таких, как музеи-усадьбы, экомузей, музейный работник

сталкивается с необходимостью решать проблемы музеефикации типологически разных объектов, требующей разных подходов и методов. Так, при работе в усадьбе приемы и методы музеефикации усадебного дома будут такими же, как в доме-музее, музеефикация парковой части территории усадьбы и ее хозяйственной части потребуют совершенно разных подходов. Основным критерием при определении подхода к музеефикации является не вид музея, но **тип музеефицируемого объекта.**

Поэтому далее будут рассмотрены пять групп таких объектов: памятники архитектуры и градостроительства; памятники археологии; памятники науки и техники; ландшафты, среда; нематериальные историко-культурные объекты.

Памятники архитектуры и градостроительства - наиболее часто встречающиеся сегодня объекты музеефикации. Музеефикация памятника архитектуры и градостроительства неразрывно связана с его реставрацией. Во многих случаях (особенно при подготовке памятника к демонстрации в качестве самостоятельного объекта музейного показа) музеефикация *в основном* сводится к реставрации. Такой сложный, требующий специальных знаний и профессионального опыта процесс, как реставрация, может выполняться только высококвалифицированными специалистами-реставраторами, а роль в нем музея сосредоточена в основном на фазе интерпретации музейными средствами. Однако желательно, чтобы в штате музея, ставящего задачу музеефикации ряда объектов, был компетентный специалист, способный входить в творческий коллектив проектировщиков и непосредственно участвовать в реставрационном проектировании на всех его этапах. Но даже при отсутствии архитектурного отдела или отдела памятников сотрудники музея должны участвовать в обсуждении судьбы реставрируемого объекта на всех этапах. Поэтому для музейного работника необходимы хотя бы самые общие представления о современных принципах и методах реставрации.

Основной принцип реставрации, сложившийся на сегодняшний день в международной практике, был сформулирован в так называемой Венецианской хартии - резолюции II Международного конгресса архитекторов и технических специалистов по историческим памятникам, состоявшемся в Венеции в 1964 г. Он определяет цель реставрации как охрану дошедшего до нас памятника и выявление его исторической и эстетической ценности с одновременным его укреплением. "Реставрация прекращается там, где начинается гипотеза", - провозглашает Венецианская хартия.

Такой подход сформировался в результате почти вековой теоретической и практической разработки. Сегодня этот принцип соблюдается не всегда. Отступление от Венецианской хартии было вызвано, в первую очередь, расширившимся за последние десятилетия пониманием термина "памятник", включившего не только единичные памятники архитектуры, но целые ансамбли, крупные градостроительные образования, фрагменты среды, что поставило перед реставраторами новые задачи. Сегодня на смену представления о реставрации как о "гомогенном", т.е. цельном, однородном процессе, пришло понимание реставрации как сложного, неоднородного процесса, расчлененного на различные виды деятельности ("теория дискретной реставрации"). В соответствии с ней реставраторы имеют право использовать разные методы. **Реставрационный метод** - образ действия реставратора, который, используя различные приемы реставрации, достигает определенной цели.

Основными реставрационными методами являются консервация и

аналитический метод, как исключение допускается синтетический метод.

Консервация - самый строгий реставрационный метод, в основе которого — утверждение ценности памятника со всеми наслоениями, появившимися за время бытования. Под консервацией понимают также определенный этап процесса реставрации, на котором обеспечивается стабилизация состояния и сохранность материальной основы памятника, и весь комплекс мер, направленных на это. К консервационным мерам относятся мероприятия по временной защите сооружений, находящихся в аварийном состоянии, укрепление фундаментов и несущих конструкций, структурное укрепление кладки, стабилизация температурно-влажностного режима. Для ряда объектов (памятники глубокой древности, памятники, в которых позднейшие перестройки и наслоения представляют значительный интерес (стены и башни Московского Кремля), памятники, сами структурные элементы которых являются произведениями декоративно-прикладного или изобразительного искусства (Дмитровский собор во Владимире, особняки стиля "модерн"), консервация признается не только желательным, но единственно возможным методом. Консервационные работы проходят с соблюдением принципа максимального сохранения подлинного материала памятника, а если замена поврежденного материала является неизбежной, она осуществляется строительными методами, приближенными к методам, применявшимся при возведении памятника. Из восстановительных методов допустим лишь **анастилоз** - установка упавших древних деталей на место. Если памятник подвергся сильным искажениям, реставраторы стремятся выявить и сделать доступными для обозрения наиболее важные с исторической и художественной точки зрения фрагменты, не допуская удаление "патины времени". При консервации руин, устраивая водоотводы, защитные покрытия по периметру стен, смотровые площадки, проводя закрепление плана частично сохранившегося сооружения путем выведения над уровнем земли стен, заполнения утрат кладки, обозначения мест несохранившихся элементов, реставратор также стремится сохранить живописность руин, ощущение древности, которые являются важным фактором их эмоционального и эстетического восприятия. Однако сегодня нередки случаи отступления от рассмотренных принципов: воссоздание памятников древнего Болгара (Татарстан), более чем произвольная реконструкция Золотых ворот Киева и т.п.

Аналитический метод (фрагментарная реставрация) рассматривает памятник прежде всего как исторический источник. Он допускает внесение осторожных изменений в историческую ткань памятника с применением щадящих средств. Уже П.П. Покрышкиным этот метод был определен следующим образом: "Встречаются, конечно, на памятнике такие наслоения, которые необходимо удалить; при этом первоначальное или вообще интересное в памятнике не всегда открывается в целости, - в этом случае поневоле возникает вопрос частичной реставрации". Применение этого метода бывает обусловлено также стремлением закрепить и сохранить исчезающую форму, следы которой обнаружены на памятнике, дать более полное и наглядное представление об архитектуре сооружения, заполнить лакуну в тектонической схеме памятника. Иногда фрагментарная реставрация необходима для обеспечения сохранности памятника. Отличие этого метода от целостной реставрации не столько количественное, сколько качественное, целевое: целью фрагментарной реставрации становится более полное выявление особенностей архитектуры, конструктивных

особенностей, строительной истории памятника.

В процессе фрагментарной реставрации выделяют два этапа. 1-й этап - **раскрытие** памятника, то есть удаление поздних, искажающих его и не представляющих конструктивной и исторической ценности элементов. Решение о раскрытии принимается советом высококвалифицированных специалистов при наличии неопровержимых доказательств того, что удаляемые фрагменты не таят в себе в скрытом виде остатков ценных позднейших наслоений и что их удаление действительно раскроет сохранившиеся ценные ранние фрагменты. Раскрытие недопустимо, если оно угрожает сохранности памятника. 2-й этап - **восстановление** утраченных элементов. Оно осуществляется на основании бесспорных доказательств, полученных в результате натурного исследования памятника. Исторические источники, в том числе изобразительные, помогая в изучении памятника, не являются сами по себе непосредственным источником для восстановления элемента, т.к. исторической ценностью обладает не только сам авторский замысел, но и его интерпретация при воплощении в натуре. Одно из основных требований аналитического метода - умение вовремя остановиться, дабы не уничтожить ощущение подлинности и не придать зданию облик новодела.

Синтетический метод (целостная реставрация) провозглашает право реставратора на восстановление "первоначального" или "оптимального" облика памятника с использованием *гипотез* и *аналогий.* Он преследует цель раскрытия особенностей и выявления существенных черт древнего сооружения как *памятника истории архитектуры.* К сожалению, как в прошлом, так и сейчас, этот метод выливается порой в неоправданные стилизаторские фальсификации. В каких случаях синтетический метод признается допустимым? В первую очередь, целостная реставрация широко применяется в отношении памятников, подвергшихся разрушению сравнительно недавно, как правило, в результате стихийных бедствий или военных действий, и по-прежнему остающихся в сознании современников как бы "реально существующими". Характерным примером служит возрождение древнерусских памятников Новгорода и пригородов Петербурга, разрушенных фашистами. Во-вторых, нередко решение о целостной реставрации принимается, исходя из градостроительных интересов (когда утраченный или сильно искаженный памятник играл ключевую роль в ансамбле).

Какие **критерии** лежат в основе определения метода реставрации? Музеефицируемый объект всегда обладает различными аспектами исторической ценности, среди которых можно выделить определяющий. Объект может представлять ценность как памятник истории материальной культуры ("археологическая ценность"), как памятник истории искусства ("архитектурная ценность"), как мемориальный объект ("мемориальная ценность"), как памятник быта, этнографии и т.п. Важно решить - какой из этих аспектов будет доминировать и в первую очередь выявляться при музеефикации. От этого будет зависеть выбор реставрационного метода. С этими же критериями связаны основные подходы к дальнейшему экспонированию. Принципы отбора памятников для музеефикации - сложная, не до конца решенная проблема.

В зависимости от доминирующего аспекта ценности памятника определяются основные критерии ценности, требования к музеефицируемому объекту. **Аутентичность** (подлинность) выдвигается в качестве основного требования по

отношению к объектам, представляющим ценность, прежде всего в качестве документа истории материальной культуры. **Достоверность** может стать основным требованием в отношении памятников культуры, истории архитектуры, мемориальных памятников. Требование **художественной полноценности** выдвигается в отношении памятников, признаваемых обществом прежде всего произведениями искусства.

Выбор между аутентичностью и достоверностью - одна из главных проблем современной реставрации. Эту разницу должен не просто понимать, но *чувствовать* музейный работник, принимающий, наряду с реставраторами, участие в определении судьбы музеефицируемого объекта. Подлинность, аутентичность - основное требование по отношению к памятникам материальной культуры. Изменения, которым подвергается архитектурный объект за время своего бытования, лишают зачастую его облик характерных черт эпохи его создания или "оптимальной" эпохи, но не лишают объект его *подлинности.* Стремление восстановить памятник или его части в первоначальном виде приводят к значительной потере подлинных частей и замене их современной подделкой.

При необходимости восстановить памятник, важный для истории архитектуры, требование подлинности может уступить место требованию научно обоснованной достоверности, и тогда ставится вопрос о целостной реставрации. В отдельных случаях, если здание характеризует важный этап в истории общей культуры и для общества важно, чтобы зафиксированный этим памятником этап сохранился в памяти, а также если разрушенный памятник играл важную роль в качестве градостроительной доминанты, требование достоверности может принять форму требования восстановления памятника (особенно недавно разрушенного) в виде научно обоснованной копии.

В качестве особого случая рассматривают здания из недолговечных материалов (например, деревянные оштукатуренные усадебные дома эпохи классицизма). Они не считаются памятниками материальной культуры, и при их реставрации достаточно часто применяется метод целостного восстановления. Многочисленные, восстановленные "на оптимальную дату", дома-музеи, музеи-усадьбы - тому примеры. Однако их многочисленность должна настораживать музейного специалиста. Понятием "подлинности" нельзя пренебрегать. Следует различать реконструкции, основанные на достоверных данных (пушкинское "Михайловское", уничтоженное в 1918 г. было восстановлено на основе многочисленных изобразительных и письменных источников), и реконструкции, являющиеся "приблизительными", гипотетическими новоделами (пушкинское "Захарово", переставшее существовать еще в XIX веке, было отстроено к юбилею поэта в 1999 г. на основе исследований фундамента и текста купчей, по проекту типового дома, какой, по мнению реставраторов, мог здесь существовать в начале XIX века).

Требование художественной полноценности предполагает восстановление объекта как произведения искусства. По современным представлениям, такая реставрация возможна лишь в очень редких, исключительных случаях. Она предполагает художественное осмысление реставратором облика здания, максимально приближенное к его первоначальной трактовке, и компиляцию архитектурных форм соответствующего периода и стиля.

Требование художественной полноценности памятника не равнозначно

требованию эстетической выразительности, т.е. способности вызывать у человека определенные ощущения и эмоции: сильнейшее эстетическое воздействие могут оказывать и перестроенные, и руинированные сооружения. Требованием эстетической выразительности связано с *ревалоризацией* - возвращением памятнику его утраченной в сознании общества ценности. Ревалоризация является важнейшей предпосылкой включения памятника в актуальную современную культуру.

Исследования объекта, предшествующие созданию реставрационного проекта, включают следующие обязательные процедуры, которые должны найти отражение в соответствующих документах.

1. **Историко-библиографические и архивные исследования,** включая сбор иконографического материала, преследуют цель максимально полного выявления истории строительства, перестроек, бытования памятника, всего круга связанных с ним событий, и представляют собой сложный творческий процесс. Представляется, что на этом этапе участие научного коллектива музея может быть самым активным. Именно музейные работники, свободно владеющие материалом, чувствующие его, глубоко заинтересованные в максимальном раскрытии информационного потенциала памятника не только для его реставрации, но и последующей интерпретации, способны найти, выявить данные и факты, которые могут ускользнуть от сотрудника реставрационной бригады.

2. **Натурное исследование** реставрируемого памятника ставит основной целью "прочтение" памятника как документа истории и культуры и длится все время, пока идут проектные и реставрационные работы. В нем можно вычленить три основных этапа: первичный визуальный осмотр, предпроектное исследование и реставрационное исследование, проводимое уже в процессе реставрационных работ.

Для дальнейшего экспонирования памятника бывает исключительно важно закрепить доказательства подлинности сохранившихся или достоверности восстанавливаемых деталей. Поэтому исходные зондажи, раскрывшие детали, послужившие в дальнейшем основой для фрагментарной или целостной реставрации, следует оставлять открытыми и обеспечивать их доступность для осмотра и соответствующую интерпретацию. Желательно их экспозиционное выделение освещением, ограждением, сопровождение научно-вспомогательными и текстовыми материалами, подчеркивающими экспозиционность и намеренность такого решения. В противном случае облик памятника приобретает оттенок незавершенности, пребывания в состоянии "вечной реставрации", что значительно снижает производимое им эстетическое впечатление.

В результате натурного исследования составляется подробный отчет, содержащий, помимо текста, многочисленные подробные чертежи, схемы, картограммы, зарисовки, фотографии.

3. **Раскопки,** или комплекс археологических работ на памятнике, являются частью общего натурного исследования и преследуют цель выяснения конструктивных особенностей и состояния фундамента, цоколя, нижних частей стен, возможно сохранившихся только под землей элементов декора, планировки прилегающей территории и т.п. Археологические работы на памятнике имеет право проводить только специалист, имеющий "открытый лист".

4. **Фиксация и обмеры.** Фиксация архитектурного объекта проводится путем воспроизведения в целом и по частям на рисунках, акварелях, при помощи фотосъемки,

снятия прорисей и эстампажей с отдельных элементов. Важнейшей частью этих исследований является проведение обмеров и изготовления по ним чертежей.

5. Композиционный и формальный анализ объекта предусматривает изучение исторического фона создания памятника, художественной культуры, мировоззрения, строительной техники соответствующего периода, установление аналогий.

Основным документом всего процесса реставрации является **реставрационное задание,** выдаваемое органами охраны памятников, составленное на базе предварительных исследований. Последующие исследования ложатся в основу **реставрационного проекта** - обширного комплекта документации, который проходит согласование органов охраны памятников и утверждается организациями, финансирующими работы. Особо пристальное внимание музей должен проявить к **проекту приспособления.**

В музееведении принято различать два типа музеефикации памятника: 1) памятник "как музей" - то есть превращение памятника в самостоятельный объект музейного показа с целью раскрытия его информационного потенциала, выявления историко-культурной ценности и включения в актуальную культуру; 2) памятник "под музей", что предусматривает приспособление памятника под музейное использование. В первом случае тема экспозиции в памятнике и вокруг него посвящена исключительно самому памятнику, а сдержанность оформления сводит к минимуму вторжение в его облик. Во втором случае экспозиционер более свободен в выборе темы и архитектурно-художественного решения экспозиции; степень этой свободы зависит в первую очередь от историко-культурной ценности памятника (чем она выше, тем бережнее должны быть действия экспозиционера, строже и осмотрительнее подход к решению экспозиции), а также от степени сохранности интерьера. В памятник исключительной историко-художественной ценности недопустимо привнесение какого-либо чуждого ему экспозиционного материала.

Между этими двумя полюсами - множество промежуточных форм смешанной музеефикации, когда в памятник, экспонируемый "как музей", привносятся дополнительные экспозиционные комплексы (выставка деревянной скульптуры в церкви Ризпрложения Московского Кремля) или в приспособленном под экспозицию интерьере выделяются фрагменты реконструированных интерьеров или целые залы (двусветный зал дворца Алфераки в Таганроге, приспособленного под историко-краеведческую экспозицию). Нередко зданию возвращаются те или иные изначальные функции, которые становятся неотъемлемой частью процесса музеефикации и одновременно музеефицированными нематериальными историко-культурными объектами (возобновление театральных представлений в усадьбе Останкино в Москве, торговли в музее "Лавка Чеховых" в Таганроге, богослужений в музеях-храмах).

Одна из сложных проблем, встающих перед экспозиционерами - **соотнесение архитектурного памятника и проектируемой в нем экспозиции.**

Основное правило музейного работника, приступающего к проектированию экспозиции в памятнике - "не навреди". Историческая, мемориальная, научная, художественная ценность памятника при создании экспозиции должны возрастать, информационный потенциал - раскрываться. Это достигается путем соблюдения целого ряда "этических принципов". Попытаемся сформулировать некоторые из них.

Уважительный и тактичный подход экспозиционера к архитектурному объекту проявляется прежде всего в том, что планируемая экспозиция с идеологической точки зрения не должна вступать в противоречие с историко-художественным образом здания. Тема будущей экспозиции может не иметь к истории памятника никакого отношения, но она не должна вступать в противоречие с моральными устоями той культуры, которая стоит за памятником, воплощена в нем, - иначе весь процесс музейной коммуникации окажется построен на недопустимых диссонансах, приводящих к резкому непониманию и неприятию экспозиции значительной частью субъектов музейной коммуникации. Самые вопиющие примеры такого рассогласования - атеистические или "дарвиновские" экспозиции в бывших храмах, столь характерные для недавнего прошлого. Но не менее нелепа и оскорбительна была бы выставка икон в мемориальном доме, связанном с памятью деятеля революции или ученого-атеиста. Всегда надо помнить: музей не судилище, не место "выяснения отношений" - это дискредитирует саму идею музея.

Всюду, где возможно, следует выявить архитектурные достоинства самого памятника и его информационный потенциал. Восстановленные росписи, выявленные светом или иными средствами, информация о памятнике, тактично введенная в ткань основной экспозиции, оставленные открытыми и проаннотированные зондажи, шурфы, реставрационные раскрытия и т.п. заставят посетителя обратить внимание на памятник не только как на оболочку экспозиции, но как на самоценный и важный экспонат.

Важный момент-тактичность оформления экспозиции. Специалисты различают три типа оборудования по его отношению к памятнику: стилизованное, нейтральное, контрастное. Приступая к работе, экспозиционер должен иметь в виду: только очень талантливый дизайнер способен построить экспозицию по принципу стилизации или контраста, не уродуя при этом интерьер старинного здания и не впадая в безвкусицу. Если вы не уверены в ожидаемом результате - остановитесь на нейтральном решении, призванном свести к минимуму современное вторжение в живую ткань памятника.

Музеефикация интерьера памятника "как музея" применяется чаще всего к усадебным домам, дворцам, мемориальным и культовым памятникам. Моделирование типологического интерьера проводится также в музеях деревянной архитектуры, "музеях купеческого быта", "городского быта" и др. историко-бытовых и этнографических музеях.

Во дворцах и усадьбах сама театрализованность и парадность быта, сосредоточение художественных ценностей изначально придавали интерьерам репрезентативный, "музейный" характер, что облегчило их переход "в музейное состояние". Дворец русской знати всегда выполнял репрезентативную функцию и изначально был рассчитан на некий ограниченный круг "экскурсантов". В ряде случаев во дворце еще при владельцах создавался музей (например, музей оружия в Гатчине), устраивались выставки, особое внимание уделялось мемориальным вещам и комнатам, проводились экскурсии. С 1870-х гг. существовала система билетов и пропусков, книги регистрации посетителей, путеводители. В усадьбах просвещенных российских дворян своеобразные "музеи" начали формироваться еще в XVIII в., что было связано с почитанием предков, рода, прошлого, обязательным увлечением "высоким" искусством, свойственными менталитету дворянства. В усадебных домах сосредоточивались галереи родовых портретов, фамильные реликвии, собрания произведений искусства, с

XIX в. - естественнонаучные и археологические коллекции. Со 2-й пол. XIX в. усиливается "музейный" элемент в усадьбах, некоторые усадебные собрания оформляются по типу музейных и оказываются доступны более широкому кругу лиц. Некоторые владельцы стали выделять специальные дни и часы для осмотра усадеб публикой, иногда посетителям даже предоставлялись экипажи. В усадьбах появляются мемориальные комнаты, посвященные знаменитым людям.

Полностью музеефицированные дворцы-музеи появились в 1918-19 гг. До 1928 г. были музеефицированы дворцы Строгановых, Шуваловых, Юсуповых в Петрограде, дворцы Петергофа, Гатчины, под Москвой - Останкино, Кусково, Архангельское и др. На их базе создавались историко-бытовые музеи, в первую очередь выполнявшие задачу сохранения художественных сокровищ in situ. С конца 1920-х начала 30-х гг. часть дворцов была закрыта, часть использована "под музеи". В процессе реставрации после Великой Отечественной войны заново было осмыслено значение дворцов и их собраний, заложены теоретико-методологические основы их изучения, сохранения, репрезентации.

Для большинства дворцов-музеев основным требованием музеефикации является максимально точная реставрация, культура реставрационного проекта, максимально полное восстановление декоративных ансамблей интерьеров. Во дворцах-музеях пригородов Петербурга, подвергшихся разрушению в годы Великой Отечественной войны, дополнительной темой к "воссозданию картины мира" является деятельность реставраторов: так, тайна исчезновения и ежедневный кропотливый труд по воссозданию Янтарной комнаты на многие годы стали ведущей темой экспозиции и экскурсии в этом зале Царскосельского дворца. Элементы театрализации, оживления бывают уместны, как, например, изредка проходящие по залам дворцов "имитаторы" в кринолинах и париках. Возможность "погружения" в атмосферу театрализованной парадной жизни дворца дает практика реконструкции или моделирования традиций. Исключительно удачным и уместным примером может служить возрождение театральных постановок в музее-усадьбе "Останкино" (Москва).

Ежегодно возникает значительное количество **мемориальных домов-музеев.** Только кропотливая предварительная работа может привести к созданию мемориального музея, который станет, действительно, явлением культуры данного места. По словам Е.К. Дмитриевой, "в идеале рождению каждого мемориального музея должно предшествовать возникновение особого мемориального пространства, "освященного духом" великого человека". Подготовка к музеефикации начинается со сбора материала, связанного с пребыванием интересующего лица в крае, изучения мемориальных мест и предназначенного к музеефикации дома: его архитектуры, истории бытования и перестроек, степени сохранности, круга людей, обитавших в нем или так или иначе связанных с ним. Выявляется период жизни и деятельности мемориуемого лица, который был связан с местом. Обширный документальный материал, сборы которого нередко занимают многие годы и продолжаются уже после открытия музея, дает возможность экспозиционерам быть документально точными, не допускать приблизительности, гипотетичности. Натурные исследования дома ведут реставраторы совместно с сотрудниками музея.

Важнейший этап - комплектование экспозиционных материалов, которые наполнят мемориальное пространство и станут основой будущей экспозиции. Основу

составят мемориальные вещи, если таковые удастся собрать. Как правило, для этого предпринимаются расследования перипетий судеб предметов, находившихся в доме, ведется выявление и кропотливая работа с их возможными обладателями. Музеи устанавливают и поддерживают связь с родными и потомками мемориируемого лица и его близких, друзей. Только благодаря длительной работе сотрудников Самарского дома-музея А.Н. Толстого с А.А. Первяковой, а Музея-усадьбы А.С. Пушкина в Берново Тверской области - с потомком Вульфов были обнаружены и приобретены бесценные мемориальные предметы, ставшие основой экспозиций.

Размещение музея в доме, бывшем обиталищем человека, предполагает и организацию экспозиционного пространства по типу жилой среды. В XX веке сложилась определенная устойчивая схема организации экспозиции мемориальных домов-музеев. Как правило, в ней выделяются две составляющих: в одной части дома создается специфическая мемориальная среда, в той или иной степени приближенная к своему прообразу - человеческому дому - и призванная раскрыть существенные стороны личности, образа жизни, вкусов и предпочтений, "творческой лаборатории" хозяина; в другой части создается экспозиция, сообщающая сумму сведений о мемориируемой личности, ее биографии, вехах творчества и т.п. Эта часть экспозиции носит характер историко-биографический, историко-литературный, историко-культурный и т.п. Иногда выделяется еще одна структурная часть экспозиции, посвященная непосредственно самому дому (или шире - усадьбе), истории его строительства, реставрации, другим владельцам и обитателям. Тенденцией последних десятилетий является стремление сохранить следы всей длительной истории мемориального дома и раскрыть в экспозиции все периоды его существования. Стремление к полной реконструкции на "оптимальную дату", каковой для мемориального дома всегда является время жизни в нем мемориируемой персоны, сегодня уступает место пристальному интересу ко всем временным "слоям" его бытования, к максимальному сохранению подлинности.

Степень свободы экспозиционера, работающего в мемориальном доме, зависит в первую очередь от сохранности мемориальных интерьеров. При высочайшей степени подлинной мемориальности (какую являет, например, дом Л.Н. Толстого в Хамовниках) любой произвол недопустим и единственно возможный путь создания экспозиции - тщательное определение и сохранение места каждого предмета, каждой мелочи как драгоценного подлинного свидетельства. Этот метод сродни консервации. Такой уровень мемориальное™ возможен лишь там, где мемориальная среда была зафиксирована сразу после отъезда или смерти хозяина. Другой метод построения экспозиции, сопоставимый с фрагментарной реставрацией, применяется в частично сохранившемся мемориальном пространстве и является наиболее распространенным. Он основан на тщательном изучении источников и реконструкции интерьеров с использованием аналогий, типичных и типовых предметов, реже воспроизведений. В этом случае от такта, опыта и знаний музейных специалистов будет зависеть судьба музея, который может стать точным и достоверным воссозданием мемориальной среды, а может превратиться в грубую фальсификацию или лишенный индивидуальности новодел. Третий вариант - мемориальные стены лишены какого-либо наполнения, мемориальная обстановка отсутствует и принципиально не воспроизводима. В этом случае задача экспозиционера - найти экспозиционные средства для воссоздания *образа*

хозяина, времени его жизни в доме, эмоционального настроя и т.д.

В мемориальной части экспозиции нежелательно присутствие каких бы то ни было "музейных посредников": даже текст аннотации может восприниматься как нечто чужеродное, нарушающее гармонию и разрушающее образ. Для наталкивания посетителя на правильные выводы и соображения применяется "скрытая экспозиция". Это документы, книги, изобразительные источники, необходимые для раскрытия тех или иных фактов жизни "героя" экспозиции, но включенные в предметный ансамбль: портреты и фотографии близких людей, гостей, бывавших в доме, наиболее важные для понимания творческого пути рукописи, разложенные на столе кабинета и т.п.

Историко-биографическая часть экспозиции представляет собой совсем иной тип музеефикации - *приспособление* памятника под музейную экспозицию, хотя и непосредственно связанную с самим памятником. Здесь свобода творчества экспозиционера гораздо большая. Как правило, сегодня создатели таких экспозиций стремятся не просто сообщить в них определенную сумму информации, но экспозиционными средствами создать образ великого человека, его творчества, его духовных поисков, компенсируя тем самым "бытовизм" мемориальной среды, зачастую повествующей о повседневном быте великого человека, но крайне мало раскрывающей его сложный духовный мир и творческие искания. Поэтому экспозиция этой части нередко строится по образному методу (музей-квартира М. Зощенко в Петербурге, музей А. и М. Цветаевых в г. Александрове), приобретает смысл "экспозиции-метафоры".

Специфическими объектами музеефикации являются **памятники культовой архитектуры.** Сегодня в РФ подавляющую часть подобных объектов составляют памятники православного наследия. Основная часть музейных объектов - памятников мусульманской культовой архитектуры - сосредоточена в республиках Татарстан и Дагестан.

Проблема музейного показа культовых памятников имеет множество аспектов - юридических, экономических, этических, теологических; мы рассматриваем ее в рамках музееведения. Сложность взаимоотношений музеев и церкви требует от музейных работников знания научно-обоснованной исторической картины музеефикации храмов и монастырей. В истории их развития можно выделить этапы, различающиеся по цели и методам музеефикации, динамике изменений сети музеев-храмов и монастырей.

Период до 1917 года - предыстория музеефикации культовых зданий. Развитие храма и музея как взаимосвязанных феноменов культуры, складывание в обществе тенденции понимания храма как музея и музея как храма подводит исследователя к осознанию закономерности музейного использования памятников культовой архитектуры как части культурного наследия. Секуляризация русского общества в XIX в. вела к тому, что, с одной стороны, ряд культовых зданий утратил свои функции, с другой - мемориальное, художественное, историко-культурное значение ряда храмов в глазах части общества начинает преобладать над их культовой функцией. Во многих христианских странах аналогичный процесс привел в XX в. к логичному и постепенному усилению "музейной функции" и превращению ряда старинных храмов в музеи. Случаи музеефикации утративших культовые функции храмов в конце XIX века указывают на то, что и в России определенная часть архитектурных памятников православия без революционного насилия постепенно переходила бы в разряд

музейных объектов.

Для музеев-храмов Октябрьская революция явилась важнейшим рубежом. За несколько последующих лет было музеефицировано не менее полутора сотен храмов. В "насильственной музеефикации" первого десятилетия советской власти следует выделять 2 компоненты: действительно насильственное закрытие властями множества церквей и монастырей, и стремление интеллигенции к их сохранению в музейных условиях. Это стремление "зафиксировать" разрушаемую культуру православия приводит к преобладанию соответствующего экспозиционного метода; для перевода храма "в музейное состояние" часто достаточно было смены вывески. Этот опыт заслуживает не только достойного места в истории музейного дела, но и внимания со стороны современных экспозиционеров-проектировщиков. Не менее важен и интересен позитивный опыт взаимодействия музеев и церкви по сохранению православного наследия в экстремальной ситуации, многочисленные примеры которого показывают понимание священнослужителями спасительной миссии музеев.

Максимальное развитие сети музеев-храмов и музеев-монастырей приходится на 1924-25 гг. За последующие полтора десятилетия сеть музеев-храмов и музеев-монастырей была буквально разгромлена. Период 1927-41 гг. характеризуется тем, что уже сами "музеи-храмы" объявляются идеологически вредными "рассадниками религиозных настроений", закрываются, а часто уничтожаются физически. Что касается сохранившихся, наблюдается стремление все дальше уводить музей "в бывшей церкви" от изначального образа культового интерьера, отделяя историко-культурное и художественное значение храма от религиозно-символического и функционального. В интерьер вводится все больше дополнительного интерпретирующего материала преимущественно антирелигиозной направленности, устраиваются чуждые памятнику экспозиции.

В годы Великой Отечественной войны вновь изменяется отношение общества к религии и к национальному культурному наследию и создаются предпосылки для восстановления и развития на новом уровне сети музеев-храмов и музеев-монастырей, которые музеефицируются теперь преимущественно как памятники архитектуры и монументальной живописи, нередко восстановленные из руин. Особое значение для сохранения и музеефикации культовых памятников имела организация с конца 1950-х гг. сети музеев-заповедников.

Новый этап музеефикации культовых памятников начинается с рубежа 1970-80-х гг. С одной стороны, планируется музеефикация "в качестве самостоятельных объектов показа" значительного числа культовых памятников, с другой — нарастает неудовлетворенность существующими экспозиционными подходами. Экспозиционеры стремятся понять особенности процесса восприятия посетителями интерьера музея-храма, оценить возможности воздействия на этот процесс, определить границы допустимого вмешательства.

Эти разрозненные наблюдения, эксперименты, проекты, в основном оставшиеся нереализованными, отнюдь не утратили своего значения и не востребованы по сей день. Исследования влияния музеефикации на восприятие памятников показали, что целый ряд важных характеристик интерьера (подлинность, древность, художественная ценность) не воспринимаются в действующем храме. Из этого следовал важный вывод о необходимости сохранения ценных с архитектурно-художественной точки зрения

памятников в качестве храмов-музеев. Аудитория музея-храма шире, раскрываемый информационный потенциал значительнее и многограннее. Для многих посетителей приобщение к ценностям православной культуры возможно только в музейной экспозиции.

Однако в процессе музеефикации памятник культовой архитектуры теряет по сравнению с действующим в эмоциональности, интимности интерьера, воспринимается более холодным, рациональным. Для восполнения этих потерь при экспонировании необходимо реконструировать не только архитектурные формы и убранство интерьера, но хотя бы частично атмосферу его эмоционального воздействия.

Исчезновение музеев-храмов как особого типа музеев со своеобразной историей, традициями, выработанными экспозиционными приемами стало бы невосполнимой утратой для музейного мира России и культуры в целом. В сложившейся ситуации эта группа музеев-памятников требует бережного сохранения и развития, главным образом, в плане создания научно обоснованных экспозиционных решений, адекватных современной социокультурной ситуации и наиболее полно и многогранно раскрывающих потенциал каждого музея-храма для максимально широкой аудитории. В настоящее время есть примеры удачного опыта совместного использования культовых памятников музеем и общиной.

Технические средства в интерпретации памятников архитектуры. В два последних десятилетия XX века сложились новые перспективные подходы к экспозиционному показу памятников архитектуры с использованием технических средств. Одним из новых подходов к решению проблемы экспонирования культовых интерьеров стал так называемый "аудиовизуальный (АВ) показ" - экспонирование интерьера с помощью аудиовизуальных технических средств, выполняющих роль музейных посредников. Примеры таких экспозиционных решений немногочисленны, но опыт этот перспективен и заслуживает изучения.

Рассмотрим один из наиболее удачных в нашей стране примеров аудиовизуального показа архитектурного интерьера. Первая попытка восстановления эмоционального воздействия, целостности и синтетичности интерьера православного храма при помощи новых технических средств была предпринята сотрудниками музея "Московский Кремль" совместно с авторским коллективом Всесоюзного НИИ технической эстетики при музеефикации церкви Ризположе-ния в Кремле. Авторы исходили из предоставляемой АВ-средствами возможности показать синтетический характер художественного решения интерьера древнерусского храма со свойственной ему спецификой световых и акустических особенностей. Новизна подхода потребовала нетрадиционной методики работы над проектированием экспозиции. На подготовительных этапах были исследованы акустические особенности интерьера и особенности светораспределения на период средневековья и на сегодняшний день, написан режиссерский сценарий, разработана и создана аудиовизуальная установка.

Наиболее важная роль отводилась исследованию и реконструкции световой среды храма, которые позволили смоделировать традиционную систему освещения с помощью современных технических средств. Дневному свету отводилась роль постоянного фонового освещения. Частичное экранирование световых проемов приблизило уровень освещенности естественным светом к условиям функционирования храма при слюдяных (нередко подкрашенных) окончинах. Основную активную функцию

призваны были выполнять реконструированная система традиционного искусственного освещения и система высвечивания отдельных объектов направленным светом. Система искусственного освещения храма включала паникадило, "тощие" свечи, индивидуальное освещение икон иконостаса свечами или лампадами. При этом была учтена психология восприятия современного зрителя, чьи представления о достаточности освещенности значительно превосходят существовавшие в прошлом, и световой поток каждой электрической свечи был установлен в 2-3 раза превосходящим световой поток настоящей восковой свечи. Это позволило, восстановив атмосферу таинственной сумрачности, обеспечить необходимую комфортность осмотра и сохранить восприятие освещения интерьера как торжественного и праздничного. Если описанная система служила в основном целям научной реконструкции, то система высвечивания объектов направленным светом является уже чисто музейным средством активизации зрительского восприятия. С этой целью был сконструирован подвижный "световой маркер" - источник, дающий узкий пучок света, способный перемещаться с одного объекта на другой, меняя при этом свой диаметр. Передвигаясь в сумраке с иконы на икону, высвечивая ту или иную фреску, фокусируясь в узкий пучок на наиболее важных деталях, световой маркер концентрирует внимание зрителя на тех фрагментах интерьера, о которых согласно сценарию сообщается информация, и позволяет рассмотреть их и запомнить. Наличие световой указки и контрастные изменения освещенности не искажают восприятия интерьера, так как являются временным фактором; после отключения приборов восприятие интерьера формируется только традиционной системой освещения. Кроме системы освещения, представляющей совершенно новый, не применявшийся до сих пор прием экспонирования интерьера, аудиовизуальный показ памятника предусматривает наличие системы звуковоспроизведения, системы демонстрации слайдов и системы автоматического управления техническими средствами. Программа показа сопровождается речью и хоровым пением, которое, являясь обязательной составной частью синтеза искусств средневековья, одновременно позволяет выявить и раскрыть акустические свойства интерьера. Дополнительный материал по истории и архитектуре памятника был введен в систему АВ-показа в виде слайдпрограм-мы, которая демонстрировалась в начале сеанса в притворе храма и выполняла роль вводного раздела.

Попытки решения проблем экспонирования интерьера при помощи аудовизуальных средств были сделаны уже в конце 1980-х годов при музеефикации церкви Вознесения в Коломенском (Москва) и Дмитриевском соборе Владимира.

Сама гипотетичность предположений об изначальном облике ныне пустого и белого интерьера церкви Вознесения делала особенно привлекательной для их наглядного показа подвижную, изменчивую, не закрепленную в постоянных формах структуру АВ-показа. Она позволяла бы не только объяснить зрителям, каким мог быть интерьер в XVI веке, но и построить на глазах у зрителей при помощи света и цвета наглядную *реконструкцию,* не вторгаясь при этом в реально сохранившуюся ткань памятника.

В проекте АВ-показа Дмитриевского храма г. Владимира возникла еще одна плодотворная идея: включение в систему АВ-показа не только интерьера, но и внешних форм памятника. Очевидно, что для экспонирования Дмитриевского храма с его

уникальными фресками и белокаменным резным декором она была особенно актуальна. Световой маркер, соединенный с фонограммой лекции, давал возможность максимального раскрытия информационного потенциала памятника, а музыкальное сопровождение и общая подсветка в вечерние часы делали восприятие более эмоциональным.

Как уже отмечалось, частичное или полное реальное воссоздание памятника по мнению большинства исследователей является слишком радикальной мерой и может применяться только в исключительных случаях. Стремление максимально сохранить все следы исторического бытования архитектурного объекта, неудовлетворенность односторонностью, необратимостью метода реконструкции, ведущей к утрате памятником не только его подлинности, но и многоаспектности, вылилось в 1990-е годы в поиски новых подходов к экспозиционной интерпретации с помощью новейших технических средств несохранившихся памятников.

В 1990-х годах за рубежом возникает метод, получивший название "ненавязчивой интерпретации". В основе этого подхода - применение исключительно консервационных мер к материальному остатку памятника и **виртуальное восстановление** исторической эволюции его архитектурных форм. Метод применяется к руинированным памятникам архитектуры и памятникам археологии. Интерпретация таких памятников в форме, интересной для широкой публики - задача, которую пытаются решить многие музеи.

Комплекс технических средств, созданный для виртуальной реконструкции, получил название "ворота времени". Первая очередь этой интерпретационной системы "временные рамки" была установлена в археологическом музее Энама (Бельгия) в 1997 г. (автор концепции - Дж.Сандерленд, технический проект IBM, научно-информационное обеспечение - Институт археологического наследия Фландрии). При помощи системы производится виртуальная реконструкция церкви бенедиктинского аббатства на разные исторические периоды ее существования.

Технически "временные рамки" состоят из установленной в специальной кабине компьютерной системы сенсорного экрана и камеры, направленной на фундамент церкви. Прозрачный сенсорный экран позволяет посетителям видеть в режиме реального времени "материальный остаток" древней церкви - ее фундамент в реальном пейзаже. На него "накладываются" синхронизированные с ним полупрозрачные трехмерные графические реконструкции церкви на разные исторические периоды, которые "воздвигаются" над реальным фундаментом на глазах зрителя, как бы смотрящего на археологический участок через окно-экран. В дальнейшем в археологическом парке Энама предполагается установить целый ряд подобных систем в ключевых точках музея под открытым небом на остатках фундаментов бенедиктинского аббатства, существовавшего с 1063 по 1795 г.

Представляется, что оптимальным вариантом при сложной музеефикации комплексного памятника является сочетание самых разных подходов к его интерпретации, как традиционных, так и новых.

Проблема музеефикации **археологических памятников** является одной из наиболее трудных. Хотя недвижимые памятники археологии рано стали объектами "музейного" интереса, до сих пор в России музеефицированных памятников археологии очень мало. Сеть археологических музеев-заповедников растет крайне медленно, на-

учная методика до конца не разработана, требуется серьезное обобщение накопленного опыта именно с позиций музейного дела.

Важнейшей для рассматриваемой проблемы особенностью археологических объектов является то, что музейное использование, как правило, - единственный возможный вариант использования памятника археологии (в отличие от памятника архитектуры, ландшафта, для которых альтернативой является утилитарное использование). Учет памятников, их включение в "Своды", создание археологических карт - представляют собою меры превентивные, направленные на сохранение от разрушения, но практически не раскрывают информационный потенциал памятников и не обеспечивают их функционирование в современной культуре. Соответственно, музеефикация - не просто оптимальный, но единственный путь включения такого памятника в современную культуру. Одновременно она позволяет решить проблему сохранения, ибо после археологических раскопок и полевой научной фиксации археологический объект, как правило, разрушается, зарастает, засыпается и со временем исключается из охранных списков.

Другая особенность музеефикации большинства археологических объектов - невозможность транспортировки на другую территорию. Как правило, памятник археологии может быть музеефицирован только на месте обнаружения.

Этапами музеефикации недвижимых археологических объектов являются: **раскопки, консервация, благоустройство** подходов, оформление сопроводительными текстами и др. виды **экспозиционной интерпретации.**

При отборе археологических памятников для музейного показа выделяют несколько типов объектов. **Археологические памятники:** городища, селища, стоянки, могильники, оросительные системы, производственно-ремесленные комплексы, то есть комплексы, позволяющие всесторонне осветить все основные моменты жизни и деятельности древних людей. **Археологические объекты:** отдельные сооружения (в т.ч. в составе археологических памятников). **Археологические находки:** вся движимая часть археологического памятника или объекта.

Особое место среди памятников древности принадлежит наскальным изображениям. Эти памятники относят к археологическим, хотя они не связаны с раскопками. Петроглифы обладают исключительной аттрактивностью и экспрессивностью, оказывают сильное эстетическое воздействие. Опыт показывает, что иногда музеефикация наскальных росписей приносит им вред. Во Франции
массовое посещение пещер с росписями привело к изменению атмосферно-влажностного режима и порче росписей. Поэтому сначала должен быть продуман способ показа памятника посетителям. В РФ созданы два музея на основе памятников наскального искусства - "Беломорские петроглифы" в Карелии и "Томская писаница" в Кемеровской области.

Одиночный археологический объект может быть преобразован в объект музейного показа. Существуют разные подходы к музеефикации археологических объектов и памятников.

Одна точка зрения - музеефицировать и экспонировать следует только подлинную, сохранившуюся часть памятника. Такой подход применяется при "закрепляющей консервации" глинобитной и деревянной архитектуры, сохранившихся фрагментов культурного слоя. При музеефикации каменной архитектуры

перекладывают или наращивают до определенного уровня верхние ряды кладки, обозначая границу между подлинными и до-компонованными рядами. Прием докомпоновки играет роль не только усиления "экспозиционности" памятника и повышения уровня раскрытия информационного потенциала, делает его более аттрактивным и понятным публике - надстройка, кладущаяся на цементе, укрепляет кладку и предохраняет ее от разрушения.

В настоящее время все чаще используется при музеефикации археологических памятников метод реконструкции, основанный на возведении постройки целиком на основании сохранившихся частей, данных раскопок и привлечения аналогов. Этот эффектный с музейной точки зрения прием вызывает негативное отношение со стороны многих специалистов. Сторонники такого подхода утверждают, что сделать памятник археологии интересным и понятным для самого широкого круга посетителей - одна из важнейших задач археологического музея, и наиболее действенный путь к решению этой задачи - применение реконструкций. Тактично и осторожно используется реконструкция в археологическом заповеднике "Танаис": среди многочисленных античных построек, законсервированных на уровне фундаментов и доступных для осмотра, одна усадьба реконструирована частично и одна - полностью, с возведением макета жилища в натуральную величину. Реконструкции смело использованы кемеровскими археологами и музейными работниками в заповеднике "Томская писаница".

Простейший и древнейший способ музеефикации археологических объектов и памятников - консервация недвижимых частей объекта под открытым небом, часто в сочетании с экспонированием найденных при раскопках предметов в отдельном здании. Это самый распространенный в мире способ, именно так экспонируются египетские древности, мегалитические постройки, античные памятники Средиземноморья, Крыма, Закавказья. Примеры на территории РФ - античный Танаис и средневековая крепость "Кром" в Пскове, где на определенный уровень выведены фундаменты и фрагменты нижних частей стен древнейших сооружений. Этот способ наиболее удобен для музеефикации каменных сооружений. Другой способ - изоляция от атмосферных воздействий путем возведения навесов, павильонов или других укрытий над археологическими объектами. Этот способ широко распространен за рубежом; в РФ можно назвать "Костенки" (Воронежская обл.), погребение неолитических мальчиков "Сунгирь" (Владимир). Его достоинство - надежность сохранности, недостаток - нарушение прилегающего культурного слоя и визуальной связи объекта с окружающей средой.

Иногда археологические объекты, расположенные в черте современных городов, тоже превращаются в объекты показа. Существуют разнообразные способы включения памятника в организм города. Некоторые объекты музеефицируют (Довмонтов город в Пскове), другие сохраняют в подвалах зданий, в городских парках, на станциях метро, в подземных переходах (фрагмент Варваринской башни в Москве, остатки древней плотины в Екатеринбурге и др.). В 1997 г. в Москве осуществлено создание на базе музеефицированного в условиях города памятника (остатков Воскресенского моста) музея (подземный Музей археологии Москвы).

Наиболее совершенной формой музеефика сегодня является комплексная музеефикация археологических памятников с организацией археологических музеев-

заповедников под открытым небом, дающая возможность изучения жизни и деятельности древних во всей совокупности их проявлений. Археологические музеи-заповедники в нашей стране появляются в начале 1960-х гг. Крупнейшие из них - Танаис (Ростовская обл.) на базе хорошо сохранившихся остатков античного города, Костенки (Воронежская обл.) - древнейшая палеолитическая стоянка на территории РФ, Болгарский архитектурный музей-заповедник (Татарстан) на базе развалин средневековой столицы Волжской Булгарии. Для успешного функционирования музея-заповедника необходимо установление и строгое соблюдение охранных зон. Одновременно почти всегда создаются экспозиции движимых археологических коллекций, добытых при раскопках, в специальных зданиях вблизи памятника или на его территории.

Музеефикации предшествуют стационарные научные исследования объекта археологической экспедицией, которые с самого начала должны быть ориентированы на будущую музеефикацию. Однако до сих пор археологическая экспедиция, как правило, выполняет только обычные виды работ, оставляя раскоп открытым и предоставляя дальнейшими вопросами музеефикации заниматься музею. В музее же нередко специалистов с соответствующей подготовкой нет. Перспективным путем представляется организация бригад из археологов, представителей реставрационных мастерских и музейных специалистов. Идет разработка специальных методик раскопа памятников, подлежащих музеефикации, включающая методы удаления грунта из раскопов, укрепление бортов раскопа или замена отвесных бортов скошенными бортами, призванными устранить угрозу обвалов, придать раскопу более естественный вид, улучшить обзор. Раскопы предохраняют от дождевых и талых вод путем устройства колодцев, водоотводных каналов и т.п. Если на памятнике существует ряд разновременных объектов, перекрывающих друг друга, стремятся экспонировать их так, чтобы была ясна картина исторического развития памятника, демонстрируя системы разновременных объектов в границах одного раскопа. Другой путь - на отдельных раскопах показывать только одновременные объекты -более простой, но менее эффективный.

В последнее десятилетие XX в. появился термин "живая археология", означающий внесение игрового момента в показ памятников, введение посетителя в парадигму древней культуры, приобщение к ней через действие, игру, моделирование образа жизни древнего человека. За рубежом широко практикуются походы детей и молодежи с проживанием в течение нескольких дней вдали от цивилизации в реконструированных условиях первобытного общества, с добычей огня, устройством убежища, приготовлением пищи и т.п. В заповеднике "Томская писаница" устроен своеобразный "тир": в лесу установлены силуэты животных, на которых охотился в этих местах древний человек, и посетители имеют возможность пострелять из точной модели лука каменного или бронзового века, поупражняться в метании копья, гарпуна, петли и др.

Весьма перспективно включение археологических памятников в систему экомузеев, где охрана основана не только на юридических мерах, но и на формировании соответствующего отношения к памятнику у населения. В экомузеях Сибири предлагаются различные виды музеефикации: раскопка памятника с последующей рекультивацией и установкой на его месте пояснительного текста; частичные раскопки и

музеефикация исследованного памятника; сохранение памятников в целостности, без раскопок, с сопровождением их на местности пояснительным текстом. Третий путь возможен там, где есть достаточное количество хорошо изученных однотипных памятников. Такой подход является признанием того, что само наличие археологических памятников, скрытых от взора исследователей - суть факт культуры и неотъемлемая часть среды и потому должен сохраняться. С другой стороны, сохраняется возможность исследовать эти памятники в будущем, с применением иных, более совершенных методик изучения и музеефикации. Археологические памятники включаются в экскурсионно-туристическую инфраструктуру, демонстрируя социальную экологию в ретроспективе и отражая процесс исторического освоения географической среды.

Критериями отбора археологических объектов и памятников для музеефикации являются историческая ценность, сохранность, доступность.

Музеефикация памятников науки, техники, индустрии. Часть наследия, которую исследователи предлагают называть "технологическими памятниками", позже других была осознана как ценность и стала объектом музеефикации. Памятники этого типа, дошедшие от древности и средневековья, вошли в сознание как памятники археологии, истории, градостроительства и архитектуры без выделения в качестве особо ценной их технологической составляющей. Что касается более позднего времени, новые технологии развиваются на основе старых и старые технологии как бы растворяются в новых, не оставаясь для настоящего и будущего в качестве памятников.

Распространение музеев техники во 2-й половине XIX в. исследователи связывают с развитием крупной промышленности и транспорта, но в это время они рассматриваются скорее как информационные центры, распространяющие знания о технике и технологии, и накапливают, главным образом, образцы современной им технической мысли. Естественно, подавляющее большинство их возникает посредством *коллекционирования.*

Только в XX в. в обществе проявился все возрастающий интерес к "технической истории" человечества. Это явление нельзя объяснять, как порою делается, только научно-техническим прогрессом и важностью сохранения заложенных в памятниках научно-технической информации. Будучи осознаны обществом как *памятники,* научно-технические и промышленные объекты становятся в один ряд с другими памятниками культуры и обретают прежде всего *гуманистическое* содержание. Человек начинает видеть в них своеобразную красоту, поэтизирует их, пытается, вглядываясь в них, осознать и решить существенные социальные, экологические, мировоззренческие проблемы. Музеи все активнее переходят от "отраслевого" к *проблемному* показу научно-технического и индустриального наследия.

Это утверждение особо справедливо для тех регионов, в которых вся историко-культурная ситуация определялась, в первую очередь, развитием промышленности. И, естественно, именно в них достаточно новое и перспективное направление музейного дела - сохранение и актуализация памятников научно-технического и индустриального наследия - соединилось с перспективным *методом* сохранения и актуализации - музеефикацией.

За рубежом существует уже немало музеев, возникших на основе музеефикации памятников промышленности. Еще в 1933 г. был создан Чикагский музей науки и

индустрии, в котором, наряду с коллекционным, применялся ансамблевый метод показа памятников (например, угольной шахты).

Город Брамше в Нижней Саксонии на протяжении столетий был известен своей суконной продукцией. Здесь сложилась уникальная ситуация, когда мастерские до 1971 г. являлись общей собственностью местных ткачей-суконщиков. Ткачи оставались ремесленниками, объединенными в гильдию, и вместе работали на станках, принадлежавших этой гильдии. В городе сохранился комплекс зданий гильдии ткачей-суконщиков и производственные помещения. В 1990-е гг. по инициативе местного социума был организован городской индустриально-исторический музей на основе музеефикации этих зданий, самого процесса производства, а также ряда прилегающих жилых домов, сохранивших черты старого уклада, вместе с интерьерами и организацией быта. Музей стал культурным центром города, определяя его облик, традиции, интерес туристов, способствуя решению проблем занятости.

В 1990-е гг. был создан международный градостроительный проект "Эшмор Парк", занимающийся экономическими, экологическими, социальными и культурными преобразованиями северной части Рурского бассейна, многочисленные промышленные предприятия которого постепенно прекращали функционировать. Как одна из важнейших задач его стратегии была определена связь со свидетельствами индустриального прошлого региона. Проектировщики предлагают сочетать музеефикацию части памятников и переоборудование другой части под современное использование в качестве гостиниц, ресторанов, кинотеатров и т.п.

Приведенные примеры, которые можно было бы продолжить, показывают различные формы музеефикации промышленных памятников: воссоздание в виде ансамблевой экспозиции; сохранение in situ уникального городка вместе с производством, вокруг которого он исторически сложился; реконструкция целого промышленного региона с сохранившимися недействующими предприятиями, способствующая решению сложнейших социальных и экологических проблем.

Российское музейное дело подошло к пониманию необходимости выявления, сохранения и комплексной музеефикации индустриальных памятников лишь в 1980-е годы, значительно отставая в этом отношении от многих других стран, хотя сама идея такого подхода зародилась еще в уникальную для российского музееведения пору, в 1920-е годы. Свердловская область стала регионом, где работа была начата, и в настоящее время занимает в этом отношении безусловно лидирующее положение среди регионов России. В 1987 г. в Нижнем Тагиле создается первый в России завод-музей; с этого момента происходит стремительное вовлечение индустриального наследия Свердловской области в орбиту музеефикации; сегодня число музеефицированных памятников постоянно растет, среди них - находящиеся в разной степени подготовки к музейному показу заводы, рудники, карьеры, пристани и т.п.

Медленно включаются в эту деятельность музеи других регионов, что нередко становится причиной гибели уникальных памятников. Однако определенные сдвиги в этом направлении заметны. Нельзя не упомянуть пример первой в мире Обнинской атомной станции. Ее реактор должен быть остановлен в 2004 году, но уже в конце 1990-х гг. была создана инициативная группа, разрабатывающая проект музеефикации станции путем непосредственного перевода сразу после остановки в категорию музейных объектов. Сложность стоящих перед разработчиками проблем: от

обеспечения безопасности до сбора коллекций действующих моделей других аналогичных памятников - очевидна. Но своевременность и профессионализм постановки проблемы, стремление решить в первую очередь задачи социального проектирования, подготовка общественного мнения в городе, который самим своим возникновением и славой обязан станции, позволяет верить в успех этого исключительного важного как для истории науки и техники, так и для развития российского музейного дела начинания.

К сожалению, даже по сравнению с проблемами выявления и сохранения, еще очень слабо разработаны проблемы экспозиционной интерпретации индустриального наследия. Наиболее сложной, но и чрезвычайно интересной проблемой является музеефикация производственных *процессов,* методы их сохранения в искусственно созданной музейной среде, показа и интерпретации. Интересное решение нашел Верхнесинячихинский музей (Свердловская обл.), где производственные процессы на действующем заводе становятся объектами музейного показа: после осмотра музея посетители совершают экскурсию на металлургический завод и присутствуют на выплавке металла.

На остановленном предприятии, где показ процесса невозможен из-за требований техники безопасности или по другим причинам, выявление информационного потенциала возможно дополнительными экспозиционными средствами. Широко используется во всем мире показ действующих моделей как самостоятельных объектов или в качестве дополнения к показу подлинного процесса; в последнем случае они организуют *предкоммуникационный* этап и способствуют максимально наглядному разъяснению посетителям самого процесса. Следует учитывать, что особо запоминающимся может стать интерактивный вариант демонстрации моделей, когда сами посетители могут приводить их в действие.

При музеефикации сложных научно-технических и индустриальных памятников разрабатываются специфические приемы подготовки к музейному показу. Примером может служить проведенная на Балтийском заводе Санкт-Петербурга работа по музеефикации подводной лодки Д-2 (функционирует как музей с 1994 г). Памятник был приспособлен для осмотра посетителями путем вскрытия отсеков, вырезки палуб и переборок, устройства трапов, переходов, площадок для осмотра, организации дополнительной экспозиции в аккумуляторных ямах. Отработанные на лодке Д-2 методики могут быть успешно использованы при организации музеев-памятников на основе объектов науки, техники, индустрии.

Музеефикация среды, ландшафтов, нематериальных объектов наследия. В XX веке наряду с тревогой, охватившей общество в связи с катастрофическим состоянием экологии природы и экологии культуры, обостряется внимание к сохранению стремительно исчезающих и меняющихся ландшафтов, городской и сельской среды, традиционной культуры. Средовой подход в музеефикации стремительно меняет картину музейного мира. Важный принцип средового подхода - выделение культурно-исторических ландшафтов или заповедников как объектов "исторической памяти", несущих социальную функцию. Термин "культурно-исторический ландшафт" объединяет 3 главные компонента системы: природу, общество, историю. Музей-заповедник, объекты которого рассредоточены в городской или сельской среде, являясь ее неотъемлемой частью, становятся "градообразующим

элементом" поселения. Результатом взаимодействия территории и музея становится "новая природно-культурная реальность", в которой музейный контекст, по словам Э.А. Шулеповой, "решает проблемы стабилизации определенных качеств среды, в которой обитает человеческое общество". Такую определяющую для формирования социокультурной среды роль играют музеи-заповедники в городах Таганроге (Ростовская обл.) и Тотьме (Вологодская обл.), в селе Шушенское (Красноярский край), а в рамках целого района - Изборский музей-заповедник (Псковская обл.).

Средовой музей может возникать как результат музеефикации целого поселения и даже региона. Музей в Клоппенбурге (Германия) показывает быт и культуру всех слоев населения Нижней Саксонии с XVII в. до середины XX в. и является отражением результатов систематических научных исследований нижнесаксонских регионов. В 1970-е гг. были исследованы все сохранившиеся в княжестве Оснабрюк строения XVIII-XIX вв. и в результате подробного изучения и описания 2000 зданий и всех сохранившихся предметов быта подробно исследована проблема истории народонаселения (в результате чего сейчас известен состав каждой отдельной семьи с 1700 г.); этот слой культуры получил свое отображение в экспозиции музея под открытым небом, насчитывающего более 50 исторических строений XVII-XIX вв.

Музей под открытым небом в Бимише (Северная Англия) был основан как музей повседневной жизни графства. Это была попытка в комплексе воссоздать историю развития общества и промышленности района. В 1970 представители 8 графств подписали договор о создании музея. Под музей была отведена территория в 120 га; были созданы "городской" и "сельский" сектора музея, позволившие воссоздать взаимодополнение в этом регионе промышленности и сельского хозяйства. В городской сектор был перенесен ряд характерных домов из соседнего города, в них размещены контора адвоката, кабинет стоматолога, писчебумажный магазин, кабачок, конюшня, восстановлен типичный облик улицы, пущен исторический трамвай. Шахтерская улица была реконструирована с садами, двориками, внутренним убранством помещений, кошками, огнем в каминах, домашними хлопотами. На работу были приняты горшечник, печатник и т.п., демонтирован и перенесен в Бимиш вокзал Роулей, отреставрированный на 1910 г., пущена копия старинного паровоза, перенесен музыкальный киоск. Действующая ферма музея специализируется на разведении редких традиционных пород скота. Сбор предметов, типичных для региона, решающую роль в котором сыграл энтузиазм местного населения, позволил в результате собрать беспрецедентную коллекцию памятников социальной истории (ок. 1 000 000 ед.хр.). Один из аспектов осуществляемой здесь коммуникации - передача опыта, знаний, воспоминаний, традиций от старших посетителей детям и внукам.

Требование музеефикации даже единичного памятника не как изолированного объекта, но как неотъемлемой части среды - одно из основных положений современного средового подхода.

Средовой подход стал определяющим в 1980-1990-е гг. и при музеефикации усадебных комплексов. Обязательным условием сегодня является раскрытие музейными средствами культурной и эстетической ценности, адекватное отражение всех сторон многогранного мира русской усадьбы, в котором архитектура, пейзаж, интерьер должны были восприниматься как единое художественно-образное и философски-символическое целое. Делаются попытки реконструкции отдельных

элементов усадебной жизни (музей-усадьба Н.Е. Жуковского в д. Орехово Владимирской обл.). Некоторые музеи ставят целью воссоздание хозяйственных функций усадьбы. Так, в музее-заповеднике М.Ю. Лермонтова "Тарханы" (Пензенская обл.) воссозданы покосные луга, пасека, плодоносящие сады, конюшня и др.

Важными и сложными объектами музеефикации являются исторические сады и парки. В отличие от ботанических садов, основными объектами экспонирования здесь являются не растения в их видовом и сортовом многообразии, но ландшафтная архитектура, парковая скульптура, малые архитектурные формы и др. Так же, как в случае памятников архитектуры, можно говорить о двух подходах к музеефикации садов: "как музей" и "под музей". В первом случае сам сад или парк является экспонатом и музеефикация направлена на выявление его исторической, эстетической, мемориальной, научной ценности. Как самостоятельные музеи-парки рассматриваются парки при дворцах-музеях, это, как правило, отражается в принятых названиях: "дворцы и парки пригородов Петербурга", "Богородицкий музей-дворец и парк". О музеефикации "под музей" можно говорить в том случае, когда исторический сад или парк используются для размещения самостоятельной современной экспозиции. Так был музеефицирован Губернаторский сад в Ярославле (Ярославский художественный музей): отсутствие данных не позволило полностью реконструировать его в изначальных формах, поэтому была проведена фрагментарная реставрация и сад использован под экспозицию "скульптура в пленэре".

При музеефикации парков и садов особо важным аспектом является проникновение в мировоззренческие, семантические, эстетические представления, заложенные в произведение садово-паркового искусства. "Реставратор... должен глубоко понимать... замысел творца и быть в курсе эстетических и философских представлений, отразившихся в реставрируемом произведении... глубоко вникать во всю культурную жизнь произведения, учитывать мемориальное обогащение" памятника", - писал Д.С. Лихачев о восстановлении парков и садов. Парк должен погружать в состояние философской медитации, в мир воспоминаний и ассоциаций. Методика музеефикации садово-парковой архитектуры разрабатывалась, в первую очередь, реставраторами и музейными работниками Ленинграда в процессе воссоздания знаменитых пригородных дворцово-парковых комплексов.

При работе музейного коллектива с целым ансамблем или территорией в рамках музеев-заповедников, музеев-усадеб и других музеев под открытым небом вся территория может рассматриваться как единый *экспозиционный комплекс.* Конечно, недвижимость памятников, уже расставленных по местам самим историческим процессом, накладывает серьезные ограничения. Но если экспозиционер не может разместить и сгруппировать экспонаты в соответствии с экспозиционным замыслом, он может выстроить в соответствии с этим замыслом процесс восприятия экспозиции посетителем. Для этого нужно заставить посетителя воспринять территорию или ансамбль в определенной экспозиционером последовательности, остановиться и зафиксировать внимание в ключевых точках, подчеркнуть одни детали и проигнорировать другие и т.п. В задуманной последовательности и в определенных местах посетитель получает ту или иную информацию. Маршрут, система дорог и троп, устройство смотровых площадок, посадка зеленых кулис, организация микрорельефа, освещения, состав растительности, малые архитектурные формы, система указателей и

текстов, создание специальных произведений пластического искусства - средства достижения поставленной цели. Важной проблемой является создание цельного *образа* территории. Важным документом проектирования при этом может стать сценарий.

В проекте построения единой экспозиции территории и памятников Государственного художественного, историко-архитектурного и природно-ландшафтного музея-заповедника "Коломенское" в Москве (автор М.Е. Каулен, 1989г.) было предложено проектировать эту очень сложную территорию, сочетающую разновременные (с I тысячелетия до н.э. до нач. XX века) и разнохарактерные (от остатков деревень до строений царской усадьбы, от объектов языческого поклонения до православных храмов) памятники, как непрерывную *систему экспозиций,* каждая из которых реконструирует определенную совокупность явлений культуры русского народа, на определенном временном отрезке проявившихся в Коломенском, воссоздает образ этой культуры. Собранные воедино, очи должны были сформировать образ Коломенского как историко-культурного феномена. Было спроектировано 10 экспозиционных комплексов, в каждом из которых раскрытие темы происходит на 3-х уровнях: 1) экспонирование территории и памятников; 2) экспозиции в интерьерах; 3) использование характерных для данного культурного среза нематериальных форм: обрядов, ремесел, музыки, театрализованного действа и т.п. Для каждого комплекса определялась своя "оптимальная дата", на которую ориентировался экспозиционер.

Пример решения природной экспозиции под открытым небом - экспозиция "Европейский лес" в бельгийском парке Фланкенталь. Музеефицирован фрагмент заповедного широколиственного леса. Для посетителей проложены маршруты на 3-х уровнях-ярусах: на уровне земли - система тропинок и дорожек, под землей - туннели, на уровне крон - разновысокие мосты-переходы. Перемещаясь по этим ярусам, соответствующим естественной "ярусности" леса как биологической системы, посетитель имеет возможность непосредственно наблюдать жизнь животного и растительного мира от корней деревьев до верхушек крон. Система указателей и текстов, помогающая ориентироваться в экспозиции и интерпретирующая ее, дополняется отдельными экспозиционными комплексами, включающими биогруппы, макеты, муляжи, раскрывающие информационный потенциал основной "живой" экспозиции. Так, в стенах подземных туннелей прорезаны застекленные окошки-витрины, позволяющие заглянуть в скрытый "прикорневой" мир леса, в надземной части расположены муляжи встречающихся здесь представителей фауны в комплексе со следами их жизнедеятельности (например, на стволе дерева сделано вскрытие-зондаж, внутри которого размещены обитающие под корой насекомые, а снаружи на стволе находится муляж дятла, выполненный так, что посетители получают представление о том, как дятел долбит дерево, языком достает спрятавшихся насекомых и т.п.)

Метод искусственного моделирования среды применяется при создании музеев под открытым небом на базе свезенных памятников. Идея таких музеев родилась в Скандинавии в XIX в. и связана со стремлением закрепить элементы традиционной культуры в условиях модернизации и урбанизации. Уже на Всемирной выставке в Париже в 1867 г. страны Шведско-Норвежской унии представляли экспозицию "Улица народов", где экспонировались макеты средневековых построек и манекены в национальных костюмах, а на международной выставке в Амстердаме в 1883 г. экспонировалась целая индонезийская деревня, в ее показе использовались такие

компоненты, как музыка, вспашка земли на буйволах и т.п.

В 1891 г. А. Хазелиус приобрел холм Скансен в Стокгольме, где представил дома и целые фермерские хозяйства из различных регионов Швеции. Попытка восстановить естественную растительность, показать образ жизни людей в традиционной среде вытекала из идеи взаимодействия культуры и природы и отразилась в девизе — "Познай себя". Была представлена даже стоянка саамов с обитателями, оленями и собаками, зверинец с традиционными для охотничьих промыслов животными. За 100 лет посещаемость Скансена составила около 140 млн посетителей, а имя "скансен" стало нарицательным для архитектурно-этнографических музеев на базе свезенных памятников.

В России первый "скансен" появился в конце 1920-х гг. (Коломенское), наибольшее количество музеев этого типа было создано в 1960-80-е гг.

По сей день дискутируется проблема этичности включения живых людей в экспозиции музеев под открытым небом. Многие специалисты выступают против идеи "демонстрации привычек, обычаев и поведения, характерных для частной жизни узкого семейного круга" по причине боязни "сочувственно-снисходительного" отношения, праздного любопытства. Преобладает другая форма: песни, танцы, мероприятия на территории заповедника.

В 1990-е гг. в российском музейном деле определился круг **нематериальных объектов наследия,** становящихся объектами музеефикации. Это духовная культура (музыка, танец, фольклор); производственные процессы (в промышленности, сельском хозяйстве, промыслы, ремесла и др.); традиционные действия, ритуалы, обычаи; элементы бытового уклада. Сегодня все эти многообразные элементы наследия современным музеем сохраняются, репрезентируются и интерпретируются как полноценные музейные объекты и уже признаются в качестве таковых многими исследователями. На рубеже нового тысячелетия ЮНЕСКО был впервые составлен список из 19 "неосязаемых" объектов, подлежащих охране как часть всемирного культурного наследия (в т.ч. культура старообрядчества Забайкалья). Музееведы обратились к проблеме нематериального наследия, обозначив ее на музейных форумах в Брно и Барселоне, а также заявив проблемы документирования нематериальных объектов для обсуждения на очередной сессии СИДОК в Порто-Аллегро в Бразилии в 2002 г. В процессе дискуссий прозвучали термины "non-material" и "intangible". В материалах по культурной политике, опубликованных ЮНЕСКО, говорится: "Наше определение культурного наследия требует серьезного пересмотра". Судьба "неосязаемого наследия, нематериальной культурной памяти, хранимой в человеческих умах, проявляющейся в традициях, мифах и ритуалах" вызывает сегодня глубокое беспокойство.

В РФ давно и успешно разрабатываются методы музеефикации нематериальных объектов традиционной (крестьянской) культуры. В конце 1980-х гг. появляются музеи, провозгласившие сохранение, поддержание, репрезентацию тех или иных традиционных форм деятельности своей основной задачей. Таков Пензенский музей народного творчества, в 1980-90-е гг. развернувший серьезную научную работу по поиску, выявлению и ревитализации очагов и поддержке мастеров народных промыслов. Концепция музея предусматривает его трансформацию в форму музея - открытой мастерской для передачи навыков и традиций. Еще более необычен заповедник

крестьянской песни "Беляковский Катарач" в Свердловской области, провозгласивший своей основной задачей сохранение традиционной крестьянской песенной культуры в единстве с окружающей средой, материальным и духовным производством.

Сегодня происходят изменения в подходах к музеефикации музеев-усадеб, дворянская усадьба начинает восприниматься и музеефицироваться как цельный организм. В ряде музеефицированных особняков моделируются традиции проведения балов, поэтических салонов, музыкальных гостиных и др. Традиции, относящиеся к культуре русского купечества, также еще только осваиваются музеями. Удачным примером может служить "Лавка Чеховых" в Таганроге. Ансамблевая экспозиция незаметно переходит в функционирующий прилавок, где происходит торговля традиционными для данного заведения товарами - чаем и кофе в воспроизводящих старые образцы упаковках; аромат этих благородных товаров дополняет экспозиционный образ.

Религиозная культура в музеях представлена сегодня в основном периодически проводящимися богослужениями в музеефицированных или находящихся в совместном использовании храмах, объединением в одном монастырском ансамбле функций христианской обители и музейного учреждения. Сегодня музеи и церковные общины постепенно и трудно учатся сотрудничеству и взаимной терпимости. Интересен с этой точки зрения опыт Болгарского историко-архитектурного музея-заповедника. В 1996 г. в связи с празднованием юбилея принятия ислама развалины древнего города Болгара стали местом многотысячного паломничества. Традиция родилась без участия музея и поставила под угрозу само его существование. Однако музею удалось найти общий язык с живыми и активными носителями исламской традиции и соединить ценностное отношение к древнему Болгару как памятнику истории и культуры с поклонением ему как религиозной святыне. Ежегодное паломничество стало новой традицией, родившейся на основе продолжения некогда существовавшей здесь религиозной традиции.

Методы сохранения и актуализации объектов нематериального наследия многообразны. Среди них: фиксация, применяемая там, где явление культуры еще живо; ревитализация традиций, находящихся на грани полного угасания или угасших, но еще сохраняющихся в памяти социума; моделирование в случае, когда традицию приходится восстанавливать на основании современных научных исследований. В ряде случаев на основе элементов существовавшей традиции конструируется новая традиция, выступающая "правопреемницей" старой. Такова уже упоминавшаяся традиция паломничества в Болгарах или возникшая несколько лет назад традиция проведения благотворительных "губернаторских" елок на Рождество для детей-сирот и малоимущих в бывшем Губернаторском доме Ярославля (Ярославский художественный музей). Следует отличать научную реконструкцию от попыток театрализованной *имитации* отдельных элементов исторической традиции (например, одевание экскурсовода в подобие исторического или этнографического костюма).

Там, где традиция не способна к самовоспроизведению, механизм ее сохранения и ретрансляции может осуществляться через музей. С 1970-х годов в российских музеях-заповедниках стало практиковаться привлечение к музейной работе носителей традиционных культур, что могло обеспечить определенную преемственность и воссоздание (хотя и в искусственной среде музея) способов передачи традиции.

Важнейшая отличительная черта музеефикации неосязаемых объектов наследия - необходимость наличия человека, "носителя традиции", посредством которого происходит актуализация объекта. Методы актуализации будут зависеть в первую очередь от того, кто выступает в качестве носителя традиции. Возможны следующие варианты:

- Живы носители традиции. В этом случае актуализация осуществляется методом фиксации. Музей обеспечивает возможность деятельности, материальное обеспечение и ретрансляцию традиции через учеников. Этот вариант актуализации обеспечивает сохранение максимальной подлинности объекта наследия, хотя полной аутентичности достичь невозможно, так как бытование в искусственной среде музея в любом случае предусматривает долю условности.

- Роль носителя традиции принимают на себя сотрудники музея. В этом случае обеспечивается максимальная научность или модели.

- В качестве действующих лиц выступают посетители. Такой вариант актуализации обеспечивает наибольшую интерактивность. В этом случае элемент наследия оказывается в наибольшей степени наделен коммуникативностью. При первом приближении кажется, что такая форма актуализации наиболее далека от подлинности, однако это не совсем так. Возможности приближения к подлинности определяется тем, насколько участники действия оказываются близки подлинным носителям традиции. Характерным примерам может служить музейный клуб "Игры Гагарина", с середины 1990-х годов действующий в Объединенном мемориальном музее Ю.А. Гагарина (г. Гагарин, Смоленская обл.). На основе собранной коллекции подлинных предметов детских игр и изучения последних были выполнены точные воспроизведения этих предметов, и дети из городских школ и интерната с огромным интересом (о чем свидетельствуют данные социологического опроса) играют в "калечину-малечину", "гигантские шаги" и другие игры своих бабушек и дедушек. Начав с игр 1930-40-х годов, сотрудники музея затем включили в эту работу и более ранний пласт детской игровой культуры. Установление связи между поколениями, приобщение к культуре старшего поколения и понимание его через игру - пример подлинной музейной коммуникации.

Принимая участие в фольклорных праздниках, работе мастерских народных промыслов, традиционных трапезах и т.п., посетитель участвует в своеобразной мистерии, ритуале приобщения к традиции. В музее-заповеднике мы воспринимаем традиционную культуру в максимально приближенной к естественной среде, в гармонии с окружающим миром. Наконец музей стремится к наиболее точной реконструкции традиции именно в ее исторических формах.

Традиционная культура представляла собой целостное явление, определяя и нормируя все аспекты жизнедеятельности человека, в эту сферу входили сам жизненный уклад, формы хозяйственной деятельности и природопользования, регулирование социальных взаимоотношений, семейный уклад и многие другие аспекты. Реконструкция их в полном объеме в музее невозможна. Мы вправе говорить о восстановлении через музеефикацию только отдельных аспектов культуры. Более того, музеефикация не обеспечивает (да и не ставит своей целью) возвращение традиций в массовое сознание. Приблизиться к решению этой задачи возможно в системе экомузея. **Экомузеология** - сравнительно новая отрасль музееведения, в последние полвека получившая развитие

во многих странах. Ее определяющие особенности - тесная связь с социокультурными процессами в регионе, установка музеев на решение социальных и природоохранительных задач. Экомузей способен возродить механизм самовоспроизводства жизненных ценностей и культурных традиций для конкретного места. Именно в экомузее возможно достижение определенного равновесия между "музейностью" и "жизненностью". Воспроизведение традиции в этом случае является потребностью и решением самого общества, что может обеспечить возрождение характерных для традиционной культуры форм наследования. Наконец, экомузей способен воссоздать синтетичность и целостность традиции, включая освоение окружающего пространства, формы хозяйственной деятельности, воспитание детей, семейные отношения и т.п. Формы экологичного исторического природопользования могут представлять собой часть историко-культурного наследия и являться объектом музеефикации. Признаком "естественности" существования традиционной культуры в экомузее должно стать постепенное накапливание изменений, говорящее о действительной актуализации, включении в современную культуру. Сегодня на наших глазах происходит эволюционирование некоторых традиционных музеев-заповедников в направлении экомузея, создаются многочисленные переходные, промежуточные формы.

При создании экомузея применяют многообразные методы и подходы исходя из специфики музеефицируемых объектов. Необходимым этапом создания экомузея является исследование потенциала хозяйственного развития территории, выявление видов деятельности, способных оказывать позитивное и лишенное вредных побочных эффектов воздействие на состояние природы и человека и пригодных для данной местности, средства достижения этого и экономический эффект. Разрабатываются научно-практические рекомендации, организуется работа с жителями, проводятся социологические исследования, создаются образовательные программы.

В России экомузеи появились много позднее, чем в других странах. В настоящее время идут работы по созданию экомузея "Тазгол" в Горной Шории, разрабатывается проект татарского экомузея "Кал-маки" в поселке Юрты-Константиново, в перспективе - экомузеи "Чолкой" в телеутском пос. Бековo (Кемеровская обл.) и др. Все эти экомузеи создаются в местах компактного проживания коренных народов. Очень важно, что благодаря теоретическим музееведческим разработкам в институтах и музеях Сибири проблема получает солидную научную и теоретическую базу.

Экомузеи способен возродить механизм самовоспроизводства жизненных ценностей и культурных традиций для конкретного места. Он способен инициировать изменения в социально-экономической сфере (рабочие места, инфраструктура, туризм, создание социально-экономических структур, способных к самовосстановлению и саморазвитию). Главная задача экомузея - "оптимальная организация окружающей среды", выполняя которую, экомузеи приобретает статус регулятивной системы, направленной на охрану памятников истории, культуры, природы и определяющей режим использования территории.

Литература:

1. Вопросы охраны, реставрации и пропаганды памятников истории и культуры. М, 1975 (Сб. науч. тр. / НИИ культуры. Вып. 3).

2. Воскресенская А.П. Организация открытого показа археологических памятников в РСФСР. М., 1969.
3. Дмитриева Е.К. Язык архитектуры как один из путей расширения коммуникативных возможностей мемориального музея. // Музееведение. Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности. М., 1988. (Сб. науч. тр. НИИ культуры).
4. Д. Каллебаут, Дж. Сандерленд. Энам: новые технологии увековечивают прошлое. // Museum №198 (№4), 1998.
5. Каулен М.Е. Музеи-храмы и музеи-монастыри в первое десятилетие советской власти. М., 2000.
6. Каулен М.Е. Музей или храм? // Музейная экспозиция. М., 1997.
7. Методика и практика сохранения памятников культуры. М., 1974.
8. Методика реставрации памятников архитектуры. Под общей ред. Е.В. Михайловского. М., Стройиздат, 1977.
9. Музеи-заповедники. М.,1991. (Сб. науч. тр. НИИ культуры).
10. Памятники в контексте историко-культурной среды. М., 1990. (Сб. научн. тр. / НИИ культуры).
11. Проблемы воссоздания утраченных памятников архитектуры: pro et contra. М., 1998 (Российская Академия архитектуры и строительных наук).
12. Проблемы охраны и использования историко-культурного наследия Сибири. Кемерово, Кузбассвузиздат, 1996. Сб. науч. тр. / Минобраз РФ, Кемеровский Гос. ун-т, РГНФ.
13. Пруцын О.И. Реставрация и реконструкция архитектурного наследия. Теоретические и методические основы реставраций исторического и архитектурного наследия. М., Академия реставраций. 1997.
14. Туманова Н.Е. Екатерининский парк. История развития и методика восстановления. СПб, 1997.
15. Уникальные территории в культурном и природном наследии регионов. М., 1994 (Сб. науч. тр. / РНИИ культурного и природного наследия).
16. Шулепова Э. А. Региональное наследие: Опыт изучения и му-зеефикации памятников Дона. М., 1998.
17. Museum №138, 1983; №148, 1985; ,№198, 1998; №210, 2000.

КУЛЬТУРНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

ГЛАВА **VII**

Культурно-образовательная деятельность как важный элемент музейной коммуникации. Немного истории. Музейная педагогика. Разработка образовательной концепции музея. Музейная аудитория. Формы культурно-образовательной деятельности.

Культурно-образовательная деятельность является важным компонентом музейной коммуникации и одним из ведущих направлений музейной работы. Теоретическую основу культурно-образовательной деятельности составляет музейная

педагогика. Понятие "культурно-образовательная деятельность" шире понятия "музейная педагогика", так как включает, по существу, все, что относится к организации и проведению многоаспектной работы с самой разнообразной музейной аудиторией. Термин "культурно-образовательная деятельность" получил распространение в отечественном музейном деле с начала 1990-х годов.

Как социокультурный институт музей всегда был ориентирован на контакты с публикой, но в разные эпохи представления об образовательной роли музея прежде всего были связаны с особенностями развития социума в тот или иной период. Лишь в конце XIX - начале XX вв. обществом в полной мере начинает осознаваться значение музеев в процессах просвещения, образования и воспитания. В это время наибольшее распространение для обозначения работы музеев с публикой получил термин *"культурно-всоспитательная работа ".* В этот период получают развитие экскурсии, лекции, которые мы теперь называем *традиционными формами музейной работы.* Начинает формироваться отечественная экскурсионная школа, получает широкое развитие экскурсионное дело. Наиболее четко продумывается и решается проблема взаимодействия со средними учебными заведениями - школами, гимназиями, училищами. Намечается "выход" на более широкую аудиторию.

В этом плане интересны впечатления К. А. Тимирязева, выступавшего с лекцией в Политехническом музее: "Вы встретите здесь толпу самую пеструю, какую могли бы себе представить где угодно, но уже никак не в аудитории. А между тем это факт: эта толпа в аудитории, она составляет аудиторию, внимательно, жадно ловящую слова не сказки, не потешного рассказа, а ставшего доступным ее пониманию научного вопроса. И факт этот невольно озадачивает вас при наглядном столкновении - до того мало возможен он казался еще двадцать, еще десять лет назад". Именно Политехнический музей с первых дней своего существования был ориентирован на работу с самой разнообразной аудиторией.

К 1910 г. относится выход сборника "Школьные экскурсии, их значение и организация", который, учитывая актуальность материала, был переиздан в 1921 г.

Со второй половины 1920-х гг. музей, в связи с общими тенденциями политизации и идеологизации, начинает рассматриваться как центр политпросвещения. На рубеже 1920-1930-х гг. появляется новый термин для обозначения взаимодействия музеев с аудиторией - *"политико-просветительная работа ",* которая провозглашается приоритетным направлением музейной деятельности.

До середины двадцатых годов в содержание работы с посетителем включалось изучение мировой и отечественной истории, природных и культурных достопримечательностей страны, особенностей национальной культуры. К тридцатым годам основное внимание уделялось пропаганде революционных завоеваний и достижений социалистического строительства. Согласно решениям IV съезда Политпросветов (1926), музейные экскурсии и лекции должны были строиться только на основе марксистско-ленинской методологии.

Основной задачей становилось внедрение этой государственной доктрины в общественное сознание, а главным критерием всей работы с посетителем - массовость охвата населения. И термин "политико-просветительная работа" дополняется словом *"массовая".* Эта терминология настолько прочно вошла в сознание музейных работников предшествующих поколений, что и по сей день понятие "массовая" часто

употребляется для обозначения культурно-образовательной деятельности.
На рубеже 1950-х.-60-х гг. получает распространение термин *"научно-просветительная работа",* что объясняется, прежде всего, усилением внимания к музейному предмету как основе музейной деятельности, а также к научным исследованиям в этом направлении работы. Однако музей продолжает рассматриваться как идеологическое учреждение, о чем свидетельствуют постановления партии "О повышении роли музеев в коммунистическом воспитании трудящихся" 1964 г. и "Об улучшении идейно-воспитательной работы музеев" 1982 г. Эффективность научно-просветительной работы продолжает оцениваться по количеству "обслуженных" посетителей, проведенных экскурсий и прочитанных лекций. Нормативы определяют органы управления музейным делом. И вплоть до сер. 1980-х годов незыблемой остается задача показа достижений социалистического строительства, историко-революционная тематика, а после окончания Великой Отечественной войны одним из ведущих направлений тематики культурно-образовательной деятельности становится военно-патриотическая.

Между тем именно в этот период (1960-1980-е гг.) в работе с аудиторией наблюдаются значительные изменения не только в развитии новых (нетрадиционных) форм музейной работы: факультативов, абонементов, устных журналов, уроков мужества, фестивалей, праздников, клубов и др., но и в методических приемах экскурсионной работы. Экскурсия начинает рассматриваться как диалог, а экскурсант - как равноправный его участник. Вводится вопросно-ответная, игровая методика, применяется театрализация. Получают развитие цикловые формы работы с аудиторией.

Большое значение для развития экскурсионной деятельности имели исследования проблем классификации, содержания, организации и методики музейных экскурсий в середине 1970-х гг., предпринятые НИИ культуры и представленные в сборниках трудов института ("Основы экскурсионного дела"). Результаты трудоемкой исследовательской работы нашли преломление в практической работе музеев. Начинают возрождаться лучшие традиции отечественной экскурсионной школы.

Проявляется тенденция дифференцированного, гибкого подхода к различным категориям музейной аудитории - школьникам, студенчеству, взрослым посетителям, иностранным туристам, местным жителям и т.д. Способствовало развитию такого продуманного подхода к посетителю проведение комплексного социологического изучения посетителей музеев, которое нашло воплощение в серии трудов НИИ культуры ("Музей и посетитель"). С другой стороны, именно осознанная необходимость дифференцированно подходить к разным группам музейной аудитории стимулировала эти исследования. В результате масштабное изучение музейного зрителя сыграло значительную роль в разработке новых приемов, методик, используемых в практике музейной работы.

На рубеже 1980-х-1990-х гг. музей рассматривается как важный элемент развития человека, его творческого потенциала, формирования ценностных, нравственных, мировоззренческих ориентации, базирующихся, прежде всего на эмоциональной сфере, что связано с общими социальными, культурными процессами, происходящими в стране и мире. Под призмой теории коммуникации переосмысливается модель музея, активно включающегося в жизнь общества. Складывается и новая образовательная концепция музея.

Все чаще употребляется термин "культурно-образовательная деятельность", что

свидетельствует о новом этапе в развитии музеев и отношении общества к культурному наследию. Вместе с тем этот период характеризуется и более тесными контактами с международным музейным сообществом (ИКОМом), один из комитетов которого называется Международным комитетом по культурной и образовательной деятельности. Продолжают развиваться как традиционные, так и новые формы работы с посетителем, построенные на диалоговых формах и интерактивной методике. Проблематика культурно-образовательной деятельности постепенно уходит от догматической идеологизации отечественной истории, культуры, искусства, что меняет практически содержание всех ее форм, программ.

Развитие культурно-образовательной деятельности на современном этапе прежде всего связано с изменением социальной роли музея и повышением эффективности взаимодействия музея и общества. Музей становится культурным, образовательным центром практически для всей многоликой аудитории, что требует особого внимания к изучению музейного посетителя с целью адекватного ответа на его запросы. В ряде музеев проводятся социологические исследования, способствующие разработке таких программ, проектов, в которых заинтересованы посетители разного возраста, социального статуса, профессиональной ориентации. Новые информационные технологии находят применение в культурно-образовательной деятельности.

Приметой времени становится создание новых интеграционных структур - культурных, образовательных центров, создаваемых, как правило, на базе музеев и основанных на взаимодействии и сотрудничестве с органами образования, социальной защиты, учреждениями культуры, науки, искусства. Они имеют много модификаций, определяемых спецификой территорий, особенностями музеев и музейной сети, культурным потенциалом регионов. Главная их цель - *образование человека культурой.*

Значительное количество таких центров работает с детской аудиторией. Вместе с тем проявляется тенденция создания культурных музейных центров, ориентированных на взаимодействие со всем спектром музейной аудитории. Как у нас в стране, так и за рубежом начинает четко проявляться тенденция сотрудничества музеев со взрослой аудиторией, для которой музей становится образовательной, культурной и даже развлекательной площадкой.

Таким образом, культурно-образовательная деятельность музеев прошла долгий путь, каждый из этапов которого характеризуется особенностями того или иного исторического периода.

Музейная педагогика. Термин "музейная педагогика" получил в последние 1,5-2 десятилетия широкое распространение в среде отечественных музейных специалистов. Термин пришел к нам в 1970-е гг. из Германии, где его появление зафиксировано в начале 1930-х гг. Разработка понятия "музейная педагогика" восходит к началу 1900-х гг. и связана с деятельностью немецких музеев, спроецированной на работу со школами и участие в учебном процессе.

Представление о музее как образовательном институте зарождается в начале XX в. На конференции в Мангейме в 1913 г. А. Лихтварк, директор Гамбургской картинной галереи, подчеркнул в докладе, что "университетам, появление которых относится к средним векам, и к академиям, появившимся в эпоху абсолютизма, XX век присоединил новое высшее воспитательное учреждение - музей. Все эти три рода учреждения носят каждый отпечаток той эпохи, которая их создала. Музеи, открытые для всех,

задающиеся целью служить всем и не признающие никаких различий и разделений, являются выражением демократического разума". Отметим, что похожие мысли высказывал Н.Ф. Федоров, полагавший, что музей должен быть открыт для всех, независимо от уровня образования, социального статуса. Придавая большое значение воспитательной роли музея, Н.Ф. Федоров считал, что "музей будет действовать душеобразовательно".

А. Лихтварк обосновал образовательное предназначение музея и роль посредника в процессе общения посетителя с экспозицией, предложив новый подход к посетителю как участнику диалога. Благодаря Г. Кершенштейнеру, в педагогической деятельности музеев было обращено большое внимание на построение самой экспозиции, а не только на формы, методы, приемы работы с посетителями. Иллюстрацией такого подхода явилась экспозиция Немецкого музея шедевров естествознания и техники г. Мюнхена, которая стимулировала активность посетителя при восприятии им музейного материала.

Непосредственно термин "музейная педагогика" впервые был употреблен в книге "Музей - образование - школа" (1931 г.), автором которой был Г. Фройденталь, много внимания в своей деятельности уделявший проблемам взаимодействия музея и школы. Им была разработана методика работы музея со школьниками, включавшая несколько этапов - подготовку к посещению музея, работу в музее и закрепление на уроке полученных знаний и впечатлений. Согласно взглядам Г.Фройденталя, значительную роль в музейно-педагогическом процессе играл школьный учитель. Как известно, проблема участия школьного педагога в музейном образовании остается актуальной и в наши дни. Закреплению термина "музейная педагогика" способствовало внимание к проблеме "музей и школа" в немецком музейном деле 1930^40-х гг.

Итак, появление термина" музейная педагогика" в 30-е гг. XX в. в Германии первоначально означало участие музея в учебном, воспитательном процессе школы, в создании образовательных программ для детей, то есть музейная педагогика была ориентирована на работу со школьниками.

Как далее развивалось понимание этого термина?

В послевоенные годы в ГДР музейная педагогика сначала трактовалась так же, как в 1930-е гг., то есть изучались и реализовывались возможности музея в образовательной работе со школьника ми, а в словосочетании "музейная педагогика" внимание акцентировалось на слове педагогика. Но постепенно музейные педагоги ГДР пришли к выводу, что для решения музейно-педагогических проблем необходима интеграция педагогики и музееведения.

Здесь большую роль сыграла деятельность "Рабочей группы музейной педагогики", созданной в 1963 году в Министерстве просвещения ГДР. Одним из ощутимых результатов деятельности группы явилось регулярное издание сборников "Школа и музей в единой образовательной системе ГДР", на страницах которых публиковался методический материал, также практическая работа музеев со школами. Издание сборников привлекало внимание специалистов образовательной системы, школьных учителей и музейных деятелей к проблемам взаимодействия музея и школы, и уже в работе "Музейная педагогика в ГДР", изданной в 1983 году, музейная педагогика определяется как "пограничная научная дисциплина, находящаяся на стыке музееведения и педагогических наук".

Большое значение для разработки термина "музейная педагогика", учитывающего современные тенденции культурной, образовательной роли музеев, имела и деятельность музейно-педагогических центров ФРГ, при своем возникновении базировавшихся на многолетних традициях и опыте работы со школой довоенной Германии. Но когда эти центры включили и новые направления, развивавшиеся под влиянием теории музейной коммуникации, термином "музейная педагогика" в ФРГ стала называться новая научная дисциплина, рассматривающая проблемы музейной коммуникации. Согласно трактовке западногерманских специалистов, в поле зрения музейной педагогики должно быть создание комфортных условий для общения посетителей с культурным наследием, активизация их восприятия музейного материала, выявление и развитие творческих склонностей и способностей.

Большую роль в определении музейной педагогики как формирующейся научной дисциплины сыграла дискуссия, в которой приняли участие и западногерманские музееведы (Р. Ромедер, А. Кунтц и др.). В процессе дискуссии (1970-е—1980-е гг.) рассматривались проблемы определения предмета музейной педагогики и понятийного аппарата. Итогом дискуссии стала более широкая трактовка термина в русле системы музейной коммуникации, осознании ее связи со всеми направлениями музейной работы - исследовательским, фондовым, экспозиционным и выставочным, а также рассмотрение музейной педагогики как формирующейся научной дисциплины.

В нашей стране эта дефиниция появилась в 1970-е гг., и термин стали употреблять (и продолжают иногда и в настоящее время) в двух значениях - практической культурно-образовательной деятельности и научной дисциплины. Впервые на семинаре "Роль художественных музеев в эстетическом воспитании школьников" прозвучало предложение о необходимости разработки музейной педагогики, которая бы обеспечила научный подход к интерпретации музейных собраний с использованием методов педагогики и психологии.

Широкому применению понятия "музейная педагогика" в значительной степени способствовало выступление А.М. Разгона, хорошо знакомого с работами немецких музееведов и являющегося активным членом ИКОМа. На конференции "Музей и школа" (нач. 1980-х гг.) А.М. Разгон подчеркнул, что создание такой научной дисциплины, как музейная педагогика, "находящейся на стыке целого комплекса наук, ныне представляется не какой-то отдаленной перспективой, а насущной практической задачей".

Таким образом, выделение музейной педагогики в отдельную научную дисциплину было продиктовано необходимостью теоретического осмысления образовательной деятельности музеев с целью выявления приоритетов, тенденций, а также повышения ее качественного уровня с учетом развития музееведения, профильных дисциплин, социологии, педагогики, психологии и др.

По существу, музейная педагогика получила широкое развитие в отечественном музейном деле благодаря глубоким и многоаспектным разработкам в конце XIX- начале XX вв., которые нашли воплощение в трудах создателей российской экскурсионной школы (И.М. Гревса, Н.П. Анциферова, Б.Е. Райкова, Н.А. Гейнике, Б.Б. Кай-городова, В.А. Герда, А.Я. Закс и др.). Опираясь на отечественный и зарубежный опыт, они обосновали теоретические и организационно-методические принципы экскурсионного дела, становящегося уже в этот период приоритетным направлением культурно-

образовательной деятельности. Ими же был разработан и экскурсионный метод.

Большое значение имели работы А.У. Зеленко, Ф.И. Шмита, Н.Д. Бартрама, М.С. Страхова и др., обосновавших образовательную роль педагогических, школьных, детских музеев в образовательном, воспитательном процессе. А система эстетического воспитания в художественных музеях, разработанная А.В. Бакушинским и поддержанная его последователями, широко используется и в настоящее время музейными специалистами.

Взгляды, разработки наших замечательных предшественников особенно актуальны сейчас, когда создается новая образовательная концепция, в которой идеи гуманизации и гуманитаризации образования, приобщения к мировой культуре, истории, общечеловеческим духовным ценностям, развиваются в русле музейной коммуникации. А современная музейная педагогика выходит на более широкое поле изучения и разработки методики, форм, приемов, предназначенных не только детской аудитории, но и всем другим категориям музейной аудитории, включая в орбиту своего внимания изучение этой многообразной аудитории.

Основные направления исследований в сфере музейной педагогики:

разработка образовательной концепции музея;

широкоаспектное изучение многообразной музейной аудитории;

разработка долговременных и кратковременных культурных, образовательных программ и проектов для конкретной музейной аудитории;

создание и апробация новых музейно-педагогических технологий (методов, приемов) для разных категорий музейной аудитории;

изучение и реализация форм взаимодействия с партнерами -учебными, исследовательскими, культурными, образовательными, производственными организациями и учреждениями и отдельными лицами (коллекционерами, художниками, ветеранами и др.);

изучение традиционных и введение новых форм работы с аудиторией (экскурсий, лекций, клубных форм - кружков, факультативов, абонементов, фестивалей, фольклорных и этнографических праздников и др.);

проблемы включения нематериального наследия в различные формы культурно-образовательной деятельности.

Таким образом, музейную педагогику можно определить как научную дисциплину на стыке музееведения, педагогики и психологии, предметом которой являются культурно-образовательные аспекты музейной коммуникации.

Разработка образовательной концепции музея становится нормой музейной жизни. Образовательная концепция музея разрабатывается в соответствии с общей концепцией музея с учетом особенностей развития всех направлений музейной деятельности.

Разработка образовательной концепции включает следующие направления:

проведение исследовательской работы по изучению реальной и потенциальной музейной аудитории;

выявление проблематики планируемых программ;

определение этапности ввода новых образовательных, культурных программ, проектов;

изучение возможностей сотрудничества как с отдельными организациями, так и

с конкретными людьми в процессе подготовки и реализации программ, проектов.

Образовательная концепция, по существу, интегрирует всю структуру музейной работы, выявляет специфику каждого музея, которая определяется особенностями музейного собрания, системы экспозиций и выставок, кадрового состава, территориального расположения и структуры музея, исторического и современного развития региона, демографического состава населения. Учет всех перечисленных особенностей даст возможность разработки такой образовательной модели, которая сделает музей активным участником культурной, образовательной жизни региона.

Музеи все разные. Возникают новые направления в музейном строительстве, вызванные к жизни новыми подходами к роли культуры, культурного наследия в жизни общества. Поэтому нет и не может быть трафарета концепции, каждая отражает своеобразие музея, его неповторимость, самобытность.

В настоящее время в отечественном музейном деле разработан и создан целый ряд музейных концепций, включающих, как правило, образовательные (многие из них опубликованы). Следует подчеркнуть, что наиболее результативны с точки зрения реального использования их в жизни музеев те, которые базируются на уже проведенных исследованиях, касающихся особенностей исторического развития региона, фондовых собраний, предполагаемых экспозиций и выставок и, конечно, многоаспектного изучения всей музейной аудитории, включая и потенциальную.

Практически все разрабатываемые образовательные концепции ориентированы на активное, созидательное участие самой широкой музейной аудитории в формировании культурной среды региона. Эти тенденции получат развитие и в дальнейшем, чему будут способствовать уже сложившиеся традиции взаимодействия музеев с разными организациями, сообществами, отдельными личностями, а также привлечение в музей специалистов новых для музея направлений - сценаристов, дизайнеров, специалистов в области новых технологий и др.

В качестве примера рассмотрим одну из образовательных концепций, наиболее наглядно иллюстрирующую современные подходы к этому жанру музееведческой литературы, получающему все большую популярность в среде как теоретиков, так и практиков музейного дела.

Государственный историко-этнографический музей-заповедник "Шушенское" (ранее это был музей "Сибирская ссылка В.И. Ленина") в 1993 г. разработал новую концепцию развития, опираясь на имеющийся фонд богатых этнографических коллекций. В музейный комплекс, расположенный в п. Шушенском Красноярского края (место ссылки В.И. Ленина) входят 29 усадеб, составляющих сибирскую деревню конца XIX - начала XX вв., в составе которой только 3 дома непосредственно связаны с жизнью В.И. Ленина, и специально выстроенное музейное здание, включающее экспозиционные залы, конференц-зал, административные, технические службы и фондохранилище. Одна из главных целей разработки концепции музея-заповедника - развитие в направлении экомузея. При разработке образовательной концепции на эту проблему было обращено особое внимание (91). Как известно, основу экомузеев составляет взаимодействие с местными жителями, общественностью, территорией, где он расположен. Местное население принимает самое активное участие в работе музея: комплектовании фондов, выставочной работе, разных формах культурно-образовательной деятельности - фольклорных праздниках, студиях, мастерских и т.д.

Многие из высказанных известным музеологом Ж.-А. Ривьером мыслей об экомузее были творчески использованы при создании концепции музея-заповедника "Шушенское" и ее образовательного направления, в эпицентре внимания которого - местные жители. Предварительно был проведен анализ всей аудитории как реальных, так и потенциальных посетителей, включающий выявление социальных, профессиональных, возрастных, любительских интересов. В результате были выделены 4 группы музейных посетителей: 1. подрастающее поколение; 2. взрослые; 3. туристы; 4. случайные посетители. В концепции даны характеристики каждой из групп и определены задачи музея в работе с ними. Детальное изучение предполагаемой музейной аудитории сделало возможным выделить подгруппы внутри основных 4-х групп. Так, группа "Взрослые" представлена двумя подгруппами: трудоспособное население и пенсионеры, каждая из которых, в свою очередь, делится на категории. Трудоспособное население подразделяется на 9 категорий, а пенсионеры - на 10.

Дав такой детальный срез реальной и потенциальной аудитории, выявив интересы и предпочтения каждой из групп, создатели концепции определили задачи музея по отношению к этим категориям музейных посетителей, которые должны реализовываться в программах, разрабатываемых музеем постепенно, по этапам. В концепции названы семь направлений: 1) программа эстетического воспитания подрастающего поколения, охватывающая дошкольников, школьников, учащихся профтехучилищ, а также педагогов школ и других учебных заведений; 2) программа экологического просвещения и воспитания населения; 3) музей и семья; 4) музей и пенсионеры; 5) милосердие; 6) программа возрождения традиционных ремесел; 7) музей и сельский житель. Кроме того, предполагается разработка программ, предназначенных студенчеству, туристам, частным коллекционерам. Большое внимание предполагается уделить разработке программы "Историко-этнографический музей-заповедник "Шушенское" - экомузей".

Итак, образовательная концепция музея-заповедника "Шушенское" наглядно иллюстрирует современный взгляд на создание новой коммуникационной модели музея, основанной на взаимодействии, прежде всего, с местными жителями, вовлекаемыми в культурную жизнь своего района, непосредственными участниками и творцами которой они являются. Годы, прошедшие со времени публикации концепции, показали перспективность выбранных направлений, внесли корректировку в намеченные планы, убедили в целом в правильности намеченных задач и приоритетов. Несмотря на особенности рассматриваемой концепции, связанной со спецификой музея-заповедника" Шушенское", ее структура, аналитический подход, представленная проблематика программ могут быть использованы другими музеями, естественно, с учетом своих особенностей.

Музейная аудитория (см. также гл. 8 "Музейная социология").

Для динамичного развития образовательной деятельности музеев, направленной на разные группы музейных посетителей, необходимо изучение музейной аудитории с целью разработки специальной методики и содержания конкретных форм. Музейная аудитория может быть определена как совокупность всех посетителей музея, включая те группы, которые по тем или иным причинам не входят в орбиту деятельности музея, но являются потенциальными посетителями в будущем.

Различные типы музейной аудитории можно классифицировать на основе

социально-демографических характеристик (социальная принадлежность, профессия, пол, возраст, образовательный уровень, место жительства). Другие классификационные характеристики разрабатываются на основе социально-психологических особенностей - установки, нормы, ценности, ожидания и т.д. Общепсихологические характеристики основываются на особенностях мотивационно-эмоциональной сферы, внимания, памяти, мышления. Характеризуют типы музейной аудитории различное восприятие музейной экспозиции, уровень общей и музейной культуры.

Изучение музейной аудитории является и в настоящее время одним из ключевых направлений музейной деятельности как в России, так и за рубежом, что находит воплощение в концепциях музеев, разработка которых получила широкое развитие в отечественном музееведении.

Например, во Франции государственным органом управления музеями страны (Дирекцией музеев Франции) разработан так называемый "культурный проект", предназначенный в обобщенном виде всем музеям страны независимо от ведомственной подчиненности и размеров музейного собрания. Одну из четырех главных позиций проекта составляют посетители музеев; отмечается, что работа с посетителями - еще мало изученная область музейной деятельности. Они представляют определенные социальные группы общества, о которых надо иметь точные сведения и продумать такие методы и приемы привлечения их в музеи, чтобы посещение музея было приятным и познавательным. Авторы проекта подчеркивают, что необходимо проявлять заботу не только о массовом, но и об одиночном посетителе, а работа на "количество" не должна заслонять "качество". В проекте отмечается важность переосмысления роли музеев в обществе: музей - место, где не только познают, но и отдыхают, развлекаются. А такой подход, естественно, расширяет возможности музеев в привлечении новых категорий посетителей, стремящихся получать в музее прежде всего удовольствие. Исследования зарубежных специалистов показали, что посетители музеев, так же, как и любители театров, приходят в музей как ради удовольствия, так и для приобретения знаний и что они не отделяют эти оба аспекта один от другого.

Значение изучения музейного посетителя понимали наши отечественные музейные деятели еще в 1920-30-е гг., отмеченные первыми социологическими исследованиями музейной аудитории, которые проводились в ряде крупных музеев страны: Государственном Историческом музее, Политехническом музее и др. Как правило, эти исследования имели конкретные цели изучения определенных групп посетителей, прежде всего школьной аудитории. Именно эти исследования послужили отправной точкой комплексного социологического изучения музейного посетителя, которое было предпринято после 40-летнего перерыва в 1970-е гг. и преследовало цель изучения аудитории краеведческих музеев России. Затем в 1980-е гг. было проведено исследование посетителей музеев-заповедников. Результаты изучения нашли преломление в практической работе музеев - изменении режима работы музея, разработке новой проблематики, введении новых методов и форм. Не случайно появление термина, который получает признание в среде музейных специалистов - edutainment - образование через развлечение (от английского education - образование, entertainment - развлечение). Это направление поддержали известные деятели Европейского музейного форума - М. Негри, В. Ван дер Вейден, К. Хадсон и др.

В настоящее время проблемой изучения музейной аудитории занимаются ряд

музеев как отечественных, так и зарубежных. Однако всеохватывающего комплексного изучения музейных посетителей в России с начала 1980-х гг. не проводилось. Имеются отдельные исследования, ставящие конкретные практические цели, например, изучение экскурсионной деятельности музеев Кремля, школьников-экскурсантов музея-панорамы "Бородинская битва" и др.

Детская аудитория. Одной из приоритетных групп музейных посетителей уже много десятилетий является разновозрастная детская аудитория, планомерная работа с которой проводится как в отечественных, так и зарубежных музеях. Детская аудитория включает разновозрастные группы детей, начиная с дошкольного возраста и до 16-17 лет - времени окончания школы. С самого начала развития детского музейного направления главное внимание было обращено на взаимодействие музеев со школой. И в настоящее время работа музеев со школой продолжает оставаться одним из ведущих направлений культурно-образовательной деятельности музеев.

Уже в конце XVIII в. под влиянием идей Я.А. Каменского, полагавшего, что в обучении надо идти не от рассуждения о предмете, а от реального наблюдения над ним, получают развитие "прогулки" школьников на мануфактуру, природу, в мастерские ремесленников. И даже в "Уставе народным училищам" (1786 г.) и в "Школьном уставе" (1804 г.) рекомендовались подобного рода школьные экскурсии.

Во второй половине XIX в. работа музеев со школой начинает принимать более четкие контуры. Под влиянием взглядов Н.Д. Ушинского и его последователей, сторонников активных методов обучения, уже в программы отдельных школ, гимназий, коммерческих училищ начинают включать посещение музеев, проведение экскурсий естественно-научных, культурно-исторических, литературных. Постепенно осуществляется переход к системе включения экскурсий в образовательный школьный процесс, чему способствовало и развитие культурно-просветительного направления музейной деятельности, начинающего складываться именно в этот период. Однако, несмотря на наметившиеся тенденции системного подхода к проблеме участия музеев в образовательном процессе школ, в целом организация взаимодействия музея и школы носит еще стихийный характер.

Вместе с тем в первые десятилетия XX в. экскурсия как метод образования получает все большее развитие во взаимодействии музея и школы. Этому процессу способствует разработка экскурсионного метода известными представителями отечественной экскурсионной школы (И.М. Гревс, Н.А. Гейнике, Н.П. Анциферов, Б.Е. Кай-городов, В.А. Герд, А.В. Бакушинский, А.Я. Закс и др.), обоснование ими теоретических принципов и организационно-методических основ экскурсионного дела. Аналогичные процессы укрепления взаимодействия музеев и школ как образовательных учреждений наблюдаются и в ряде зарубежных стран, прежде всего в США и Германии.

В сборнике "Школьные экскурсии, их значение и организация", (1910 г., переизд. 1921 г.) читаем: "Гуманитарные экскурсии должны вводить учащихся в жизнь культурную человечества и сближать с людьми; они должны ставить своей конечной целью - изучение человека как продукт и в то же время творца изучаемой природной и общественной среды, в которой ему приходится жить".

Во второй половине 1980-х гг. изменения в политической, социальной жизни государства привели к расширению проблематики школьных экскурсий - вопросы

человеческого бытия, краеведения, возникновения и развития религий, деятельность и жизнь известных государственных, политических деятелей, "забытых" писателей, ученых. В этот период разрабатываются методические основы школьных экскурсий, все большее внимание обращается на дошкольную и младшую школьную аудиторию. Начинает реализовываться дифференцированный подход к разновозрастной школьной аудитории.

В Российском институте культурологии организовывается семинар "Музей и дети" под руководством Е.Г. Вансловой, собирающий большую аудиторию музейных специалистов из разных территорий страны, работающих с дошкольной и младшей школьной аудиторией. На семинаре отрабатываются и обобщаются новые методические приемы взаимодействия на культурном пространстве музея с маленькими детьми-воспитанниками детских садов и учащимися начальных классов. Продумываются и новые организационные структуры взаимодействия с этой аудиторией. В эти же годы (и даже ранее, в начале 1970-х) в ряде европейских стран создаются специальные центры по работе с маленькими детьми.

Семинар "Музей и дети" существует уже 2 десятилетия и в настоящее время развивается под патронажем МИРОСа (Московского института развития образовательных систем), внося значительную лепту в разработку организационных, методических, содержательных основ взаимодействия музея со школьниками младшего возраста (а в будущем - и с другими возрастными категориями детской аудитории).

Переосмысление традиционно сложившихся контактов музеев со школой, когда музеи, по существу, "иллюстрировали" программы учебных школьных курсов, играя подчиненную школьным задачам роль, привело к осознанию значения музеев как самостоятельных образовательных центров, имеющих свою грань участия в образовательном, воспитательном процессе. И эта грань основывается, прежде всего, на эмоциональном восприятии первоисточника, представленного в музее. При этом, конечно, идет процесс познания.

Вводятся новые приемы и методы работы со школьной аудиторией, ориентированные на ее психологические, возрастные особенности. В программы включаются разные формы работы с детской аудиторией, но по-прежнему наиболее распространенной, апробированной временем является экскурсия, хотя и включающая новые методические приемы, соответствующие современным подходам, ориентированным на активацию посетителя. Школьные экскурсии, как и все другие формы взаимодействия с разновозрастной школьной аудиторией, развиваются под влиянием теории музейной коммуникации. Культурное пространство музея служит основой для диалоговых форм взаимодействия с аудиторией, вводятся новые методы вовлечения посетителя в мир культурного наследия. Все большее значение приобретает изучение и применение в музейной жизни лучшего отечественного опыта и достижений зарубежного музееведения. Музеи "выходят" на более глубокое взаимодействие с образовательной системой.

Вместе с тем изучение школьной аудитории у нас и за рубежом показало, что для разных возрастов целесообразна разработка не только определенной методики, но и форм работы. Например, пятнадцатилетнее исследование образовательной роли естественно-научного музея в г. Буффало (США) показало, что одна из главных проблем - сделать наиболее плодотворным пребывание школьника в музее, который он

посещает в соответствии с программой только один раз в году. Исследователи пришли к выводу, что для подростков 5-6 классов оптимален метод *экскурсий и карточек.* Метод карточек предполагает, что каждый школьник перед началом экскурсии в музее получает карточку с вопросами, на которые должен ответить после окончания экскурсии. Цель такого метода - активизация индивидуальной работы школьников под руководством экскурсовода. Для детей этого возраста необходима также предварительная вводная беседа (лекция). Для детей 7-8 классов, как показало исследование, предпочтителен метод *дискуссии.* Основу его составляет общий вопрос для обсуждения, которое проводится после ознакомления с экспозицией.

Исследования убедили в необходимости подготовки учащихся к восприятию музейного материала, для чего педагог должен провести специальную работу в школе за несколько дней до посещения музея. В настоящее время в большинстве зарубежных и многих отечественных музеев подготовка школьников к посещению музея заложена в разрабатываемых для них музейных образовательных программах. Опыт Великобритании показывает, что возможно использование образовательного потенциала музеев при реализации учебных программ для школ, основанных на интеграции дисциплин. Формы музейной работы со школьниками основываются на традиционных экскурсиях и лекциях. При этом общая тенденция новых учебных программ - возрастание роли первоисточников, что находит преломление при выполнении письменных заданий.

Программы вариативны. Так, в региональные программы по этнографии включены разделы по тканям. В одних из них особое внимание обращено на изучение костюма как явления культуры, в других — на связь социальных, экономических, технологических факторов, влияющих на развитие моды. Тематика "Ткани и костюм" фигурирует в программах по искусству, дизайну, домашней экономике, социальной истории и антропологии.

В работе с детской аудиторией в России с 1980-х г. была сделана попытка разработки системного подхода, вошедшего в историю отечественной музейно-педагогической мысли как "музейный всеобуч" (под руководством Е.Г. Вансловой), включающий циклы занятий с применением новых методик, направленных на активизацию ребенка, выявление его творческого потенциала. Хорошо известен опыт новозыбковских, сыктывкарских, ивановских, курских, омских, архангельских и других музеев, включившихся в реализацию "музейного всеобуча".

В настоящее время создается программа "Музей и культура", подготовительным этапом которой можно считать "Музейный всеобуч". Эта программа ставит цель разработать систему постоянных занятий с одной и той же детской аудиторией, которую представляют школьники младших классов. В разработке программы участвуют 10 музейных педагогов Москвы, каждый из которых создает свой авторский вариант программы на базе разработанного общего направления в зависимости от специальности (филологи, историки, искусствоведы, музыковеды и др.).

В это же время в Москве создается альтернативная программа "Предметный мир культуры". На основе этой программы предполагалось создать систему работы московских музеев разных профилей с участием начальной школы, вводя предметные уроки и экскурсии. Если в программе "Музей и культура", по существу, все возложено на музейного специалиста, который готовит детей к посещению музея, проводит

занятия в музее, то в альтернативной программе большую роль играют школьные учителя. Учитель готовит ребенка к участию в музейно-экскурсионном путешествии, а затем, после экскурсии, (которую проводит музейный педагог), проводит урок закрепления. В программу также включены материалы для учителя и творческие задания для детей. Подобного рода программа, состоящая из четырех блоков - "Природа", "Город", "Дом", "Предмет рукотворный", как и вышерассмотренная программа "Музей и культура", после корректировки в соответствии со спецификой музея и особенностями региона, может быть разработана и в других городах. Уже есть примеры создания и проработки подобного рода программ в других регионах России, например, в Ярославле, где она носит название "Мир вокруг нас". Деятельность целого ряда отечественных музеев - Политехнического (Москва), Архангельского музейного объединения "Художественная культура Русского Севера", Каргопольского музея-заповедника и т.д. отмечена созданием программ, предназначенных детской аудитории.
Сегодня музеи, разрабатывая систему программ, стремятся выходить на всю школьную аудиторию, в то время, как в 1980 - начале 1990-х гг. преимущественное внимание уделялось дошкольникам и младшим школьникам. Именно в этот период в центре внимания специалистов оказались проблемы методики, которые нашли преломление в литературе. Последние годы характеризуются созданием и реализацией программ, ориентированных на определенные учебные заведения. Здесь выявляется несколько тенденций. С одной стороны, в системе образования создаются при непосредственном участии музеев средние учебные заведения повышенного типа, как, например, гимназия при Русском музее. При сохранении ориентации на все требования, предъявляемые к преподаванию естественных и точных наук, высоким качеством отличается гуманитарно-художественное образование и воспитание, а гуманитарный курс пополняется новыми курсами и дисциплинами, например, мифологией, библеистикой, латынью и др. Результатом многолетнего взаимодействия музея и школы явилось создание единой программы художественно-эстетического воспитания в этом учебном заведении с 1 по 11 класс. Разрабатываются авторские программы, а ряд курсов базируется на материалах Русского музея: "Язык изобразительного искусства", "Рассказы о художниках", "История искусства" и др. Создатели такого интегративного учебного заведения убеждены, что концепция и учебный план школы при музее обязательно должны быть итогом совместной работы музея и школы, определяя конкретные ориентиры их многолетнего сотрудничества. Гимназия создана в 1989 г. и за 12 лет совместная деятельность школьных и музейных педагогов доказала целесообразность подобного рода учебных заведений.

Удачный опыт Русского музея, поддержанный специалистами и руководителями музейной и образовательной системы, получил распространение в Москве, Перми и др. регионах России. Другая тенденция проявляется в разработке музейных программ, целью которых является приобщение детей к музейной культуре. Такие программы - яркое свидетельство деятельности музея как центра непрерывного "образования культурой".

Подобного рода программа создана в Государственном музее-заповеднике "Московский Кремль". Она строится с учетом возрастных и психологических особенностей детской аудитории, начиная с 6 до 17 лет и состоит из 3-х разделов, ориенированных на конкретные возрастные группы школьников. В программе

обосновываются методические приемы, формы работы, проблематика, предназначенные учащимся определенного возраста.

Раздел, предназначенный детям младшего школьного возраста, называется "Азбука искусства" и рассчитан на 3 года, каждый из которых имеет свою тему и цикл занятий, например, "В гостях у сказки", "Беседы о видах искусства". Весь блок состоит из 44 занятий, каждое из которых включает элементы экскурсии, лекции, урока и ряд разработанных методических приемов. Занятия проводятся как на экспозициях музеев Кремля, так и в других музеях Москвы. Каждый год завершается, в зависимости от темы, конкурсом детских работ, викториной, играми, спектаклем. Цель занятий по разделу "Азбука искусств" - приобщить детей к музею, научить их понимать язык произведений искусства, смотреть памятники, узнать различные приемы обработки материалов и, главное, - пробудить интерес к собственному творчеству.

Закончившие курс "Азбуки искусств" переходят на следующую ступень. Второй этап программы рассчитан на школьников 10-15 лет, на этом этапе формой работы выбран клуб, который предоставляет большую свободу творчества, самостоятельность, в чем особенно нуждаются подростки. Называется он "Клуб юных историков". Программа состоит из 3-х блоков, ориентированных на детей 10-13,13-14, 14-15 лет. В центре внимания программы-изучение памятников архитектуры, живописи, декоративно-прикладного искусства с учетом возрастных и психологических особенностей этой школьной аудитории. Лекции, беседы, дискуссии, участие в музейных праздниках и др. - формы работы, в которых активно участвуют члены Клуба юных историков.

Наконец 3-й этап программы предназначен школьникам 15-17 лет и представлен тремя циклами. Цель этого двухгодичного этапа — ввести школьников, прошедших предшествующие курсы, в круг проблем теоретического и философского плана, связанных с изучением культуры русского Средневековья и Нового времени. В этот период учащиеся проходят специальную подготовку по разным направлениям музейной работы.

Завершается курс обучения экзаменом на аттестат зрелости по специальности, который впервые в 1996 г. провели совместно с Российским Государственным гуманитарным университетом. Учащиеся получили свидетельства, дающие право на проведение экскурсий по Оружейной палате и территории Кремля по заказу сектора работы со школьниками. И хотя неизвестно, как сложится жизнь этих ребят в дальнейшем, благодаря музею она уже стала духовной и интересной.

Представляется перспективной разработка таких программ, которые предназначены одной и той же аудитории школьников на протяжении 10 лет и решают проблему приобщения подрастающего поколения к истокам отечественной культуры, искусства, начиная с самого раннего возраста.

Таким образом, школьная аудитория продолжает оставаться одной из приоритетных групп посетителей музеев, а новый этап в развитии общества преломляется в более глубоком и многоаспектном взаимодействии музея и школы, которое воплощается в многолетних программах разного целевого назначения, включая создание при музеях средних учебных заведений с углубленными курсами гуманитарных дисциплин.

Внимание музеев к детской аудитории нашло воплощение в создании детских

музеев.

Детские музеи. История детских музеев насчитывает более ста лет (первый музей был создан в 1899 г. в Бруклине, США). Рост их популярности в последние годы объясняется тем, что они предлагают "на рынок образовательных услуг" уникальную продукцию, отвечающую потребностям детей и семей всех слоев, и привлекают значительно большее количество посетителей, чем другие музеи, вступая в различные партнерские отношения с государственными, общественными, коммерческими структурами.

К середине 1990-х годов в мире насчитывалось 400 таких музеев, значительная часть их (286) находится в США. Американский детский музей оказал огромное влияние на музейное движение в Европе, где они начали создаваться, в основном, в 1970-80-е годы. Особенно широкое развитие получила организация детских музеев в Германии. Известностью пользуются Образовательный центр для детей в Гааге "Музеон" (Нидерланды), Детский музей в Эдинбурге (Великобритания), "Фабрика открытий" в Брюсселе (Бельгия).

У нас в стране создание детских музеев относится к первой четверти XX века. И уже тогда было отмечено, что они востребованы обществом. Автор проекта детского музея (к сожалению, нереализованного) А.У. Зеленко, известный музейный деятель, художник, педагог, писал, предвосхищая сегодняшний взгляд на современный и детский музей: "Современный музей - живой, деятельный общественный институт, а не кладбище искусств или науки, работающий при этом не только со взрослыми, но и с детьми, является последним детищем цивилизации XX века. Вслед за ним идет еще одно творение культуры человечества - самостоятельный детский музей, об-служивающий интересы маленького народа так же широко, как это делают современные общие музеи для взрослой аудитории".

Рассматривая первые отечественные детские музеи, прежде всего надо назвать имя Н.Д. Бартрама - создателя Музея игрушки в 1918 г., который был не столько собранием игрушек (таковым он стал в 1931 г., когда по решению властных органов музей был переведен в Сергиев Посад и, по существу, перестал существовать как детский), сколько местом игр с ними. А музей Н.Д. Бартрам мыслил и как центр изучения игровой деятельности. Этот музей находился в центре Москвы на Кропоткинской улице и пользовался большой популярностью у детей, которые называли самого Николая Дмитриевича "дядя Музей".

С эпохой 1920-х годов была также связана деятельность Я.П. Мексина и Ф.И. Шмита. Яков Петрович Мексин, единомышленник А.У. Зеленко, педагог и музейный деятель, стал директором первого Музея детской книги, который ставил цель не только познакомить, но и увлечь маленьких посетителей книгой, вовлекая их в мир фантазий, путешествий, через игру пробуждая активность, творчество и самостоятельность. Ф.И. Шмит свои представления о детском музее не только как о культурно-образовательном пространстве, но и центре изучения психологии детского творчества воплотил в созданном им в 1920 г. в Харькове Музее детского творчества.

Отечественные детские музеи первой четверти XX века свидетельствуют, казалось бы, о перспективности этого направления в музейном строительстве молодого государства, но этот период длился недолго, на смену ему пришла демагогическая идеология и педагогика.

Современный этап в развитии детского музейного движения начинается со второй половины 1980-х гг. Одним из ярких явлений этого периода явилось создание детских картинных галерей и музеев детского изобразительного творчества. Наиболее известным из подобных центров и музеев стал Центр эстетического воспитания детей в Ереване, организаторами которого были педагог и искусствовед, супруги Г. Игитян и Ж. Агамирян. Рисунки детей создатели музея рассматривали как свидетельства процесса развития и становления личности. К началу 1990-х гг. относится организация детских музеев, получающих все большее развитие в последующие годы.

В основе всех детских музеев - сочетание предметного материала с программой, ориентированной на детскую активность, которая проявляется в создании экспозиций, разнообразном детском творчестве, игре. Главный принцип - интерактивность (от англ. - взаимодействие). Пространство этих музеев является и игровым полем, где детям позволяется (и даже поощряется) активно "взаимодействовать" с предметами. А вместо традиционного "руками не трогать" появляется новое правило - "пожалуйста, трогайте". Создается специально организованная музейная среда, в которой дети (да и взрослые, пришедшие с ними) получают возможность выбрать то занятие, тот предмет, который им интересен: работают на компьютере, мастерят африканские украшения, лепят из глины, прыгают на батуте и т.п.

Значительный рост детских музеев в США и Европе в последние десятилетия подтвердил заинтересованность их посетителей в развитии интерактивных, действующих экспозиций.

Сама идея детских музеев не сразу была воспринята в Европе, традиционно считающей, что основу любого музея составляет подлинный музейный предмет, поэтому название "музей" не может быть применимо к детским музеям, построенным на копийном материале. Но после дискуссий, иногда призывавших к закрытию этих музеев, возобладала более миролюбивая точка зрения (хотя и сегодня имеется немало противников такого типа детских музеев а, главное, выступающих против применения термина "музей" к таким учреждениям): в каждой стране может быть свой подход к интерпретации детского музея, а главное - он востребован обществом, имеет право на существование.

Разнообразны модели детских музеев, создаваемые в разных регионах России. Статус государственного имеет только Детский музей в г. Ноябрьске (Тюменская обл.). Трагическая судьба этого музея, практически все собрание которого погибло в результате пожара в 2000 г., заставила музейную общественность объединить усилия для его восстановления.

Существуют детские музеи в структуре "взрослых" музеев, например, детский исторический музей в Музее политической истории в С.-Петербурге.

Функционируют в ряде территорий России детские картинные галереи, разрабатывающие образовательные программы для разных возрастных детских групп. Интересно и перспективно работают такие галереи в городах Зеленограде и Волгограде.

Одной из интересных модификаций является детский музей "Дом сказок "Жили-были", появившийся в Москве в 1995 г. при Благотворительном фонде "Русская семья". В "Доме сказок" дети - активные участники театрализованной экскурсии, путешествия по сказке, а погружению в атмосферу сказки способствуют переодевания в костюмы сказочного действия, путешествие вместе со сказочным героем, интерьер музея,

музыка, сопровождающая сказку.

В структуру ряда центров творчества детей и юношества (бывших домов и дворцов пионеров) входят детские музеи исторической, краеведческой и др. направленности, активно участвующие в разнообразной жизни этих центров. В свою очередь, участники многочисленных объединений и кружков деятельно помогают своим музеям - готовят экскурсоводов по залам своего музея и достопримечательностям района, участвуют в археологических, этнографических и др. экспедициях, собирают материал для фондов музея, создают всевозможные поделки для музея из глины, металла, дерева и других материалов.

В структуре многих музеев существуют детские экспозиции. Интересен замысел экспозиции "Кукольный дом" (Каргопольский музей-заповедник), предоставляющей широкие возможности для разных форм работы с детьми и семьями. Дети участвуют в театрализованных постановках, знакомящих с обрядами и бытом прошлых эпох, разнообразные творческие задания объединяют детей и родителей. Экспозиция включает ряд комплексов - интерьер крестьянского дома, зрительный зал, кукольный дом, в котором дети с удовольствием играют, выставку традиционных кукол, игровую площадку "Каргопольская глиняная игрушка". Выставочная площадка для посетителей представляет собою забор, на котором можно рисовать, размещать свои поделки.

Недалеко от Каргополя, в селе Лядины действует школа-музей. Эта интересная модель была подсказана жизнью, а воплощена благодаря инициативе школьных учителей. Само здание школы - памятник истории, образец сельских начальных образовательных учреждений середины XX века, в которых учились дедушки и бабушки, матери и отцы нынешних школьников. Учителям и детям удалось собрать предметы труда, быта, увлечений старших поколений жителей деревни и создать музей, в котором экспозиционно-тематические комплексы вписаны в интерьер школы, в качестве гидов выступают сами дети, а сама школа, по существу, стала музеем, осуществляющим воспитание культурой и традицией.

Отечественный опыт создания детских музеев, экспозиций и выставок обогащается идеями и разработками зарубежных коллег. Так, заслуживает внимания модель передвижного детского музея, разработанная в г. Нюрнберг (Германия) и получившая название "Музей в чемодане". Не имея своего помещения, музей действует на базе школ, детских садов, библиотек. Разработано 20 программ, объединенных по темам, например, "Быт в 1900 году", "Один мир - различные культуры" и т.п. Каждая программа обеспечена наглядным материалом, в том числе подлинными предметами, которые можно брать в руки. Каждому занятию предшествует предварительная подготовка, а за неделю до его проведения в класс доставляют небольшую выставку, книги, пособия, стимулирующие интерес к будущему уроку. Например, программа "В мастерской переписчика" знакомит детей с историей письменности. Они могут полистать и рассмотреть средневековые фолианты, приготовить чернила по старинным рецептам, взять в руки перо, написать текст готическим шрифтом.

В России Детским Открытым Музеем (ДОМ) по этой модели разработан проект "Возможно быть другим". В рамках проекта создана и распространяется настольная интерактивная экспозиция, состоящая из ряда планшетов с картинками, заданиями, играми, раскрывающими механизм формирования предрассудков и негативного отношения к другим культурам и национальным особенностям и традициям. Цель ее -

воспитание терпимого и открытого отношения людей друг к другу. Этому проекту предшествовала детская интерактивная выставка "Я и другой", созданная ДОМом совместно с голландскими партнерами из фонда "Образование во имя мира" и объехавшая ряд городов России. Она адресована детям от 10 до 15 лет и пользуется большим успехом у детской аудитории, музейных педагогов и школьных учителей. Каждый ребенок перед началом "путешествия" по выставке получает путеводитель с подробными заданиями по каждому комплексу. Предваряет работу на экспозиции просмотр всеми участниками видеофильма, психологически подготавливающего ребенка к восприятию экспозиции. Авторами проекта разработаны специальные материалы для учителя, которому рекомендуется проведение в школе занятий, углубляющих понимание и осмысление проблем, поставленных на выставке. Проекты ДОМа способствуют введению и распространению интерактивного метода обучения, высоко оцениваемого специалистами школьного и музейного образования.

Развитие детских музеев, экспозиций и выставок - знамение времени, свидетельствующее о той большой роли, которую играет музей в воспитании и образовании детей, приобщении их к истокам национальной и мировой культуры. Детский музей - это и культурное пространство для семей, вовлекающее в образовательный процесс взрослую аудиторию, для которой разрабатываются специальные программы.

Детские культурные музейные центры

Последние годы в России отмечены созданием на базе музеев специальных организационных структур, получивших название детских музейных центров; каждый из них имеет особенности, определяемые спецификой музея, его кадровым составом, территорией. Появляются также центры, не ограниченные только детской аудиторией (и семьей), но выходящие на весь срез музейной аудитории и получившие название "культурно-музейные центры". Условие их возникновения - наличие профессионалов-организаторов, заинтересованной аудитории и поддержка администрации. Их следует рассматривать как самостоятельную организационную структуру, хотя и близкую в ряде случаев детскому музею. Нередко они имеют свое название, например, "Культурно-образовательный центр", "Детский образовательный центр краеведения и музейной педагогики", "Школа искусств" и т.п. Все они имеют свою концепцию, структуру, но, главное - их деятельность направлена на интеграцию образования и культуры, максимальное использование культурной среды музея в образовательных и воспитательных целях. В центрах разрабатывается спектр программ для детей всех возрастов с разной целевой направленностью, ориентированных как на основные экспозиции и выставки музея, так и на специально созданные детские экспозиции. Большое место в программах уделяется региональным аспектам культуры, что находит воплощение в таких формах работы с аудиторией, как школы искусств и ремесел, клубы историков, археологов, краеведов и др. Как правило, программы разрабатывают специальные формы и интерактивные методики "погружения в прошлое". Большинство детских центров имеет специализированные детские экспозиции и выставки, но ими не исчерпываются программы, охватывающие все культурное музейное поле и часто включающие образовательные учреждения - детские сады, школы, колледжи и др. В ряде центров продумывается "выход" музея в школы, где создаются музейно-образовательные комплексы, а программы занятий включены в учебный процесс.

Практически все центры взаимодействуют с системой образования района, области, края, республики.

С этой точки зрения большой интерес представляет опыт Республиканского детского музейного центра (РДМЦ), созданного при музее-заповеднике "Кижи". Его создание позволило более рационально использовать высокий образовательный потенциал культурного наследия Карелии. При разработке структуры **РДМЦ** был учтен широкий спектр участников, каждый из которых имеет четко определенные функции. Разработан правовой механизм, определен кадровый состав. Создана система музейно-образовательных баз и комплексов в ряде школ Карелии. На примере музейно-образовательного комплекса одной из школ г. Петрозаводска видно, как постепенно музей входит в жизнь школы: в 1-ом классе реализуется программа "музейного всеобуча"; во 2-4-х классах - "Предметный мир культуры", курс которого основан на краеведческом материале; для 5-6-х классов предназначен курс "Знакомство с вспомогательными историческими дисциплинами". А уже в 10-11-х классах учащиеся осваивают "Основы материальной и духовной культуры народов Севера". Постепенно увеличивается количество часов, посвященных музейным занятиям: если в 1-ом классе они составляют 1час в месяц, то во 2-4-ом классе - 1 час в неделю. Планируется введение системы непрерывного музейного образования с 1 по 11 класс.

Что особенно важно, все музейные программы РДМЦ входят в школьную систему художественно-эстетического и гуманитарного образования. Так, материалы декоративно-прикладного искусства и этнографии используются на уроках изобразительного искусства, а такая школьная тема, как "Музыка народов Карелии" иначе воспринимается в контексте музейно-образовательных программ.

Опыт работы карельских специалистов показывает, что создаваемые в школах музейно-образовательные комплексы способствуют не только углублению проблематики ряда учебных дисциплин, но и созданию программ дополнительного образования, которые воплощаются в работе кружков, клубов, студий, фольклорных ансамблей и др. Музейный комплекс в школе может органично входить в учебно-образовательный процесс и выступать организатором общешкольных праздников и культуротворческих акций.

Таким образом, детские музейные центры аккумулируют разные направления образовательной деятельности музеев. При разнообразии структур и названий все они имеют ряд общих признаков:

- формируется коллектив, работающий на разных экспозициях по разным программам, объединенный общими взглядами на процессы образования и воспитания;
- программы разных направлений создаются специалистами как музеев, так и разных образовательных учреждений;
- как правило, центры имеют специальные детские экспозиции, "учебные классы" - культурные пространства, которые могут создаваться как в музеях, так и в образовательных учреждениях под патронажем центров;
- проблема организации фонда музейных предметов и их включения в образовательный процесс решается по-разному в зависимости от особенностей структуры центров. Музейные предметы могут храниться в фонде музея, на базе которого создан центр, и по согласованию с фон-довиками включаться в занятия. Как правило, формируется специальный фонд музейных материалов для работы со

школьниками. При создании музейных комплексов в образовательных учреждениях фонд материалов музея формируется уже на их базе; оформляется соответствующая документация, за сохранность отвечают конкретные специалисты. Жизнь подсказывает оптимальные решения проблемы и варианты структур;

- спектр программ, разрабатываемых центрами, отвечает самым разным интересам и пожеланиям разновозрастной детской аудитории. Создание детских музейных центров стимулирует развитие музеев как дополнительных образовательных структур с разветвленной системой клубов, кружков, студий и других форм культурно-образовательной деятельности;

- наблюдается тенденция создания музейных культурных центров, работающих не только с детской, но и многообразной взрослой аудиторией. А это значит, что можно говорить об интеграции системы образования, культуры, музеев, центров социальной защиты и других организаций и ведомств.

Взрослая аудитория

Взрослую музейную аудиторию составляют посетители разного возраста, профессии, образования, социального статуса, местожительства, национальности, индивидуальных предпочтений.

В течение многих десятилетий традиционно считалось, что главная аудитория музеев - школьники. Однако изменения в развитии общества (и, соответственно, музеев) в последние десятилетия XX века привели к разработке новой коммуникационной модели музея, показавшей, что музей может быть притягательным центром культуры, досуга, образовательным центром и для взрослых посетителей. Об этом свидетельствует и изучение международных тенденций. Исследователи прогнозируют, что эти тенденции получат дальнейшее развитие, а музей будет культурным центром для самых разных групп взрослой аудитории. Изучение роли музеев в образовании взрослых является одним из направлений деятельности Европейской ассоциации обучения взрослых, созданной в 1990-х годах. Ассоциацией подготовлен сборник материалов, посвященный обучению взрослых в музеях Европы, включающий и опыт российских музеев.

В России складываются определенные направления взаимодействия музеев со взрослой публикой, находящие отражение в культурно-образовательных проектах. Однако, хотя музеями накапливается опыт работы со взрослой аудиторией, в целом эта работа еще не стала системой и носит спорадический характер. Исходя из общемировых тенденций и российского опыта, можно предположить, что в современной социокультурной ситуации эта проблема будет решаться в организационном, методическом и содержательном аспектах.

Какие же общие тенденции характерны для включения взрослых посетителей в жизнь музеев?

Прежде всего, развитие таких форм, как студии, клубные объединения, музейные праздники, программы семейных посещений, выходного дня и др.

На базе музеев как дополнительных образовательных институтов, являющихся хранителями уникальных памятников народного мастерства и традиций, создаются студии, школы народного искусства. В качестве примера можно назвать студию "Роспись по дереву", которая уже более 15 лет действует в Вологодском музее-заповеднике и принимает без ограничений всех желающих. Программа рассчитана на 2

года, занятия проводят опытные профессионалы, разработавшие свою методику обучения. Студийцы уже в период учебы принимают участие в выставках, ярмарках, городских праздниках. По окончании студии выдается диплом, выпускники могут поступать в мастерские по росписи, работать индивидуально. Таким образом, подобные студии помимо образовательных целей имеют и сугубо практическое значение, предоставляя возможность студийцам приобрести новую профессию.

В Калужской области, издавна известной изделиями из глины, на базе частного музея ремесла, архитектуры и быта, созданного супругами Л.И. Федоровой и В.А. Ткаченко с детьми, открыта школа народных мастеров, обучение в которой предусматривает работу с семьями по долговременной программе. Целью проекта является приобщение всех желающих к культурному наследию края, реабилитация лиц, имеющих отклонения в здоровье и физическом состоянии, подготовка народных мастеров. В школе изучают историю калужской глиняной игрушки, известной с конца XVI века, учатся лепке, технологическим приемам создания игрушки. Занятия проходят в помещении музея по соседству с экспозиционным залом, интерьер которого воспроизводит обстановку среды бытования игрушки.

Принципы обучения, работа с природным материалом - глиной, возможность общения с подлинными изделиями народных мастеров и с единомышленниками - все это оказывает благотворное влияние на обучающихся. Знание философии ремесел, изучение и освоение местных традиций и обрядов благоприятствует гармоничному развитию личности, делая обучающихся вместе детей и взрослых более жизнестойкими, уравновешенными.

Возрождение ремесел и промыслов - сложный процесс, требующий изучения и разумного подхода, благотворно влияющий на развитие духовности, нравственности, укрепляющий семейные отношения, связи взрослых и детей. Участие музеев в этом процессе - ответственная миссия.

Проблема *семьи* занимает одно из приоритетных мест в современной культурно-образовательной деятельности музеев. Существует спектр подходов в решении семейного посещения музеев, разрабатываются программы "Музей и семья", включающие разные формы и виды работы с семейными посетителями. Так, в Политехническом музее в Москве разработана программа "Семья в музее", а в городском музее города Тольятти - "В музей всей семьей", целью которой является объединение детей и родителей в залах музея, на выставках, музейных праздниках для проведения досуга и общения. Программа "Семейный лабиринт" разработана в Биологическом музее им. К.А. Тимирязева (Москва) и осуществляется в выходные дни уже несколько лет. Гости музея - дети и взрослые - попадают в разные "биологические миры": ботанику, зоологию. Здесь они получают разные задания, которые выполняют сообща. Взрослые активно включаются в познавательный процесс, продолжающийся и дома.

Перспективной тенденцией представляется создание для семейных посетителей специальных путеводителей, которые содержат краткий рассказ об экспозиции, помогающий родителям при посещении музея быть "гидами" для своих детей. Кроме того, путеводители содержат задания для детей, они выполняются с участием родителей в домашней обстановке. Такие путеводители созданы в Сергиево-Посадском музее-заповеднике, Каргопольском музее-заповеднике, Музее-панораме "Бородинская битва" и др.

По статистике, примерно одну треть всех посетителей музеев составляют *студенты*. Отечественный и зарубежный опыт свидетельствует, что возможно создание многоуровневой системы взаимодействия студенческой молодежи и музеев.

Если ставить вопрос об учебных задачах, то их в первую очередь решают студенты гуманитарных вузов, в программы которых по истории, археологии, этнографии, литературе, искусству и др. предметам включается работа на музейных экспозициях. Работают студенты и в фондах, материал которых является уникальным первоисточником, основой для работы над курсовыми и дипломами. В этой связи открываются перспективы взаимовыгодного сотрудничества вузов и музеев.

Интересен опыт сотрудничества Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова и музеев. На кафедре отечественной истории в 1970-80-е гг. была разработана программа, апробированная многолетней практикой и дающая прекрасный пример обучения и воспитания студентов на лучших традициях русской истории, культуры и искусства. В программу, включающую теоретический курс, практические занятия, индивидуальную работу с литературой входит работа на экспозициях музеев, изучение мемориальных комплексов, памятников архитектуры. Специальный курс строится на исследовании экспозиций музеев и памятников в соответствии с программой по отечественной истории. Кафедра выработала методический прием, стимулирующий творческую активность студентов. Каждый студент разрабатывает тему экскурсии по своему выбору и по согласованию с преподавателем и музейным специалистом, а затем проводит экскурсию для студентов своей группы. Обсуждение экскурсии проходит в форме дискуссии.

Целесообразна организация музейной практики на базе музеев. Например, студенты исторического факультета Казанского университета с первого курса включаются в музейную работу. В соответствии с основными направлениями музейной деятельности музейная практика также состоит из трех направлений — фондового, экспозиционного, культурно-образовательного. В процессе практических занятий изучаются особенности формирования, учета, изучения, хранения музейных коллекций, проектирования экспозиций и выставок. Студенты участвуют в историко-бытовых, археологических, этнографических экспедициях, в организации музейных праздников, учатся проводить экскурсии, разрабатывать другие формы взаимодействия с аудиторией на базе Государственного объединенного музея Татарстана. В течение многих лет музей является учебной базой для прохождения курса "Основы исторического краеведения".

Анализ анкетирования студентов показал эффективность музейных занятий. В анкетах отмечалось, что практика в музее дала студентам возможность не только прикоснуться к истокам культуры, искусства, но и познакомиться с людьми, влюбленными в свое дело а "этого не заменят никакие лекции, публикации или фильмы...". Половина состава работников музея сегодня состоит из выпускников университета. Не все студенты станут сотрудниками музея, но именно благодаря музею студенты постигают историю и культуру не только глубоко, но и эмоционально, "пропуская через себя".

Для студентов гуманитарных вузов и факультетов "общение" с музеем, памятниками истории и культуры - все-таки необходимая учебная программа профессионального образования, хотя и выходящего за учебные рамки. Но сейчас остро стоит вопрос общей гуманитаризации человека, человеческого знания, науки. Личность может состояться только в сочетании интеллекта и души, духовности и нравственности.

Д.С. Лихачев подчеркивал: "Гуманитарные науки, несомненно, приобретают все больший вес на форуме знаний. Обнаруживается основополагающая закономерность, показывающая, что точные науки не могут развиваться без динамического развития гуманитарных наук. Ибо гуманитарные науки обеспечивают должный уровень интеллигентности ученых, занятых исследованиями в любых сферах знания. Ну а в целом, это еще объясняется и тем, что гуманитарные науки тесно связаны с исследованиями сложнейшего в мире механизма - человеческой души".

В аспекте вышесказанного особый интерес представляет опыт Государственного Русского музея в Санкт-Петербурге, разработавшего для студентов технических вузов программу эстетического воспитания, которая может рассматриваться как одна из модификаций при создании подобного рода проектов в музеях. Весь курс обучения рассчитан на 4 года и состоит из двух этапов. На первом этапе лекции, семинары, практические занятия проходят в музее. Изучается проблема "Развитие отечественного искусства", представленная шестью темами. Каждая лекция, проходящая в зале музея, сопровождается фонограммой, концертом, что способствует моделированию определенной культурно-исторической среды со специфическими взглядами на пластическое и музыкальное искусство. На этом этапе студентов учат понимать и знать. Девиз второго этапа - уметь. Студенты под руководством опытных специалистов превращаются в активных участников музейной работы - экскурсоводов, лекторов, участвуют в обсуждениях новых экскурсионных тем, лекций, в дискуссиях по разным вопросам музейного дела.

Лучший опыт российских музеев убедительно показывает, что музеи самого разного профиля, национальные и областные, районные и общественные, государственные и появляющиеся частные разрабатывают программы, проекты с целью привлечения в музей студенчества и более активного его включения в жизнь музея. Но в целом следует подчеркнуть, что культурно-историческое поле музеев может быть более эффективно и системно предоставлено студенческой молодежи.

Начиная с конца XIX - начала XX веков российские музеи уделяли большое внимание школьному *учителю,* для которого разрабатывались специальные семинары, абонементы. Эта традиция не утратила своего значения сегодня. Учитывая систему взаимодействия культуры и образования можно предположить, что учительская аудитория для музеев станет одной из постоянных и перспективных. В настоящее время в ряде музеев разрабатываются специальные циклы для учителей-предметников, углубляющие преподавание по конкретным курсам школьной программы.

Одной из значительных категорий взрослой музейной аудитории (в том числе и потенциальной) являются лица пожилого возраста, *пенсионеры.* Создание рассчитанных на них культурных программ и проектов в последние десятилетия занимает значительное место в жизни зарубежных и отечественных музеев. Представляется перспективной складывающаяся система взаимодействия музеев в ряде регионов России с социальными центрами по поддержке пенсионеров, инвалидов. Для них создаются специальные программы, включающие посещение музеев, экскурсии по достопримечательным местам района, осмотр исторических и культурных памятников. Традиционным стало проведение рядом музеев "дней пожилого человека".

В последние десятилетия во всем мире активизировалось внимание к *инвалидам,* стремление включить их в жизнь общества, создать условия, достойные человека.

Задача сделать культурное наследие, хранимое музеями, доступными для инвалидов, приобретает все большую актуальность. Реализации ее способствует политика, направленная на принятие специальных законов, обучение музейного персонала, а главное - осознание необходимости решения этой проблемы как обществом в целом, так и администрацией и специалистами музеев.

С этой точки зрения интересен опыт Великобритании, где разработано "Руководство по работе с инвалидами для музеев и художественных галерей". В преамбуле указывается, что каждый музей на основании этого документа может разработать собственную программу работы с инвалидами.

"Руководство..." структурно представлено 6 разделами, в которых рассматриваются разные аспекты работы с инвалидами и подчеркивается, что инвалиды должны иметь право участвовать в административных советах музеев. Необходимо взаимодействие музеев с организациями инвалидов. Специальный раздел посвящен подготовке персонала для работы с инвалидами. В документе речь идет не только об инвалидах-посетителях, но и инвалидах-сотрудниках и указывается на обязанность администрации музеев гарантировать инвалидам равные возможности при устройстве на работу.

Отдельный раздел "Руководства" посвящен проблеме доступности коллекций для инвалидов. При этом отмечается, что не следует применять изолированное обслуживание инвалидов, если они сами не высказывают такого пожелания. Много внимания уделяется вопросам рекламы и информации о музее, предназначенной для инвалидов. Подчеркивается, что для них в музее должна быть разработана система ориентации, специальные приспособления при входе, в экспозиционных залах, буфетах и др.

"Руководство" получило в стране широкое распространение, его бесплатно рассылают во все музеи. Кроме того, подготовлен справочник, содержащий необходимые сведения для работы с инвалидами, например, источники финансирования, типы инвалидности, профессии и т.д.

Опыт Великобритании и других стран может быть использован в отечественной практике, а работа с инвалидами должна стать одним из приоритетных направлений культурно-образовательной деятельности музеев.

В настоящее время ряд российских музеев разрабатывает программы, предназначенные инвалидам, являющимся одной из самых благодарных аудиторий. Кроме крупных столичных и областных музеев (Государственный музей-заповедник "Московский Кремль", Государственный Русский музей, Ярославский музей-заповедник и др.) можно назвать и районные. Внимания и использования заслуживает опыт прекратившего, к сожалению, свое существование небольшого районного музея Москвы "Кунцево". В нем велась многолетняя систематическая работа с инвалидами района, многие из которых стали добровольными помощниками музея.

Анализ опыта работы музеев со взрослой аудиторией убеждает в перспективности развития этого направления, что подтверждают практика и исследования отечественных и зарубежных специалистов. Поэтому необходимо акцентировать внимание на изучении запросов, пожеланий взрослых посетителей музеев с целью разработки культурных, образовательных программ для этой многоликой аудитории.

Одиночные посетители составляют значительную категорию музейной аудитории, прежде всего, взрослой. Это те, кто пришел в музей самостоятельно, а не в составе уже сформированной группы.

Следует отметить, что активизация деятельности музеев как центров образования, культуры, досуга привлекает к ним внимание самых разных категорий посетителей. Число их в последние годы возросло, что объясняется разными причинами - финансовыми, политическими, социальными, культурными. В музеях стремятся к созданию комфортных условий пребывания одиночных посетителей: продумывается система ориентации, наличие аннотаций, грамотного и легко читаемого этикетажа. В вестибюлях устанавливают компьютеры, представляющие экспозицию. В некоторых музеях разрабатываются путеводители по экспозиционным залам на разных языках.

Кроме того, к услугам одиночных посетителей - музейные праздники, фестивали, литературные гостиные, информация о которых размещается не только непосредственно в музее, но и в печати, на радио и телевидении. В ряде музеев для одиночных посетителей используются "технические гиды" или "автогиды", которые "ведут" посетителя по залам музея.

В последние годы в ряде музеев (в городах Волгограде, Елабуге и др.) разрабатывается система программ индивидуальных экскурсий с учетом запросов посетителей.

Формы культурно-образовательной деятельности музеев

К настоящему моменту сложился спектр форм культурно-образовательной деятельности музеев, предназначенных многообразной музейной аудитории, имеющих организационные и методические особенности. Некоторые из этих форм относятся к традиционным, например, экскурсии, лекции; другие формы получили развитие в последние десятилетия в связи с изменением роли музеев в обществе.

Экскурсия - одна из основных традиционных форм работы с публикой, получившая развитие в отечественных музеях с конца XIX века и не утратившая своего значения сегодня. Изменения, происходящие в мире, нашли преломления и в новой коммуникационной модели музея, сказавшейся на экскурсии как одной из форм коммуникации, в которой экскурсанты рассматриваются не как пассивные слушатели, молча внемлющие рассказу экскурсовода, но являются активными участниками диалога, организуемого экскурсоводом. Способствует таким партнерским отношениям и разработка новой методики, основанной на интерактивности, развивающей творческие наклонности и активность посетительской аудитории и получающей все большее развитие в отечественном музейном деле.

Экскурсию определяют как коллективный осмотр музея, достопримечательного места, выставки и т.д. с научными, познавательными, образовательными, воспитательными целями, а также для получения эстетического и эмоционального удовольствия, осуществляемый под руководством специалиста-экскурсовода по определенному маршруту.

Музейная экскурсия в течение многих десятилетий, начиная с первых лет XX века, была приоритетной формой работы с публикой. Большую роль в становлении музейного экскурсионного дела сыграла отечественная экскурсионная школа, первоначальный период развития которой приходился на первые десятилетия XX века. К этому времени относится издание ряда журналов, посвященных экскурсионному

делу: "Русский экскурсионист" (Ярославль), "Школьные экскурсии и школьный музей" (Одесса), "Экскурсионный вестник" (Москва), "Экскурсионное дело" (Петроград). Большую роль в становлении экскурсионного дела были призваны сыграть Петроградский научно-исследовательский экскурсионный институт (1921-1924) и Московский музейно-экскурсионный институт (1921-1925), в деятельности которых большое внимание уделялось разработке теоретических, методических вопросов самого широкого диапазона. Задачами институтов было изучение экскурсиеведения по всем областям жизни природы и человеческой культуры для создания "цельной образовательной системы".

В период становления экскурсионного дела представителями отечественной экскурсионной школы был разработан экскурсионный метод, который не потерял актуальности и по сей день и используется в практической работе многими музейными специалистами. Суть этого метода состоит в следующем:

- превалирование показа над рассказом;
- осмотр предметов показа с разных сторон (моторность);
- профессиональное мастерство экскурсовода - не только хорошее знание материала, но и умение активизировать экскурсантов, "оживлять" материал экскурсии.

Большое значение придавалось сопровождающему процесс экскурсии "духу путешественности", соборности коллективного восприятия и умению экскурсовода влиять на индивидуальное восприятие. Над разработкой экскурсионного метода трудились замечательные ученые (И.М. Гревс, Н.А. Гейнике, Н.П. Анциферов, Б.Е. Китайгородов, А.В. Бакушинский и др.), которые ввели понятие - экскурсиеведение - что само по себе свидетельствовало о значении научного подхода в развитии этого направления работы с публикой.

Работы этих музейных деятелей, посвященные разным аспектам экскурсиеведения, не утратили актуальности и сегодня - на них воспитываются новые поколения музейных педагогов. Понимая образовательное значение экскурсии, они самое большое внимание уделяли разработке темы экскурсии, методике ее проведения, учитывая, с одной стороны, "соборность" экскурсии, с другой - личностное, индивидуальное восприятие материала экскурсии. Экскурсии первых десятилетий XX века посвящались изучению мировой и отечественной истории, литературы, искусства.

Хотя к началу 1930-х годов сводится на нет творческий, исследовательский подход к решению содержательных проблем музейных экскурсий, а главными темами становятся достижения социалистического строительства, атеистическая, историко-революционная, а после Великой Отечественной войны - военно-патриотическая проблематика, за период 1930 - середины 1980-х годов в экскурсионном деле были определенные успехи. Они прежде всего определялись личностями, которые работали в этой сфере музейной деятельности и в центральных, и в провинциальных музеях. Их экскурсии превращались в яркое, запоминающееся действо, хотя и вызывали нарекания "руководства", с которым незаурядный экскурсовод нередко вступал в конфронтацию. Умелое использование "эзопова языка", смелое включение в экскурсию "нежелательных" и даже "запретных" тем притягивали слушателей к этим талантливым людям.

Значительные успехи были достигнуты в организации экскурсионной работы музеев со школой. К позитивным моментам в развитии экскурсионного дела следует

отнести и разработку методической документации на каждую тему экскурсии, введенную в 1970-е годы и получившую развитие, прежде всего, в исторических и краеведческих музеях, хотя жесткая схема, по которой составлялись методические разработки, зачастую сводила на нет творческие поиски экскурсовода.

Музейные экскурсии классифицируются в зависимости от:

- места проведения и объектов показа (по экспозиции, фондохранилищам, открытому хранению фондов, по территории с осмотром архитектурных сооружений, памятников природы, памятных мест и др.);
- широты тематики (обзорные, включающие осмотр всей экспозиции музея и предназначенные, как правило, туристам и так называемым "разовым" посетителям; тематические, посвященные раскрытию конкретной темы, проблемы);
- состава экскурсантов с учетом возрастного, социального статуса, профессии, места проживания и т.д.

Как проходит процесс подготовки экскурсии?

Прежде всего, продумывается и определяется тема экскурсии, изучается литература, источники, экспозиция и экспонаты, производится отбор объектов экскурсионного показа и составляется маршрут. Завершается подготовительный этап методической разработкой экскурсии, которая является основным документом в экскурсионной работе.

Методическая разработка экскурсии представляет собою подробный конкретный план экскурсии, составленный по форме, включающей следующие позиции:

- зал, раздел, комплекс, часть маршрута;
- экспонаты, объекты показа;
- краткое содержание (наименование подтем, перечень главных вопросов, акценты);
- методические указания;
- примечания.

Названные позиции позволяют четко выстроить концепцию экскурсии, которая составляется с ориентацией на определенную категорию музейной аудитории. В музеях может быть принята и другая схема разработки экскурсии, но, как правило, они разрабатываются в рассмотренном выше ключе. Главное - экскурсия должна раскрыть заявленную тему, вызвать интерес и эмоциональное восприятие материала, решить задачи, поставленные автором разработки. Большую роль играют приемы, построенные на интерактивной методике, вовлекающей экскурсантов в активную творческую деятельность.

Особое значение имеет налаженная система контактов специалистов музея, занимающихся экскурсионной работой, и других сотрудников, в первую очередь, экспозиционеров. Тематическая структура экскурсии, которая строится с учетом ориентации на определенную категорию посетителей и другие факторы, не всегда совпадает с тематической структурой экспозиции. Консультативная помощь специалистов-экспозиционеров способствует созданию оптимального варианта экскурсионной разработки. Очень важны советы педагогов, психологов при разработке методических приемов, учитывающих особенности будущей аудитории.

Работа над темой не завершается и тогда, когда экскурсия разработана и включена в тематический план мероприятий музея. В процессе апробации экскурсии

автор вносит в нее дополнения, изменения, уточнения как содержательного, так и методического плана.

В 1990-е годы получили распространение сценарные разработки экскурсий как реакция на схематическую и нередко обезличенную методическую разработку, в которой никак не проявлялась методика, основанная на диалоговых формах общения с аудиторией. Однако опыт нескольких лет показал, что сценарные разработки сводились, как правило, к написанию текстов экскурсий, которые для индивидуального пользования и ранее (до наступления "эры" методических разработок) составлялись экскурсоводами. На самом деле сценарий - особый жанр, требующий специальной профессиональной подготовки, знания законов сценографии, драматургии и т.д. Развитие сценария экскурсии как особого жанра, думается, дело будущего.

Целесообразно создавать авторскую методическую разработку экскурсии, акцентируя внимание на блоке методических приемов, на логических переходах от одного сюжета к другому. Учитывая широкий спектр авторских экскурсий, основанных на игровой методике и театрализации, следует в виде приложения к методической разработке включать сценарные фрагменты игр, театрализации и др.

Итак, современное экскурсионное дело развивается, опираясь на коммуникационный подход.

1. Взаимоотношения с музейной аудиторией (экскурсантами) основываются на диалоговом сотрудничестве.

2. Меняется содержание музейных экскурсий - тематика становится более разнообразной, отвечающей запросам и интересам посетителей. В поле зрения музейных специалистов - краеведческая тематика, история религий и церкви, "закрытые" страницы отечественной истории, проблемы экологии, культура и традиции "малых" народов, устное народное творчество, ритуалы, обряды, декоративно-прикладное искусство, ремесла и т.п.

3. Получают развитие авторские экскурсии, дающие специалисту возможность раскрыть материал экскурсии так, как представляется лично ему, используя арсенал различных методических приемов. Это способствует развитию экскурсионного дела, интереса к нему новых групп посетителей, в том числе тех, кто ранее редко или совсем не посещал музеев, а также появлению в среде музейных специалистов ярких творческих личностей, экскурсии которых привлекают посетителей, нередко на них стремятся попасть, как на концерты любимого артиста. Представляется, что сегодня оптимальным является соединение авторского видения экскурсии и ее научного решения. А социологические и психологические исследования восприятия экскурсии с учетом их "рейтинга" посещаемости могут дать приближенное к объективному многоаспектное представление о конкретной экскурсии.

4. Экскурсии-исследования, экскурсии-путешествия, экскурсии-уроки, экскурсии-беседы, экскурсии-спектакли и др. - таково жанровое разнообразие экскурсий, вошедших в практику музейного дела с середины 1980-х годов. Как показывает опыт отечественных и зарубежных музеев, спектр видов экскурсий имеет тенденцию к расширению.

5. Непосредственно с жанровым разнообразием экскурсий связана и получающая все большее развитие в экскурсионном деле интерактивная методика, основанная на активизации посетителей с учетом дифференцированного подхода к ним.

6. С целью развития новых технологий в экскурсионном деле необходимо обобщение лучшего опыта отечественных музеев и учет опыта музеев зарубежных. Этому способствуют публикации в профессиональных периодических изданиях ("Museum", "Мир музея", "Открытый музей"), в изданиях Российского научно-методического центра по проблемам музейной педагогики Государственного Русского музея, Российского института культурологии, ряда музеев России (Государственного объединенного музея Татарстана, Омского областного музея краеведения, Саратовского областного краеведческого музея и др.). Обширный по географическому и тематическому охвату материал представлен в сборниках творческой лаборатории "Музейная педагогика" кафедры музейного дела АПРИКТ.

Клубные формы музейной работы

Современная коммуникационная модель музея позволяет культурному пространству музея служить "ареной" самых разных форм общения с многоликой аудиторией. Развиваются уже апробированные долговременной практикой и ставшие традиционными для отечественных музеев формы работы, а также рождаются новые, вызванные к жизни активизацией роли музеев в культурной жизни общества. Все они могут быть объединены названием - *клубные формы музейной работы* - и имеют свои определенные признаки, которые корректируются с учетом специфики конкретного музея, музейной аудитории и музейных специалистов.

К клубным формам музейной работы относятся *лектории, факультативы, музыкальные и литературные гостиные, кружки, музейные праздники, вечера* и, конечно же, *музейные клубы.* Особенностью всех *музейных* клубных форм является их непосредственная связь с объектами и коллекциями конкретного музея.

Изучение культурно-образовательной деятельности современных музеев показывает, что музей становится не только образовательным, культурным центром, но и центром общения, дефицит которого является одной из примет современного развития общества. Именно клубные формы способны объединить людей по интересам - социальным, возрастным, профессиональным, научным, духовным и др.

В одном из определений клуба говорится, что это "общественная организация, объединяющая в свободное время людей для удовлетворения и развития их многообразных интересов". Музейный клуб - **объединение конкретных групп музейной аудитории на основе общего интереса к памятникам истории, культуры, природы, хранимым** музеем. Музейный клуб создает оптимальные условия для неформального общения единомышленников и способствует развитию научного, художественного, технического творчества его членов с учетом индивидуальных наклонностей.

Характерными чертами музейного клуба являются: определенная аудитория, четкая программа, рассчитанная, как правило, не менее чем на 2-3 года, которая предусматривает занятия пленарные (всех членов клуба) и секционные, а также совместное проведение досуга - вечера, посещение театров, выставок. Как правило, программой предусматривается проведение конференций, викторин, олимпиад и др.

В отличие от других форм клубной работы, музейный клуб является самодеятельной организацией, а научный сотрудник музея является куратором, участвующим в решении всех основных вопросов деятельности клуба. Высшим же органом музейного клуба является общее собрание его членов, избирающее Совет клуба, в свою очередь

выбирающий председателя Совета.

При этом необходимо иметь в виду, что клуб действует на базе музея, хранящего культурное наследие. Требования сохранности обуславливает значительную степень участия в деятельности клуба не только куратора, но и других музейных специалистов.

Существуют различные виды клубов, определяемые профилем музея, особенностями музейных коллекций, традициями взаимоотношений музея с местными жителями, особенностями демографического состава населения региона, спецификой историко-культурного развития территории, заинтересованностью администрации и сотрудников музея. Клубы могут быть краеведческими, историческими, литературными, природоведческими и др.

Каждый клуб разрабатывает свое Положение, определяющее цели, задачи, управление. Структура клуба может быть секционной (или кружковой), учитывающей возрастные, профессиональные, социальные особенности его членов. Положение действует в течение ряда лет, а программа клуба более динамичная, гибкая, может быть представлена в виде "Приложения" к действующему "Положению".

Практика создания и функционирования музейных клубов насчитывает уже не один десяток лет. Значительная часть их ориентирована на работу со школьниками, но имеется плодотворный опыт деятельности музейных клубов, в состав которых входят люди разного возраста и разных профессий. Их объединяет интерес к определенной сфере культуры, искусства, науки, техники, природы. Среди них можно назвать клубы мореходов, любителей балета "Терпсихора", камня, кактусов, орхидей и т.д. Многие клубы посвящены изучению края ("Краевед"), разнообразных коллекций - нумизматики, филателии, филокартии и др. Проблематика клубов отвечает интересам музейной аудитории, которые формируются в определенной социальной среде, в соответствии со сложившимися в обществе приоритетами.

Рассмотрим это на конкретном примере. В ГИМе в 1980-е годы был создан клуб "Юный музеевед", ориентированный на школьников 8-10 классов, принимающих участие в работе школьных музеев, которые в этот период бурно развивались. Создание клуба ставило целью ознакомить учащихся с основами музейного дела, дать знания, необходимые в работе школьного музея. Программа включала общие лекции по музейному делу для всех участников клуба, а также работу по секциям, целью которых являлось изучение основных направлений музейной работы - фондовой, экспозиционной, культурно-образовательной. В клубе проводились также занятия, основанные на активной творческой деятельности: написание рефератов, оппонирование, участие в конференциях, дискуссиях, олимпиадах, викторинах. Большое внимание уделялось совместному отдыху - выездам в заповедные уголки Подмосковья, посещению выставок, театров и т.п.

В настоящее время в ГИМе действует семейный клуб "Наш дом - музей" для школьников с 1 по 11 класс, дошкольников, родителей, бабушек и дедушек. В состав клуба входят 180 человек. Впервые придя в клуб в 6-7-летнем возрасте, дети посещают клуб в течение 10-11 лет. Система образования, воспитания - многоступенчатая, секционная. 1 секция - "История славянской сказки" - предназначена дошкольникам и младшим школьникам, а ее программа преследует цель пробудить у маленьких детей (вместе с родителями) интерес к отечественной истории через сказку. На занятиях дети учатся сопоставлять реальные и сказочные события, начинают понимать, как рождается

устное народное творчество, фольклор, узнавать на экспозиции предметы, с которыми они познакомились в сказках.

Другое направление программы - деятельность историко-этнографического театра, в спектаклях которого дети в игровой форме постигают особенности сказочного и исторического материала.

Для подростков (5-9 классы) в клубе создана секция "История в музейном предмете", программа которой строится с учетом возрастных особенностей и направлена на изучение музейного предмета и его жизни в музее - процессов комплектования, хранения, учета, атрибуции. Программа другой секции для учащихся этого возраста называется "Вспомогательные исторические дисциплины" и ставит целью овладение навыками исследовательской работы при изучении палеографии, геральдики, нумизматики и др. Общим увлекательным делом всех членов клуба является формирование и изучение коллекции по отечественной истории и быту XIX-XX вв., что предполагает участие в историко-краеведческих экспедициях.

Родители принимают самое активное участие в деятельности клуба - участвуют в экспедициях, занятиях, организации и проведения праздников, оказывают большую помощь во всех направлениях клубной работы. Все члены клуба имеют право на бесплатное посещение музея и его филиалов, а также музейной библиотеки.

Итак, ***музейный клуб*** - сложившаяся форма культурно-образовательной деятельности, основанная на изучении музейных коллекций и памятников, предназначенная определенной аудитории, которая может быть как однородной, так и разной по возрасту, профессии, социальному статусу. Положение о клубе включает цели, задачи, структуру, управление, содержание. Работа клуба строится с учетом секционного (кружкового) деления, но включает и общие программные мероприятия - лекции, конференции и др. В программу входит также совместное проведение досуга. Музейный клуб может иметь эмблему, девиз, гимн и т.п.

Все другие формы клубной работы имеют отдельные признаки клуба. Например, *кружки,* в отличие от клуба, не являются самодеятельной организацией, а их руководителем обычно назначается сотрудник музея, кружки включают, как правило, однородную и не очень многочисленную аудиторию. Программа кружков ориентируется на занятия, а не совместное проведение отдыха, хотя в зависимости от специфики и пожеланий аудитории и руководителя совместное проведение досуга также возможно.

Другие клубные формы - циклы вечеров, абонементы, литературные и музыкальные гостиные, музейные фестивали и праздники - адресованы определенной аудитории, но не предполагают обязательного участия в каждой программе, это делается по желанию участников, которые, в отличие от клубов и кружков, не являются постоянными членами складывающихся коллективов. По желанию участников возможно перерастание этих форм в клубы. Вместе с тем в повседневной музейной практике нередко разные клубные формы называют "клубами", хотя по сути их деятельности, особенностям структуры и управления они клубами не являются.

Клубные формы могут быть предназначены конкретной аудитории (кружки, факультативы), а могут быть организованы для самой широкой аудитории местных жителей. К последним относятся музейные праздники, которые являются одной из перспективных форм работы с публикой. Сам термин свидетельствует о том, что музей становится таким центром культуры, который не только учит, образовывает,

воспитывает, но и развлекает, все более активно вторгается в досуг, делая его радостным, вызывая положительные эмоции.

Музейный праздник - комплексная форма культурно-образовательной деятельности, в структуру которой включаются элементы театрального представления, экскурсии, тематического вечера и др., объединенные единой темой. Организовывают праздник сотрудники музея на основе тщательно продуманного сценария, иногда с привлечением творческих работников театра, музыкальных учреждений, радио, телевидения, других учреждений культуры - домов культуры, библиотек и т.п.

В проведении праздника (как и во всех других формах культурно-образовательной деятельности) "участвуют" музейные коллекции, экспозиции, недвижимые памятники истории и культуры, расположенные на музейной территории и вне ее, специально приуроченные **к** этому событию выставки, памятные места, сама историко-культурная среда города. Праздничность создается общей атмосферой веселья, активностью участников, ярким и красочным оформлением.

Тематика праздников очень разнообразна: исторические, этнографические, литературные, фольклорные и др. Их содержание и композиция обычно соответствуют специфике музея, его виду и профилю.

Нельзя не отметить все более возрастающую популярность фольклорно-этнографических праздников, устраиваемых в музеях под открытым небом, в которых самое активное участие принимают местные жители. Фольклорные праздники интересны обрядовыми песнями, ритуалами. Наше время отмечено развитием исторического сознания, интересом и вниманием людей к своим национальным истокам, возрастающим в ответ на процессы глобализации и урбанизации, поглощающих своеобразие народных традиций.

Подготовка и проведение праздников в разных музеях страны показывает, что, несмотря на кажущуюся легкость, проведению их должна предшествовать тщательная организационная работа и разработка сценария. Изучаются письменные источники, отбираются и исследуются памятники материальной и духовной культуры, просматриваются кино- фотоматериалы, продумывается включение аудиовизуальной техники. Принимаются повышенные меры по обеспечению сохранности памятников и экспонатов, просчитывается возможная нагрузка на территорию и памятники архитектуры, механизмы ее регулирования. Предпринимаются меры по созданию комфортных условий для гостей праздника.

Каждый музей самобытен, и все музейные праздники, несмотря на схожесть отдельных структурных элементов, имеют специфические черты, определяемые особенностями музея, территории, своеобразием существующих традиций. Так, в музее-заповеднике "Кижи" ежегодно устраивается Республиканский детский музыкальный праздник, цель которого - постижение подрастающим поколением культуры народов Карелии через активное участие каждого ребенка в освоении исторического, эстетического, нравственного опыта предков через игру, фантазию, творчество.

Характерно, что эти праздники стали системой, с 1994 г. они проводятся ежегодно в начале июня. Общий проект праздников называется "Кижи - мастерская детства". Темы ежегодно меняются, открывая разные грани традиционной культуры народов Карелии, например, "Ярмарка глазами детей", "Нить жизни" (ткань, ритуал,

человек в традиционной культуре). В 1999 г. праздник был посвящен фольклорному наследию Карелии - 150-летию издания эпоса "Калевала" и русских былин Севера.

Таким образом, культурно-образовательная деятельность отечественных музеев представлена широким спектром самых разных форм, предназначенных взрослой и детской аудитории: от традиционных экскурсий, лекций, до новых, получивших развитие в последнее десятилетие (музейные клубы, праздники, студии и т.д.).

Значительное внимание музеи стали уделять проблеме включения нематериального культурного наследия - обрядов, ритуалов и т.д. -в различные формы работы с посетителями.

Все более широко в практику музейной работы входит интерактивная методика, ориентированная как на детскую, так и на взрослую аудиторию. Музейный посетитель становится активным участником разных событий, происходящих на пространстве музея - вечеров, выставок, праздников. А музей становится научным, образовательным, культурным и досуговым центром, привлекающим самых разных посетителей, изучение которых становится одним из актуальных направлений музейной работы.

Разрабатываются научные, методические основы культурно-образовательной деятельности, которая должна адекватно отвечать на требования современного общества, все более тесное взаимодействие с которым характеризует современную музейную жизнь.

Литература:

1. Анциферов Н.П. Теория и практика экскурсий по обществоведению. М., 1925.
2. Бакушинский А.В. Исследования и статьи. М., 1981.
3. Гейнике Н.А. Культурно-исторические экскурсии. Основные вопросы методики и методологии исторических экскурсий. В 3-х частях. М., 1923.
4. Герд В.А. Экскурсионное дело. М.-Л., 1928.
5. Гревс И.М. Природа экскурсионности и главные типы экскурсий в культуру. // Экскурсии в культуру: методич. Сб. М., 1925.
6. Коссова И.М. Взаимодействие музея со школой. М., 1990.
7. Коссова И.М. Музей в культурной жизни края. М., 1989.
8. Культурно-образовательная деятельность музеев. Сб. тр. творческой лаборатории "Музейная педагогика" кафедры музейного дела АПРИКТ. Сост. И.М. Коссова. М., 1997.
9. Музей. Образование. Культура. Процессы интеграции. Сб. тр. творческой лаборатории "Музейная педагогика" кафедры музейного дела АПРИКТ Вып. 2. Сост. И.М. Коссова. М., 1999.
10. Музей и общество. Проблемы взаимодействия. Сб. тр. творческой лаборатории "Музейная педагогика" кафедры музейного дела АПРИКТ. Вып. 3. Сост. И.М. Коссова. М., 2001.
11. Музей для всех. Сб. тр. творческой лаборатории "Музейная педагогика" кафедры музейного дела АПРИКТ. Вып. 4. Сост. И.М. Коссова. М., 2003.
12. Макарова-Таман Н.Г., Медведева Е.Б., Юхневич М.Ю. Детские музеи в России и за рубежом. М., 2001.
13. Ньюберри К. "Руководство по работе с инвалидами в Великобритании" // "Museum" №180 (№2), 1994.

14. Основы экскурсионного дела в музеях. Вып. 1-2. Сб. тр. НИИ культуры. М., 1976-77.
15. Ребенок в музее. Сб. тр. НИИ культуры. М., 1991.
16. Столяров Б.А. Педагогика художественного музея: от истоков до современности. Учебное пособие для студентов гуманитарно-художественных факультутов. СПб, 1999.
17. Художественный музей в образовательном процессе. СПб, 1998.
18. Юхневич М.Ю. Я поведу тебя в музей. Учебное пособие по музейной педагогике. М., 2001.

МУЗЕЙНАЯ СОЦИОЛОГИЯ

ГЛАВА VIII

Музей и посетитель: постановка вопроса. Становление музейной социологии. Современные социологические проблемы в музее. Методика сбора первичной социологической информации в музее.

Существует примечательная сторона жизни музея, которая далеко не сразу стала объектом серьезного научного исследования; более того, в разные эпохи она просто игнорировалась или, по крайней мере, не обозначалась как необходимая. Это проблема, которую пока обозначим в самом общем виде как "музей и посетитель". История возникновения интереса социологии к музею имеет свою давнюю традицию и насчитывает более сотни лет. В России, к примеру, известны первые попытки опросов в Государственном Историческом музее, которые были проведены одним из авторов идеи национального музея И.Е. Забелиным.

В историческое прошлое музей "заглядывает" как опытным взором профессионала, так и рядового посетителя. Не надо думать, что между музеем и его аудиторией существует последовательно развивающаяся связь: сначала создается музей, а потом, якобы, сюда приходят его посетители. На самом деле, уже **сама идея музея предусматривает появление его будущего ценителя,** всякого, кто придет сюда сегодня, завтра и в более отдаленные от нас времена. Можно даже сказать, что образ музея формируется его ожиданием будущих поколений: музей в равной степени принадлежит нашему сегодняшнему времени и тем эпохам, которые, хочется надеяться, также ревниво будут относиться к своим культурным ценностям.

Итак, "проектный" посетитель в чем-то определенно влияет на стратегию развития этого учреждения культуры и науки. История складывания музея как социального института памяти свидетельствует, что уже на стадии его возникновения делались попытки предсказать будущего посетителя, его интересы и смысл общения музея с ним. Более того, нам хорошо известно, что многие концептуальные взгляды на проблемы музейного дела основывались на социологических позициях. К примеру, Ф.И. Шмит еще в 20-е гг. XX века предложил типологию музеев, четко выстраиваемую исходя из интересов различных посетительских групп. Интенсификация социологических опросов в музеях в 1920-30-е годы была обусловлена тем положением, в

котором оказались российские музеи в первые годы советской власти. Обычное этому факту объяснение - резко изменившийся контингент аудитории при значительном увеличении общего посетительского потока. В музеи стал приходить новый, до сих пор здесь невиданный посетитель.

Становление исследовательской работы в области изучения музейного посетителя также было связано с расцветом социологической и психологической наук. Музейные работники осознавали необходимость привлечения к своей работе выводов социологов, психологов и педагогов. "Для музейного работника необходимо знакомство с психологией и с методами внешкольного образования, - писал в своей статье М.В. Муратов, - в той мере, в какой из них можно извлечь материалы, которые могут быть непосредственно использованы в музейной работе".

В Историческом музее исследователями, занимавшимися вопросами изучения юного посетителя, активно использовались выводы выдающегося психолога Л.С. Выгодского. А. Бакушинский, педагог и музейный деятель, один из основателей экскурсионной школы, разработал и использовал на практике свою эстетическую теорию "непосредственного эстетического восприятия". Методика проведения социологических исследований: анкетирование, тесты, опросы в музеях выстраивалась под влиянием существовавших тогда актуальных методик в социологии, применявшихся как в России, так и за рубежом.

Кроме того, в 1920-30-е годы в России получает распространение новая наука, вобравшая в себя достижения социологии, психологии и педагогики - **педология.** Она должна была направлять все стороны учебно-воспитательной работы с детьми. Педологами проводились массовые обследования развития, одаренности детей, их знаний при помощи различных опросов, тестов и т.д. Музеи активно сотрудничали с ними. Была создана Центральная Детская Экскурсионно-туристическая станция (ЦДЭТС), и районные педологические станции, где педологи занимались изучением детей в экскурсионном процессе. ЦДЭТС сотрудничала с группой исследователей в ГИМе под руководством А. Кобылиной, которая вела серьезную работу по изучению юного посетителя музея. Попытка построения типологии музеев на базе аудиторных предпочтений проводилась в 1970-80-е гг. на основе крупного общероссийского социологического исследования "Музей и посетитель".

За последние годы в музейной работе произошли существенные изменения, которые имеют непосредственное отношение и к социологии. В России музей поневоле встал в "цепочку" тех учреждений культуры, которым пришлось встраиваться в современную социокультурную жизнь, где свою немаловажную роль начинают играть проблемы экономического порядка. Музей потерял свои и без того невеликие привилегии, которыми обладал до конца 1980-х гг. Теперь благополучие музея впрямую стало зависеть от его социальной значимости, от того, насколько умело и грамотно он способен проводить маркетинговую деятельность и привлекать в свои стены посетителей. Сегодня **социологические исследования в музее могут стать важным инструментом повышения эффективности музейной деятельности,** а также решения конкретных социальных задач.

Наши музеи длительное время были включены в систему культурно-просветительных учреждений, деятельность которых была **ориентирована** на идеологическое и политическое переустройство общества. Эта установка сыграла свою

роль при решении кадровых вопросов и, главное, сформировала определенные социологические штампы по отношению к самой аудитории этих учреждений культуры. Одним из таких штампов стала ориентация музейной работы на организованные посещения экспозиций. Чрезвычайно популярной стала форма именно такого рода обслуживания музейной аудитории. Это, кстати, было проявлено и в различных социологических исследованиях в музеях. Индивидуальный приход в музей стал нарочито противопоставляться коллективному.

Надо признать, что подобная ориентация сыграла и свою положительную роль для решения целого куста проблем социологического порядка. Активно и плодотворно разрабатывались проблемы эстетического и художественного восприятия малыми группами экспозиционных комплексов, вопросы межличностного общения в условиях посещения музея в экскурсионных потоках. Возрастал престиж экскурсовода, обеспечивавшего такую форму музейной работы. В музейной социологии были обозначены контуры типологии как самой посетительской аудитории, так и того профессионального корпуса специалистов, которые отвечали за эффективность такой деятельности.

Социология в музее начинается только тогда, когда в этом учреждении культуры появляется реальная потребность в серьезном и неконъюнктурном знании своего социального статуса, роли и функции в обществе. Далеко не всякий музей печется об этом знании.

Начнем с простого, того, что в любой сфере человеческой деятельности, а тем более современной, особое значение получает **информационно-рекламная ориентация** человека в формировании осознанного и мотивированного желания посетить тот или иной музей. Тут можно было бы сразу же выдвинуть несколько, казалось бы, совершенно правомочных гипотез. Первая - действенность рекламы зависит от социального статуса и общенационального и государственного престижа музея. Предположим, у Исторического музея, Оружейной палаты, Эрмитажа, Русского музея существенно более благоприятные условия для организации и проведения собственной информационно-рекламной работы со своими будущими посетительскими аудиториями. И вкладываемые в эту деятельность средства, и городская среда, которая более восприимчива к такого рода информации — всё это должно было бы стимулировать музеи на широкомасштабные культурно-информационные акции такого рода для привлечения нового посетителя.

Другой аспект этой же проблемы - "открытость" городской среды для осуществления рекламной деятельности музеев. Так, в Москве находится около 200 самых разнообразных музеев, но немногочисленные рекламные щиты, где бы размещалась пусть самая общая информация о музеях города, только начали робко появляться на огромном территориальном просторе нашей столицы.

То же самое относится и к информационной работе наших отечественных музеев. В своих почтовых ящиках вы не увидите приглашения на музейную выставку, вернисаж, интересный вечер.

Газеты и журналы также скупы на информацию такого рода. Более того, за исключением нескольких специализированных изданий, в своем большинстве наша периодика не очень-то настраивает человека на посещение музея. Такие отрицательные штрихи музейной рекламы, как ее нерегулярность, эпизодичность и чрезмерная

лапидарность мало что дает для предварительной подготовки к посещению музея. Можно посетовать и на то, что все аспекты музейной работы лишены полновесной критической освещенности. В этом смысле музеи уподобляются специализированным учреждениям закрытого типа, по роду деятельности скрывающим свою деятельность от чужих глаз. На самом деле, чтобы иметь полновесную информацию о музее требуется наличие широкой системы критической оценки его функционирования. За рубежом эта работа вполне объективно оценивается различного рода профессиональными и популярными изданиями, многочисленными неформальными структурами при самом музее (общества друзей музея, советы при музеях, имеющие представительный социальный спектр, отнюдь не всегда ориентированный только на профессиональность входящих в него людей).

В ряде социологических опросов музейной аудитории делались попытки выяснить источники информации о деятельности музея, о новых экспозициях, выставках, о тех мероприятиях, которые им регулярно проводятся, или будут проводиться. Оказалось, что музей, будучи по логике своей деятельности ориентированным на предоставление человеку самой различной неординарной информации, сведений об истории и культуре, обладает весьма скромным опытом освоения элементарных азов маркетинговой стратегии и тактики. Практически полностью отсутствует у музея обратная связь, позволяющая четко планировать успешное продвижение своей деятельности в обществе.

Что знает музей о своем посетителе, что знает посетитель о музее? "Социология" в большинстве музеев сегодня ограничивается крайне приблизительными сведениями о количестве посетителей. Эта информация собирается, главным образом, благодаря проданным билетам.

Трудно себе представить музейную экспозицию, которая создана исключительно только для музейного профессионального интереса (если, конечно, это не какая-то научно-методическая экспозиция, специально ориентированная на выполнение таких целей). Тем не менее, можно назвать целый ряд примеров, которые свидетельствуют: такая тенденция в музейной деятельности существует и прогрессирует. Сознательное и бессознательное противопоставление музея публике - опасная тенденция.

Слабоизученными проблемами музейной социологии остается целый пласт вопросов восприятия посетителем экспозиции, коммуникации посетителя с экскурсоводом, научными сотрудниками музея, его обслуживающим персоналом.

Уже на самом существенном этапе - **восприятии музейной аудиторией экспозиционного материала** - специалист остается в полном неведении. Перед тем, как создавать и открывать новые экспозиции, было бы совсем небесполезным хотя бы предположительно оценить возможности посетителя: сколько времени ему понадобится на осмотр музея, что будет ему понятно, а что может вызвать у него вопросы и недоумения, на какие социально-демографические и профессиональные группы населения рассчитывается создаваемая экспозиция или выставка. Вопросов появляется масса, и необходимо иметь на них гипотетические ответы, а еще лучше располагать оценивающими характеристиками будущей экспозиции.

Новейшим средством, позволяющим учитывать мнение посетителей, является так называемый "**Музейный монитор".** Это компьютер, который стоит у выхода из музея и по определенной программе задает вопросы публике. Из каждой сотни

посетителей выбирается один человек, который в течение пяти минут отвечает на вопросы компьютера - примерно такие же, как и в анкете посетителя, обычно заполняемой от руки. Затем машина сама обрабатывает информацию, и вы каждый день можете получать свежие данные о публике, которая приходит в музей. Такая практика стала обыденной для зарубежных музейных институтов, в нашей стране подобные системы только еще начинают появляться и пока проходят стадию апробации.

Постановка и решение социологических задач опирается на разветвленную систему методологических и методических приемов, позволяющих обеспечить репрезентативный и высококачественный анализ различных социальных, политических, культурных и экономических проблем.

Методика сбора первичной социологической информации обладает универсальными чертами, которые прописываются в научно-методической литературе по социологии. В настоящей книге есть смысл оговорить ряд контрапунктов, которым надо следовать при организации такой работы в музее.

Процедура сбора первичной социологической информации - сложный и многоэтапный процесс, требующий от профессионального социолога соответствующего уровня знания и умений. При всей универсальности сбора такой информации будем помнить, что в каждом конкретном случае эта процедура осуществляется в реальной жизненной ситуации, постоянно вносящей в социологическое исследование те или иные коррективы.

Социологический мониторинг в условиях музея осложняется тем обстоятельством, что в музее, как правило, отсутствует специалист, способный на высоком уровне провести социологическое исследование и интерпретировать его результаты. В таком случае, при желании организовать и провести исследование, можно предложить обратиться в научные и учебные заведения, где социологическая проблематика присутствует и научно состоятельна. Ибо часто организованные наспех, без солидной и необходимой для такого ответственного дела теоретико-методологической и методической подготовки, исследования "сбиваются" уже на первоначальных этапах работы: случайно подобранная из каких-то источников анкета начинает чуть ли не на самых первых шагах социологического исследования не удовлетворять сотрудника музея, но анкета давно ксерокопирована, растиражирована; возникает масса вопросов по самой методике опроса: кого опрашивать, когда, в каких обстоятельствах. Этот круг проблем описывается в программе исследования, где важное место занимает т.н. "выборка" будущего исследования. **Выборка,** как и программа исследования, его предваряют. Они необходимы для организации сбора первичной информации. Учитывая принципиальную важность этих документов, скажем и о них несколько слов.

Прежде всего, о понятиях "музейная аудитория", "музейный посетитель". Музейная аудитория не сводится к малому набору характеристик и не может быть оценена в большой совокупности. Действительно, посетитель - это и тот, кто в момент опроса пришел в музей, и тот, кого мы называем "потенциальный посетитель". Посетительская аудитория различима по таким объективным понятиям, как место проживания человека, национальность, его социально-демографический статус. На более глубоком уровне аудитория различна по психологическим характеристикам общения с музейной экспозицией и т.д. Отличия могут быть существенными и в

зависимости от того, в составе какой группы пришел человек в музей: индивидуально, с экскурсией, со своими родственниками, друзьями, знакомыми. Как видим, состав посетительской аудитории музея "размыт" по большому числу качественных и количественных признаков и не может быть сведен к общему социологическому портрету. А в этом случае необходимо уже на предварительной стадии социологического исследования как можно более жестко сформулировать (выбрать) ту группу или группы музейной аудитории, которые можно максимально полно и корректно представить как возможную для исследования совокупность людей. Вот только один из примеров такого структурирования музейной аудитории: молодые люди (обозначается возраст) - место основного проживания (или рождения) - посетили музей индивидуально или в составе группы: такую структуру можно множить до бесконечности, но главное - сформулировать как целевую установку исследования объект и субъект исследования. Тогда признаки социологической совокупности будут научно аргументированы и, что не менее важно, ограничат фронт социологического исследования. Этот пример - только одна из проблем, которые возникают на уровне выборки.

Отбор групп в выборку должен опираться на реальную информацию о посетителях музея (если опрос обращен к музейной аудитории). Объективную информацию в таком случае приходится черпать, в первую очередь, из различных регистрационных музейных документов. Если мы пытаемся отобразить всю совокупность посетителей, положим, за год, то необходимо принять во внимание тот факт, что аудитория в течение года чрезвычайно неоднородна. К примеру, посетители летнего сезона могут принципиально отличаться по основным социально-демографическим показателям от того посетителя, который приходит в музей зимой. Такая разветвленная структура музейной аудитории, в свою очередь, существенно влияет на восприятие самого музея. В то же время этот важный аспект социологического исследования далеко не всегда учитывается и принимается во внимание при начале социологической работы.

Как правило, музейный работник проявляет повышенное внимание к тому или иному виду инструментария, чаще всего - к анкете, как к наиболее доступному способу сбора информации. На самом деле анкета есть завершающая стадия первоначального проектирования исследования, включающего и цели исследования, и его рабочие гипотезы, и описание проблемной ситуации, и обоснование используемого тезауруса. От результатов такого проектного построения будущего исследования зависит выбор конкретного метода и инструментария.

Еще большие трудности появляются на тех этапах социологического исследования, которые относятся к его наиболее ответственной части - обработке и анализу полученных первичных эмпирических данных. Тут и проблемы чисто технического порядка: как и где обрабатывать массив информации (машинная обработка, ручная обработка), и проблемы, которые мы относим к собственно научным, то есть связанными с необходимостью как-то обобщить социологический материал и представить его в той или иной аналитической форме для последующего использования в практической музейной деятельности.

Универсальные способы получения репрезентативной информации, апробированные в социологии, в каждом конкретном социологическом исследовании

приобретают свою технологическую и содержательную окраску. Если уже на первой стадии организации всей социологической работы не продумать хорошо, как будут решаться вопросы обработки данных, в каком ключе предполагается интерпретировать эти данные и, вообще, с какой конкретной целью организовано исследование, то в итоге музеи, затратив на социологическое исследование много времени и средств, не получают ожидаемого эффекта.

Итак, **методы исследования впрямую зависимы от постановочной части программы изучения посетителя.** Эта в общем-то тривиальная истина в социологии должна стать непреложным законом и для тех музейных сотрудников, которые предпринимают усилия по социологическому изучению общественного мнения.

Проектирование начального этапа сбора информации в дальнейшем будет сказываться на последующих этапах. Даже после того, как исследование проведено, получены и обработаны его результаты, часто возникает потребность возвращения к нему. В социологии известны многочисленные случаи повторного использования этих результатов. Так, бывает полезной процедура **вторичного анализа информации.** По подсчетам социологов, в научных публикациях отражается в среднем не более 5% информации того или иного исследования, а в научный отчет попадает лишь 20-30%. В этих условиях возрастает конструктивная роль вторичного анализа, призванного обобщить имеющиеся данные, разработать способы их сопоставления и классификации для того, чтобы ввести эту информацию в научный оборот. Отсюда следует принципиальная важность установления общих правил и условий сбора информации первичной, которая полезна не только для текущего решения стратегических исследовательских задач, но может быть применена и использована по прошествии какого-то срока, даже достаточно длительного.

При большом спектре возможных задач, которые могут быть решены с использованием социологического исследования, есть смысл выделить те из них, которые стали традиционными для многих музеев.

- Определение процентного состава посетителей музея (за определенный временной срез - месяц, год) по сравнению с общим числом жителей данного города, региона.

- Построение типологии посетителей музея по различным социально-демографическим признакам.

- Выявление социально-демографической характеристики музейной аудитории (чаще всего определяется пол, возраст, образование, трудовая деятельность, место проживания).

- Определение географической структуры посетителей в зависимости от характеристик их основного места проживания.

- Отношение к музею, частота его посещения, общая оценка деятельности музея посетителем.

Обоснование избираемого направления сбора первичной информации осуществляется, как это было сказано выше, на уровне **программы социологического исследования.** Сегодня мы становимся свидетелями того факта, что многочисленные исследования проводятся без должной проработки подготовительной части, из-за чего их результаты вызывают сомнения в своей достоверности.

В зависимости от избираемой стратегии исследования, от глубины ставящихся

перед социологом проблем, в современной социологии существует большой объем типов исследований, от локальных, преследующих задачи выявления "местных" проблем, до широкомасштабных, охватывающих большие социальные, социально-экономические и культурные процессы.

Таким образом, сбор первичной социологической информации можно представить как действие, состоящее из следующих равнозначных и принципиально важных фрагментов:

- Описание избираемой тактики сбора информации на основе поставленных в программе исследования задач и проблем;
- Подготовка рабочего инструментария, с помощью которого будет осуществляться рабочая часть социологического исследования - непосредственный сбор первичной информации;
- Создание оптимальных условий для репрезентативного сбора качественной первичной социологической информации;
- Проведение "полевых работ" - сбор первичной информации;
- Обработка собранного массива социологической информации, подготовка ее к ручной либо машинной обработке.

В ходе проведения социологической работы могут возникнуть ситуации, требующие определенной корреляции рабочего инструментария. Для сбора первичной информации этот аспект крайне важен. Одним из видов социологических исследований является **пилотажное исследование,** или пилотаж (от англ. Pilot - опытная установка), которое специально проводится как пробное, с методической направленностью. Целью такого исследования является, в первую очередь, проверка качества инструментария как способа последующего сбора первичной информации. В ходе пилотажного исследования устанавливается валидность (качество измерения, степень соответствия) конкретных методик, которые будут потом применены в социологическом исследовании.

В многочисленных изданиях, посвященных проблеме сбора и систематизации первичной социологической информации, описываются самые разнообразные методы работы. Социология в практической деятельности может прибегать к **однородному методическому обеспечению** (т.е. использовать в конкретном исследовании один из методов сбора социологической информации) или же **комплексно** применять несколько видов сбора данных. К первому варианту обычно прибегают при проведении локальных, небольших исследований. Именно этот вариант можно рекомендовать музейным практикам, если они только начинают осваивать социологические азы и не обладают достаточным опытом. Высокая эффективность использования одного конкретного метода сбора информации неоспорима. Здесь и относительная простота сбора эмпирических данных, и возможность оперативно их обработать, и четкая ориентация на объект исследования. Второй вариант наиболее часто используется тогда, когда исследователи ставят перед собой крупные социальные, культурные проблемы: к такому сюжету тяготеют социологические исследования типа комплексных опросов. Из прошлого опыта социологических работ в музее к этому типу опросов следует отнести социологическое исследование, проведенное в начале 70-х годов XX столетия отделом музееведения Научно-исследовательского института культуры под названием "Музей и посетитель". Масштабы задач исследования потребо-

вали использовать целый веер социологических процедур и методик. Проводилось анкетирование в самих музеях, вошедших в выборку исследования, опрашивалось местное население, анкеты предлагались как экскурсантам, так и индивидуальным посетителям (для каждой группы респондентов применялись отдельно разработанные анкеты). Одной из процедур было наблюдение за посетителями в экспозициях.

Итак, предположим, что проблемная ситуация, задачи исследования сформулированы, четко прописаны в программе социологического исследования и теперь необходимо разработать соответствующий **инструментарий.** От того, насколько грамотно и доходчиво для будущих респондентов он написан, во многом зависит общий успех исследования.

Прежде чем осуществлять социологические мероприятия, необходимо ясно обозначить конкретную группу людей, опрос которых предполагается провести в ходе социологических работ. Социологические характеристики каждой из конкретных групп, включаемых в выборку исследования, могут быть различными. Так называемый **социально-демографический паспорт респондента** (паспортичка) - это лаконичный составной блок практически каждого метода сбора первичной информации. Обычно в него входят наиболее общепринятые и доступные характеристики, позволяющие на последующих этапах исследования делать аналитические выводы.

Наиболее принято в паспортичку включать такие характеристики, как возраст, пол, образование, место проживания. Однако этот ряд может быть продолжен и включать другие, не менее важные для конкретного вида социологического исследования данные. Разветвленная система социо-демографических показателей опрашиваемой личности всецело определяется той задачей, во имя которой это исследование затевается.

Одним из наиболее употребляемых методов сбора первичной информации является **наблюдение.** Это - давно общепринятый способ сбора информации, он достаточно универсален, позволяет с минимальными материальными средствами подключиться к процессу изучения той или иной социальной ситуации. Положительным в этом методе является его относительная общедоступность, возможность его использования без создания специальных условий для сбора информации. Для музея любого профиля наблюдение представляет собой оригинальный метод сбора информации, позволяющий решить ряд вопросов музейной работы. В последнее время широко используется так называемое **включенное** (есть еще одно определение -соучаствующее) наблюдение. Особенность включенного наблюдения в том, что оно позволяет использующему его социологу непосредственно подключиться к реальной производственной, бытовой, культурной жизни людей и производить наблюдения без дополнительных социологических средств. Собственно, каждый из нас постоянно выступает в роли наблюдателя, мы каждый день либо наблюдающие, либо наблюдаемые. Эта процедура наиболее естественна, и в социологии ее место вполне закономерно. Однако следует отличать так называемое обыденное наблюдение (которым мы пользуемся в своей повседневной жизни) от **научного наблюдения.** К последнему предъявляется сумма требований, среди которых главные следующие:

- Научное наблюдение возникает как такой способ сбора первичной информации, который прописывается уже на начальном этапе планирования социологического исследования;

- Научное наблюдение фиксируется в специально разработанных для этой процедуры дневниках, протоколах. В таком документе наблюдение предстает как определенная социологическая система, созданная по апробированному варианту;

- Научное наблюдение обязательно должно иметь качество воспроизводства, т.е. повторения в другом социологическом проекте.

В методической литературе именно эти позиции определяют социологическое наблюдение, делая его важным инструментом в изучении объекта исследования. А.Г. Здравомыслов выделяет еще один тип социологического наблюдения - **экспериментальное наблюдение.** В качестве примера он приводит лабораторию в Гарвардском университете, которая называется наблюдательной комнатой. В ней проводятся процедуры наблюдения, "связанные с исследованием процессов групповой динамики - закономерностей формирования групп, выясняются типы лидерства при решении задач, стоящих перед группой определенного типа". В этом случае музейное пространство, как лаборатория социологического исследования, - наиболее оптимальный вариант получения репрезентативной информации о посетителях.

Современная социология располагает еще одним апробированным методом сбора первичной информации - **опросом и интервью.** Если наблюдение есть опосредованный способ сбора информации, ибо мы как бы отстраненно наблюдаем за респондентом, фиксируя его реакции вне его личностного участия в объяснении его поступков, намерений, мнений, то опросы есть непосредственное подключение респондентов к процессу социологического исследования. Респондент сам, как правило, письменно фиксирует свое отношение к проблеме, которая поставлена во главу социологического исследования, тем самым, обеспечивая ученого максимально достоверной информацией. Это - один из наиболее "демократических" методов сбора информации, в результате которого мы можем судить о непосредственных, прямых и личностных реакциях человека на задаваемые ему вопросы. Здесь важным становится слово, произнесенное и зафиксированное в инструментарии респондентом. В. Ядов утверждает, что "будучи несомненно лучшим источником знания о внутренних побуждениях людей, этот метод при соблюдении надлежащих предосторожностей позволяет получить не менее надежную, чем в наблюдении или по документам, информацию о событиях прошлого или настоящего, о продуктах деятельности, короче — о чем угодно". Опросы остаются той областью социологического знания, которое внедряется в сферу сознания человека и погружается во внутриличностную жизнь людей и позволяет узнать об их мнениях, мотивах поведения, оценках окружающей действительности, ориентациях и т.п. Специфика любого опроса, как метода, состоит в том, что здесь всегда происходит обращение к одному человеку, непосредственному участнику исследуемых социальных процессов и явлений. Таким образом, в конечном варианте мы получаем некий объем информации, состоящей из ответов конкретного, живого человека.

Следует отметить, что в методологической науке, посвященной проблемам социологических опросов, существует определенное расхождение в объяснении методов опроса. В одних случаях опрос подразделяют на **анкетирование** и **интервьюирование.** В других случаях определяющим является разделение опросов по принципу письменный - устный. Тогда с письменной формой ответов респондентов связывают анкетирование, а с устной формой ответов респондентов -

интервьюирование. Но различия между этими двумя типами опросов значительно глубже. Анкетирование представляет собой более углубленный, продвинутый тип изучения аудиторий. К интервьюированию следует прибегать в тех случаях, когда требуется более полная и цельная социологическая информация. К этому типу опросов обычно прибегают тогда, когда обращаются к экспертам, специалистам - профессионалам в своей области деятельности. Отсюда и существенные отличия, которые связаны с характером постановки задаваемых в анкетах и интервью вопросов. Часто в интервью вопросы носят открытый характер, в анкетных опросах преимущественно вопросы закрытые (т.е. содержат альтернативные ответы).

Социологическая эмпирика, опирающаяся на анкетный сбор первичной информации, позволяет архивировать огромный объем представлений об изучаемых объектах. **Анкета,** формализованная по определенным критериям, обеспечивает исследователя возможностью обращения к большому числу респондентов. Анкета - наиболее оперативная форма "общения" с респондентом. Главное ее достоинство заключается в том, что вопросы систематизированы по блокам, поддающимся в дальнейшем оперативной машинной, либо ручной обработке.

Формализованный тип инструментария, каким является анкета, сводит к минимуму возможности отклонения от объективности ответов респондентов. Такой опрос позволяет максимально полно решить ряд социологических проблем:

- Опрос позволяет оперативно собирать, обрабатывать и интерпретировать результаты в максимально короткие сроки и при этом получать разнообразную информацию;

- Опрос обеспечивает ученых широким охватом самых различных областей социальной практики.

В то же время в прикладной социологии отношение к такому виду сбора первичной информации, как опрос, достаточно противоречиво. Полагаясь только на реакции самого опрашиваемого, который индивидуально заполняет анкету, этот метод подвержен определенной степени искажений. Информация, получаемая таким образом, отражает изучаемую реальность в том виде, как она "преломилась" в сознании" респондента. При заполнении анкет человек может крайне субъективно выражать свое личное мнение, которое будет описывать только то состояние его личности, которое характеризует лишь данный момент.

Самостоятельной процедурой, обеспечивающей социолога первичной информацией, является **анализ документальных источников,** статистики. Социолог-исследователь в музее обращается к определенному кругу документальных свидетельств, которые также могут представлять интерес в решении задач социологического исследования.

Эта база для сбора первичной социологической информации чрезвычайно широка. Сюда могут входить литературные источники, в том числе мемуары (воспоминания сотрудников музея, соответствующая литература). Чрезвычайно активно в социологии используется пресса - газеты, журналы, публикации, статьи, обзоры. В последнее время все чаще привлекается к социологическому исследованию радио, телевидение: музеи постоянно оказываются в поле внимания наших средств массовой коммуникации.

Само значение термина "документ" принципиально отличается от

общепринятого: если в разговорной речи мы называем так официальные документы, в социологии к этим источникам относят любую информацию, которая фиксируется либо в печатном, либо рукописном тексте. К этим источникам относят и запись на магнитной пленке, и фото- или кинопленке.

В определенном смысле документальные источники находятся в особом положении в отношении других видов сбора первичной информации. Если другие источники получения информации, как правило, прямо связаны с опрашиваемыми респондентами (опросы), или имеют с такими респондентами косвенный контакт (наблюдение), то сбор информации через обращение к документальному источнику такого выхода не имеет.

Как и по отношению к другим источникам получения первичной социологической информации, при использовании документальных источников встает вопрос о достоверности этой информации. Это имеет значение и тогда, когда в качестве такового берется официальный документ, носящий статус государственного, или же когда мы обращаемся к публикациям прессы, которую принято называть "желтой". Практически любой документальный источник окрашен индивидуальностью его исполнителя, либо социальным заказом, выполняемым его автором или авторами. Достоверность источника зависит от того, какими намерениями руководствовался его автор, каков его личный социально-демографический, возрастной, половой статус и еще от очень многого, что далеко не всегда может быть легко учтено при сборе первичной информации.

Сложности использования документальных источников заключаются еще и в том, что документ необходимо социологически обработать, представить его в качественно-количественном измерении. Это - большая социологическая работа, отнимающая немало времени. Одной из главных процедур, позволяющей "переводить" текст документального источника в социологический, называется "контент-анализ". Он дает возможность массовую текстовую информацию переводить в количественные показатели, с которыми уже потом работает социолог.

Несмотря на сложности, которые подстерегают социолога при использовании документальных источников, у этого метода сбора социологической информации есть и положительные стороны. Главной из них является то, что этот метод может быть использован еще на стадии формирования и составления программы и инструментария социологического исследования. При изучении документальных источников можно более четко сформулировать цели и задачи исследования, выявить круг проблем, которые потом будут изучены в ходе социологической работы.

Организационные моменты при сборе первичной информации составляют необходимый атрибут любого социологического исследования. При наличии инструментария, ясно поставленных задачах и целях исследования организационные аспекты исследования становятся определяющими. Первым из этих аспектов назовем условия сбора социологической информации. Налицо установление обратной связи между респондентом и человеком, собирающим социологическую информацию. В таких случаях возникает проблема коммуникативности межличностного общения, когда при сборе данных возникает проблема установления доверительных контактов, которые не нарушили бы получение достоверной информации.

Обычно в профессиональных изданиях, рассказывающих о методиках сбора

социологической информации, предлагают в роли интервьюеров привлекать людей, не имеющих прямого отношения к данному виду социологического исследования, даже более того -не связанных с социологией вообще. Предполагается, что в таком случае их отстраненность от исследования и тех задач, которые этим исследованием решаются, будет только способствовать повышению достоверности собираемой информации (принцип "человек - машина по сбору информации").

Однако при непосредственном сборе информации свое значение имеет и опыт работы интервьюера с публикой, его умение войти в контакт с интервьюируемым. Здесь же потребуется определенный уровень знания и психологии, и культуры общения с человеком. Поэтому в каждом конкретном случае социологи - организаторы исследования, самостоятельно решают вопрос выбора состава будущих интервьюеров. Ведущие социологические центры нашей страны и зарубежья предпочитают работать с постоянным контингентом интервьюеров (анкетеров). Как правило, в их картотеках собирается минимальный объем информации о таких людях. Всероссийский центр изучения общественного мнения, как и некоторые другие российские социологические центры, имеет также и картотеки на анкетеров по России для организации опросов по всей стране.

Помимо научных, методологических параметров, включаемых в понятие "сбор первичной социологической информации", есть еще одна сторона этого этапа исследования - она связывается с проблемами создания специальных условий, позволяющих реализовывать этот этап по установленным канонам и правилам. Здесь на первое место выходят вопросы чисто технической организации социологического исследования, которые включают и создание особых условий проведения опросов, интервьюирования, создание комфортных условий, в непринужденной, спокойной среды.

В действительности крайне нелегко планировать такие оптимальные условия сбора информации, как правило, можно только обозначить общие ориентиры, полагаясь в дальнейшем на опыт и оперативность и ответственность анкетирующего.

В современных социологических опросах обычно стремятся в исследовании проводить раздел между его исполнителями. Программу, инструментарий, описание проблемной ситуации разрабатывают ученые, специалисты в изучаемой ситуации. Сам опрос проводят другие группы людей (анкетеры, интервьюеры). Их задача - методически правильно, а значит, без значительного искажения, собрать социологическую информацию и представить ее в той или иной форме. Затем подключаются обработчики этой первичной социологической информации. Результатом их деятельности становятся всевозможные машинограммы (табуляграммы), которые поступают ученым для их научного интерпретирования. Только при таком разделении социологического труда каждое из его звеньев, ответственное за выполнение своего фронта работы, не будет оказывать "шумового" давления на последующий этап социологического исследования. Расширить пространство для получения первоначальной социологической информации, сделать эту информацию репрезентативно полной и всесторонней - та задача, которую будут решать современные социологи, приходящие в наши музеи.

Литература:

1. Гуральник Ю.У., Самсонов Ю.Б. Социологическое исследование в музее. Методические рекомендации. М., 1989.
2. Гуральник Ю.У. Материалы социологического исследования "Отношение населения крупных городов к музеям". М., 1987.
3. Здравомыслов А.Г. Методология и процедура социологических исследований. М., 1969.
4. Как провести социологическое исследование. М., 1990.
5. Музей и посетитель. Труды НИИ культуры. М, 1975.
6. Рафиенко Л.С. Из истории изучения посетителей музеев в 1920-1930 годах // Вопросы экскурсионной работы. Труды НИИК М., 1973.
7. Сухов В.В. Зритель и музей (По материалам социологического изучения посетителей Государственного Русского музея). Ленинград-Москва, 1984.
8. Ядов В.А. Социологическое исследование: Методология. Программа. Методы. М., 1995.

СОВРЕМЕННЫЕ ИНФОРМАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В МУЗЕЕ

ГЛАВА **IX**

Информационный кризис и музеи. От машинных каталогов к информационным сетям. Компьютер в музее: общая концепция. Музей и электронные публикации. Технология обработки данных в АИС.

Информационный кризис и музеи

В 60-е гг. на страницах популярных и научных изданий можно было встретить упоминания об "информационном взрыве", "информационном буме", "информационном кризисе" и прочих ужасах информационного апокалипсиса. Известный советский ученый И.С. Шкловский в книге "Вселенная, жизнь, разум" предрекал гибель существующей цивилизации от перепроизводства информации. В книге популярного польского фантаста Станислава Лема "Сумма технологий" упоминается апокалиптический образ "мегабитовой бомбы", нависшей над человечеством. Эксперты "Римского клуба" высказывались еще более радикально: разрушение мировой цивилизации к концу века рассматривалось как одна из возможных моделей будущего. Нельзя не согласиться с тем, что у этих, а также и у многих других ученых, писателей, общественных деятелей, были определенные основания для столь пессимистических пророчеств.

Бурный научно-технический прогресс во всех цивилизованных странах, усложнение экономических, производственных процессов и всего хозяйственного механизма, возрастание роли социокультурной деятельности - все это привело к тому, что трудовые ресурсы постепенно "перекачивались" из сферы производства материальных благ в информационную сферу и темпы этого процесса непрерывно нарастали. Сфера информационной деятельности приобретала все больший вес, требовала вовлечения все новых трудовых ресурсов, все больших материальных затрат - возник **информационный кризис.** Выход из этой ситуации требовал принятия

революционных решений (информационная революция!) и заключался в переводе информационной деятельности на интенсивный путь в применении принципиально новых, **компьютерных информационных технологий.**

К началу 70-х информационные системы во многих сферах деятельности перестали быть экзотикой, компьютер постепенно заменяет авторучку и рабочую тетрадь. Еще в начале 80-х годов было впервые отмечено, что "информационный взрыв" больше не представляет непосредственной угрозы обществу, так как совершенствование информационной технологии опережает экспоненциальный рост информации. Сейчас, в XXI столетии, запугать информационным взрывом невозможно никого.

Информационный кризис оказал существенное влияние и на сферу культуры, о чем свидетельствуют, например, такие цифры, характеризующие динамику изменений в музейной системе нашей страны: за десятилетие с 1975 по 1985 гг. количество музеев возросло в два раза (с 914 до 1886), объем фондов - на 18 миллионов единиц (с 35,5 до 53,4).

В подавляющем большинстве музеев для обработки данных о коллекциях применялась традиционная технология, складывавшаяся в конце XIX века. В ее основе лежит ручная обработка целой серии традиционных бумажных документов. Чем же не устраивает музейных специалистов эта существующая уже не один десяток лет технология работы с коллекциями? Попробуем ответить на этот вопрос.

Традиционной ручной технологии присущи недостатки, носящие принципиальный характер. Наиболее существенные из них:

• многократное дублирование. Как показали результаты обследования ряда музеев, проводившегося в середине 80-х годов, информация о музейном предмете переписывается из одного документа в другой (книги, журналы, различного рода картотеки и др.) до 30 и более раз. Это означает, что квалифицированный музейный сотрудник вынужден непродуктивно тратить свое время, занимаясь простым переписыванием данных вместо того, чтобы заниматься своим основным делом - изучать и описывать музейный предмет;

• искажение информации. Весьма высока вероятность того, что в процессе многократных переписываний человек ошибется и запишет неверные данные, и, следовательно, в разных документах будут записаны и сохранены разные данные об одном и том же музейном предмете;

• сложность внесения изменений. В процессе жизни музейный предмет претерпевает изменения: меняется состояние его сохранности, может измениться атрибуция и т.д. Естественно, что коррективы должны быть внесены во все документы, которые ранее были составлены. Учитывая, что таких документов хранится великое множество, неизбежно будут возникать ошибки;

• неэффективный поиск. Как правило, для того, чтобы получить сведения о конкретных предметах или их группах из музейных коллекций, обращаются к хранителю. Если коллекция не очень большая, а хранитель работает с ней долгие годы - хранитель попросту выдаст вам все необходимые сведения, ориентируясь на свою память, опыт, знания. Если коллекция большая - вам предложат поработать с тематически-ориентированными картотеками (например, по странам, по авторам, по событиям, по материалу, по датам и т.д.). В случае если запрос носит многоаспектный

характер (например, получить данные о гравюрах на сюжет "Распятие", написанных во 2-й половине XVIII в. в Северной Германии), для получения точного и полного ответа потребуется затратить массу времени и усилий;

• малая доступность для пользователей. Информация, хранимая в музейных документах, доступна весьма ограниченному кругу специалистов, и связано это обычно бывает с рядом организационных трудностей. Для широкой же публики получить эти данные практически невозможно. В то же время широко декларируемый сейчас во всем мире принцип перехода к "открытому обществу" означает доступность практически любой (в рамках закона) информации для любого человека. Именно в направлении решения этой задачи развиваются сейчас самые современные информационные технологии во всем мире и во всех сферах деятельности. Таким образом, мы наталкиваемся на неразрешимое противоречие между **потребностями** пользователя в получении информации и **невозможностью** получить ее, пользуясь традиционными методами;

• межмузейный обмен коллекциями чрезвычайно затруднен при существующей технологии;

• сложность интеграции. Не нужно доказывать, что создание интегрированных информационных систем (например, каталога икон, хранящихся в музеях страны) вряд ли осуществимо на основе традиционных методов.

Перечисленные выше недостатки принципиально неустранимы в рамках традиционной бумажной информационной технологии. Единственно возможный путь разрешения этих противоречий - внедрение современных средств и методов информатики в сферу информационного обеспечения музеев.

От машинных каталогов к информационным сетям

Процесс компьютеризации музеев в зарубежных странах начался еще в 1960-е годы, и пионером в этой области являются музеи США. В начале этого десятилетия американский ученый Дэвид Вэнс (David Vance) воспользовался услугами вычислительной машины, установленной в одном из университетов, с целью обработки данных о небольшой коллекции музея. Данные о музейных предметах, перенесенные на перфокарты, были введены в машину, отсортированы по заданным критериям и распечатаны на бумаге в форме каталога; это был первый музейный каталог, выпущенный с помощью ЭВМ.

В последующие годы наметились две тенденции в создании музейных компьютерных систем: создание централизованной базы данных, ориентированной на применение мощной центральной ЭВМ, соединенной по каналам связи с множеством терминалов (Франция), и создание децентрализованной системы, ориентированной на создание отдельных локальных баз данных (США). Эти тенденции сохранялись до конца 1980-х гг. В настоящее время, когда компьютеры в музеях объединяются в локальные сети, а локальные сети - в глобальную коммуникационную сеть ИНТЕРНЕТ, различия эти теряют смысл.

В России (точнее - в СССР) музеи начали использовать компьютеры для решения своих специфических задач с середины 1970-х гг. Пионером применения компьютеров в музеях в нашей стране является Я.А. Шер, который еще в 1976 г. создал в Государственном Эрмитаже базу данных по фрагментам коллекции античной бронзы. В те же годы группа специалистов Государственного Русского музея под руководством

Ю.А. Асеева приступила к работам по созданию базы данных о коллекции живописи музея. Оба проекта носили экспериментальный характер, для их реализации использовались большие ЭВМ. Попытки проведения аналогичных экспериментов велись и в других музеях, однако все они носили спонтанный и локальный характер.

Этот период (1960-е - 1970-е гг.) можно назвать историческим. Его основные черты - это экспериментальный, исследовательский характер работ, выполняемых отдельными энтузиастами, использование больших ЭВМ, принадлежащих научным или учебным организациям, использование сложных программно-технологических комплексов. Результат - создание машинных каталогов фрагментов отдельных коллекций. Работы, проводившиеся в эти годы, не получили широкого развития в силу финансовых, технических и организационных причин. Тем не менее создание экспериментальных машинных каталогов сыграло свою роль и послужило трамплином для серьезных разработок в дальнейшем.

С начала 1980-х гг. наступает период планомерного создания и внедрения компьютерных систем в музеях. Теперь уже разработкой занимаются не отдельные энтузиасты, а специально созданные целевые группы квалифицированных специалистов, куда входят системотехники, программисты, музейщики. Результат не замедлил сказаться: именно в эти годы были проведены серьезные исследования, направленные на создание компьютерных баз данных о памятниках истории и культуры.

Во Франции была создана База Данных по Национальному Наследию - классический пример системно организованного проекта, который успешно функционирует до сегодняшнего дня. На эти же годы приходится мощная волна компьютеризации американских музеев (в первую очередь Смитсониевского института), аналогичная работа проводилась в Канаде под контролем Канадской Информационной сети по Национальному Наследию (CHIN), в Великобритании - под руководством Ассоциации Музейной Документации (AMD).

Накопленный за эти годы опыт показал, что ни один, даже самый крупный музей, не в состоянии в одиночку осуществить сложнейший комплекс работ, необходимых для создания базы данных, которая отвечала бы всем требованиям музеев. Поэтому музейные специалисты и специалисты в области информатики объединяются в рабочие группы, возникают национальные и межнациональные советы и ассоциации. В рамках ИКОМа был создан Комитет по музейной документации CIDOC, который еще с 1970-х гг. уделяет самое серьезное внимание совершенствованию учета и научной обработки коллекций на основе применения компьютеров. Работая в CIDOC, специалисты из разных стран информируют друг друга о состоянии компьютеризации в странах-участницах, обмениваются опытом, вырабатывают рекомендации по наиболее важным проблемам, организуют работу по международным научным программам. В нашей стране к планомерным работам по созданию информационных систем о памятниках истории и культуры приступили с начала 1980-х гг., когда при Министерстве культуры СССР был создан специализированный Научно-исследовательский центр по проблемам автоматизации в сфере культуры и появилась возможность работать на ЭВМ серии ЕС и СМ, зарубежных мини-ЭВМ, а к концу 1980-х гг. - на персональных компьютерах.

В 1985 г. по поручению Министерства культуры СССР была разработана концепция создания Автоматизированной информационной системы (АИС) о музейных

коллекциях. С самого начала предполагалось, что система должна быть организована по иерархическому принципу (АИС для отдельных музеев; для групп музеев, объединенных по тематическому или региональному принципу; на государственном уровне). По существу, это была первая модель государственной информационной музейной сети.

Первоначально созданием и внедрением автоматизированных систем занимались в основном крупные музеи, имеющие хорошую материальную и финансовую базу и обладающие серьезным интеллектуальным потенциалом. Одним из первых в стране приступил к планомерной работе по компьютеризации Центральный музей Революции СССР (ЦМР). В этом музее во второй половине 1980-х гг. были созданы базы данных по разделам "Знамена", "Агитационный фарфор", "Живопись", реализованные на мини-ЭВМ IN-5000, которая была установлена в Министерстве культуры СССР. В это же время активизируется работа и в других музеях: в Государственном Русском музее, в Государственном Эрмитаже.

Статистика показывает, что около 90% музеев страны составляют небольшие региональные музеи, объем фондов которых не превышает 20-25 тыс. единиц хранения, и только менее 0,5% музеев имеют фонды, превышающие 500 тысяч. Понятно, что далеко не каждый региональный музей может позволить себе заказ и финансирование собственного проекта, да это было бы и вредно, так как привело бы к недопустимому многообразию несогласованных проектов. Более разумной представляется практика создания и использования типовых проектных решений, т.е. создания типовых автоматизированных мест работников музея (АРМ), и адаптация таких типовых решений к конкретным потребностям того или иного музея. Такие типовые проекты были созданы и широко используются в российских музеях, с некоторыми из них мы в дальнейшем познакомимся.

В первой половине 1990-х наступает новый этап: на смену программам для обработки текстов приходит технология мультимедиа, позволяющая представить не только текстовые данные, но и изображения, звук, видеофрагменты, анимацию. Это позволило существенно расширить область применения компьютеров в музейной деятельности. Практически все музеи мира в той или иной степени используют сегодня эту технологию.

С начала 1990-х компьютеры внедряются не только в крупных, но и в небольших региональных музеях и АИС становится рабочим инструментом для музейного сотрудника (в России на конец 1990-х гг. компьютеризировано около 300 музеев). Задачи, решаемые этими системами, охватывают практически весь спектр основной деятельности музея: учетно-фондовую, научную, реставрационную, экспозиционно-выставочную, издательскую деятельность музея. Компьютеры, установленные в музее, объединяются в локальные сети. Существенно меняется и сама организация работ по компьютеризации музеев: разработкой АИС занимаются уже не отдельные группы, а специализированные фирмы (например, за рубежом - System Gallery, Image Finder; в России - Альт-Софт, Главный информационно-вычислительный центр Минкультуры России). Усиливается роль международных контактов (конференции CIDOC, контакты со специалистами Национальных Ассоциаций США, Канады, Великобритании и др.). В немалой степени этому способствовало создание в России Ассоциации по музейной документации и новым информационным технологиям АДИТ, в которой объединились

как музеи, так и индивидуальные члены, занятые в сфере музейной информатизации.

С середины 1990-х гг. все большее внимание музейные специалисты уделяют проблеме компьютерной коммуникации. Музеи (в том числе и небольшие региональные) получили доступ в ИНТЕРНЕТ. С появлением новых средств коммуникации открылись и новые, недоступные ранее, возможности: электронная почта, списки рассылки, новостные разделы сайтов, электронные доски объявлений, телеконференции и многое другое. Следует отметить, что успехи российских специалистов в этой сфере весьма значительны: сервер "МУЗЕИ РОССИИ" по праву считается одним из лучших в мире.

К концу 1990-х в музейной сфере происходят перемены, связанные не только и не столько с появлением персональных компьютеров, баз данных или других технических "наворотов", как с возникновением новой среды коммуникации. В этой среде формируются новые стратегические отношения как между самими музеями, так и между музеями и другими субъектами взаимодействия (учебными заведениями, готовящими музейных специалистов, аналитическими, методическими, консалтинговыми информационными центрами, музейными союзами и ассоциациями), возникают и укрепляются новые формы принятия и реализации управленческих решений.

Традиционная административная система управления уже не в состоянии решить сложные и многообразные задачи, встающие перед музейным сообществом; для их решения необходимо совместное участие разнопрофильных организаций (из сферы культуры, науки, технологии и др.). Возникает потребность в использовании новых управленческих технологий, и в первую очередь - сетевых технологий, в основе которых лежат партнерские отношения между участниками. Суть организации партнерских отношений заключается в том, чтобы скоординировать разнонаправленную деятельность участников процесса, вынужденных в силу дефицита ресурсов или других обстоятельств временно объединить свои усилия, средства и инфраструктуру для выполнения общей цели.

Некоммерческое партнерство АДИТ (преобразованное в 2000 году из ассоциации, объединившей 40 музеев и 160 индивидуальных членов и успешно действовавшей с 1997 года), основные цели которого - содействие формированию информационных ресурсов о культурном наследии, создание механизмов свободного и эффективного доступа граждан к этим ресурсам, содействие образованию и культурному туризму.

Партнерские отношения способствуют консолидации музеев. Многие музеи пришли к выводу о необходимости создания межмузейных информационных ресурсов на основе выделения ими части собственного информационного ресурса в общее пользование, причем эта тенденция проявляется как на региональном уровне, так и "по интересам", "по тематике". Одна из наиболее перспективных форм такого взаимодействия - создание Региональных (или межрегиональных) Информационных Ресурсных Центров (ИРЦ).

Главное назначение ресурсных центров - решать те важнейшие для всех участников проблемы, которые не могут быть решены ими самостоятельно (переподготовка кадров, экспертиза, консалтинг, электронные издания, аккумуляция информации о музейных коллекциях и представление их в открытом информационном

пространстве). Естественные опасения, возникающие у специалистов музея, преодолеваются путем организации такого объединения в рамках региона, где единство музейных собраний, хранящихся сегодня в различных музеях, складывались исторически; в этих случаях создание региональных ИРЦ происходит естественно и безболезненно. Как правило, Информационно-ресурсные центры создаются не на пустом месте, а на базе музеев, университетов или научных учреждений, уже обладающих опытом создания информационных ресурсов. Примеры подобных центров:

• Государственный межмузейный центр Республики Карелия (Музейное агентство), создан в 1998 г. Содержит подразделения: Информационно-издательский центр и межмузейная сеть электронных коммуникаций, Культурный центр (выставочно-презентационная площадка), профессионально-консультационный центр, ориентированный на работу с районными музеями;

• Нижегородский центр поддержки и развития музеев (Нижегородский музейный центр), организованный в 2000 г. Основное направление - сопровождение культурного туризма. Этим центром был создан и успешно реализован интернет-справочник "Культурный туризм".

Ряд важнейших музейных проектов, в основе которых лежат партнерские отношения, были реализованы или находятся в стадии реализации, например:

• Проект "Шедевры российских музеев - XXI веку". Цель проекта - создание и представление в ИНТЕРНЕТ общего информационного ресурса, куда каждый из двадцати музеев - участников со всей России представляет по 1000 описаний шедевров из своих коллекций. Этот проект отражает стратегию стимулирования производства публичных информационных ресурсов и создание общедоступных информационных продуктов на этой основе. Проект был поддержан фондом Сороса в 2000 г.

• Проект, направленный на создание единого информационного пространства Ярославской области, базировался на опыте, накопленном Рыбинским музеем заповедником (работы по внедрению АИС в этом музее ведутся с 1993 г.). В дальнейшем к работе по созданию единого информационного пространства Ярославской области подключились Ярославские музей-заповедник и художественный музей, музей Карабиха, Ростовский музей и другие. Это позволило в 1997— 2000 гг. реализовать ряд инициатив, (проект "Вместе", суть которого состояла в совместном представлении музеев области в ИНТЕРНЕТ, проект "Информационные ресурсы музеев - открытому обществу", направленный на одновременное внедрение в музеях системы КА-МИС, выпуск совместных ИНТЕРНЕТ-каталогов).

• Регистрационный узел музейных изображений (РУМИР). Этот проект, инициированный Государственным историческим музеем, основывается на многолетнем сотрудничестве в рамках международных проектов, проводимых Европейским Советом. Цель проекта -создание Регистрационного узла музейных изображений объектов, хранящихся в музеях России для последующего представления их в открытом информационном пространстве.

Что же ждет нас в ближайшем будущем?

Вступив в XXI век, мировое сообщество уже перешагнуло порог перехода от "индустриального" к "постиндустриальному" обществу, одной из моделей которого является "информационное общество". Этот процесс не мог не коснуться музейной деятельности: роль и место музеев в обществе меняется. Проблема, актуальность

которой возрастает с каждым днем и к которой обращено пристальное внимание всей мировой общественности, — это проблема доступности мирового культурного наследия для самых широких слоев населения и роли информационных технологий в решении этой проблемы. Эта проблема была озвучена ЮНЕСКО еще в 1996 году. Процитируем фрагмент из Концептуального документа "ЮНЕСКО и информационное общество для всех" (ЮНЕСКО, май 1996):

"В области культуры технологии мультимедиа уже открывают огромные возможности для популяризации материального и нематериального культурного наследия и для межкультурных обменов. Доступ к культурной продукции и услугам мультимедиа через информационные магистрали обеспечит каждому неограниченные возможности для приобщения к мировой культуре во всем ее многообразии ".

Декларированное выше право каждого индивидуума иметь доступ к мировому культурному наследию, будучи примененным к российским условиям, нуждается в создании принципиально новых подходов, важнейшим из которых является создание РОССИЙСКОЙ ИНФОРМАЦИОННОЙ СЕТИ ПО КУЛЬТУРНОМУ НАСЛЕДИЮ, к формированию которой мы уже приступили. С 2001 года ряд музеев России включаются в международный проект, инициированный Европейским Советом "Open Heritage" (Открытый доступ к мировому культурному наследию), в котором уже участвуют крупнейшие европейские музеи.

Компьютер в музее: цели, задачи, функции

В 1991 году Государственной Третьяковской галереей в сборнике "Компьютер в музее, музей в компьютере" были опубликованы Труды Всесоюзного семинара по проблемам компьютеризации музеев. Несколько претенциозное по форме, название этого сборника оказалось провидческим по существу, ибо в нем отражены две главнейшие тенденции информатизации музеев последующего десятилетия, а именно:

• Компьютер в музее - создание и внедрение автоматизированных информационных систем (АИС) для совершенствования основной деятельности музея (учет, фондовая работа и др.).

• Музей в компьютере - создание и представление в открытом информационном пространстве электронных публикаций (ЭП) о музее, его деятельности и его коллекциях, организация свободного доступа к этой информации в России и зарубежных странах.

Можно трактовать такое деление и по-другому, разделяя функции музея на ресурсные (учетно-фондовые, реставрационные) и сервисные (экспозиционно-выставочные, просветительские). Рассмотрим эти тенденции по порядку.

АИС в музее: цели, задачи, функции

АИС в современном музее - это сложный человеко-машинный комплекс. Обычно АИС представляют в виде иерархической структуры, выделяя отдельные структурные элементы (функциональные подсистемы, задачи, автоматизированные рабочие места и пр.). АИС в музее должна охватывать административно-хозяйственную и основную деятельность, связанную с коллекциями.

Административно-хозяйственная подсистема обеспечивает автоматизацию задач, которые решаются в таких подразделениях музея, как административные службы, секретариат, планово-экономическая служба, бухгалтерия, отдел материально-технического снабжения, складские службы, отдел кадров и др. Задачи, решаемые в

таких подразделениях, носят стандартный для бюджетных учреждений характер и достаточно хорошо изучены. Специализированные фирмы предлагают весьма широкий выбор типовых программно-технических решений такого рода, которыми можно воспользоваться и адаптировать их с учетом специфики конкретного музея. Поэтому мы не будем рассматривать этот класс задач, а сосредоточим внимание на проблеме автоматизации основной деятельности музея.

Сегодня музейные специалисты широко используют компьютерные технологии в своей практической работе. Тем не менее компьютеры далеко не всегда приносят ожидаемый эффект. Отечественный и зарубежный опыт свидетельствуют, что максимальная польза бывает только в том случае, если создатели АИС четко осознают сущность проблем, стоящих перед музеем, если сформулированы цель, функции и задачи, которые должны быть решены с помощью компьютерных технологий, если определены требования к совершенствованию технологии сбора, хранения, передачи и представления информации.

Основная цель создания АИС заключается в том, чтобы усовершенствовать информационную деятельность музея, избежать многократного ввода информации, облегчить и упростить труд музейного специалиста, освободив его от выполнения трудоемких рутинных операций, и сделать это на основе применения современных информационных технологий. Для того, чтобы добиться этой цели, необходимо создать и непрерывно пополнять и корректировать информационный ресурс - базу данных о музейных коллекциях (БД).

Эта БД должна содержать электронные картотеки предметов основного и вспомогательного фондов, лиц, связанных с коллекцией (авторов, изготовителей, хранителей и др.), выставок, литературы, топографическую картотеку, терминологические и тематические словари-тезаурусы. АИС должна автоматизировать функции, связанные с основной деятельностью, в том числе:

• создавать базу данных по музейным коллекциям, включающую текст и изображения;

• вести сквозной учет приема, выдачи и движения музейных предметов, оформление всей учетно-хранительской документации;

• вести книги - поступления, временного хранения, инвентарные;

• обеспечивать поиск и выборку данных, получение справок;

• подготавливать инвентарные карточки, научные паспорта, списки и каталоги, в том числе - для представления данных в ИНТЕРНЕТ.

Обычно задачи, решаемые в АИС, объединяются в функциональные блоки (подсистемы); познакомимся с некоторыми из них.

Подсистема "Учет музейных коллекций" используется в отделе учета для оформления необходимых учетных документов, получения оперативных учетных данных справок и статистической отчетности. В рамках этой подсистемы решаются, например, задачи:

• учет приема на постоянное хранение;

• учет временной выдачи и обратного приема;

• учет временного хранения;

• учет внутримузейной передачи;

• оформление документации при организации выставок;

• проведение сверки фондов.

При решении перечисленных задач с помощью компьютера для ввода новых и корректировка ранее введенных данных используются экранные формы-бланки. АИС позволяет производить поиск учетных данных по запросу. Система позволяет выводить данные на экран или распечатывать на бумаге в нужной форме (акты, гарантийные письма, договора, списки предметов, документы по форме Книги поступлений и Инвентарной книги, справки, статистические отчеты и пр.), причем форма выходного документа определяется принятыми в музее нормами. В системе ведутся электронные учетные картотеки, архив, отражающий историю движения музейных предметов.

Подсистема "Научно-фондовая работа " используется в научных и фондовых отделах для изучения, описания, систематизации и представления данных о музейных предметах, подготовки печатных или электронных изданий, а также ряда учетных документов. Подсистема обеспечивает:

• ведение картотек различного вида (картотек музейных предметов, авторов, выставок, литературы, ведение топографических описей);

• оформление актов внутримузейной передачи, актов реставрационных осмотров, актов сверки в фондах;

• поиск и получение по различным запросам как текстовой, так и графической информации в заданной пользователем форме, анализ полученных данных;

• подготовку материалов для каталогов и других публикаций;

• ведение архива музея.

Подсистема "Реставрационная деятельность" обеспечивает ведение реставрационных паспортов и другой реставрационной документации, анализ состояния музейных предметов.

С помощью подсистемы "Издательская деятельность " музей может готовить информационные материалы для посетителей, для полиграфических изданий, электронных изданий, публикаций в ИНТЕРНЕТ.

Подсистема "Выставочная и экспозиционная деятельность" позволяет подготавливать и вести документацию о выставках и экспозициях, осуществлять компьютерное моделирование экспозиций и выставок.

Особое место в музее занимает внедрение информационно-справочных и демонстрационных компьютерных систем для посетителей, обеспечивающих доступ к информации о произведениях, хранящихся в фондах музея. Например, это могут быть:

• простая информационно-поисковая система, позволяющая получать краткие сведения из базы данных (используется, например, в Геологическом музее РАН);

• игровая или научно-познавательная компьютерная программа. Такого рода программы нашли широкое применение в естественно-научных музеях, например, в Дарвиновском музее, в Биологическом музее, для иллюстрации процессов, происходящих в живой и неживой природе;

• электронные путеводители по музею, в которых применяются специализированные информационно-навигационные киоски, широко используются в крупных музеях - в Государственном Эрмитаже, в Государственном историческом музее. На экране такого киоска посетитель сможет ознакомиться с общей информацией о музее, выбрать по плану здания маршрут и "погулять" по виртуальным залам, познакомиться с шедеврами музея;

• виртуальная экспозиция, дополняющая традиционную выставку. Компьютерные технологии позволяют создавать уникальные проекты, например, проект, реализованный в 2000 году в Государственном Историческом музее "365 виртуальных выставок" - ежедневно сменяющуюся экспозицию "Одного дня", посвященную наиболее значимым событиям из истории России с древнейших времен до наших дней. В Парадных сенях музея была представлена витрина с реальными музейными предметами, а на двух компьютерах демонстрировались презентации с описанием исторических событий. Одновременно содержание выставок демонстрировалось в ИНТЕРНЕТ.

Общие требования к АИС в музее

АИС в музее должна отвечать ряду специфических требований, основные из которых могут быть сформулированы следующим образом:

• соответствие стандартам. Это означает, что АИС должна быть ориентирована на максимальное приближение к сложившимся в музее правилам работы с коллекциями и не должна содержать решении, противоречащих существующим стандартам и инструкциям. Компьютерная технология должна гармонично вписываться в существующую технологическую схему, создавая предпосылки для ее совершенствования;

• гибкость системы. Это означает, что в АИС должны быть предусмотрены средства, позволяющие легко и быстро осуществить настройку параметров системы в зависимости от специфических особенностей конкретного музея: настройку на различные виды описаний музейных предметов, различные виды учетных документов, каталогов и др.;

• удобство и простота работы. Нужно принять во внимание, что работать с АИС будут в основном специалисты-гуманитарии, которые далеко не всегда хорошо знакомы с компьютером. Поэтому программы должны быть предельно простыми, оформление экранов - наглядным и удобным;

• экономичность технологических решений. АИС должна обеспечить однократный ввод и многократное использование данных. На практике это означает, что данные о музейном предмете вводятся в компьютер единственный раз, на последующих же этапах описание может пополняться и корректироваться. Данные, введенные в компьютер, могут быть использованы для представления информации на экране или в виде бумажного документа на всех последующих этапах работы (при подготовке учетных документов, при создании каталогов и справочников, подготовке этикеток и др.);

• интегрированиесть системы. АИС должна быть спроектирована таким образом, чтобы различные задачи были тесно связаны друг с другом информационно и технологически;

• защита информации и разграничение доступа к системе различных категорий пользователей. Должна быть обеспечена высокая степень надежности и безопасности работы системы;

• постоянное развитие системы с учетом потребностей пользователей, подготовка и выпуск новых версий системы.

Для каждого конкретного музея АИС должна создаваться индивидуально, исходя из его особенностей и конкретной ситуации. Тем не менее в российских музеях широкое распространение получили АИС, в основе которых лежат типовые проектные

решения, легко адаптируемые к конкретным требованиям того или иного музея. Наиболее удачными оказались два проекта музейной АИС, которые можно назвать типовыми:

• система КАМИС, разработанная силами ЗАО "АЛЬТ-СОФТ";

• система АС-МУЗЕЙ, разработанная в Главном информационно-вычислительном центре Минкультуры РФ.

Обе эти системы получили достаточно широкое распространение и внедрены примерно в 300 музеях России, они могут работать как в сетевом, так и локальном режимах. Выбор комплектации системы и ее настройка определяются с учетом функциональных требований и технических и финансовых возможностей музеев. Подробно можно познакомиться с этими системами в (3.1, 3.7, 3.8).

Организация работ по созданию АИС в музее

Создание АИС - длительный и трудоемкий процесс, в котором должен участвовать коллектив различных специалистов: музейщиков, системотехников, программистов. Обычно комплекс работ по созданию АИС включает ряд этапов, краткая характеристика которых приводится ниже.

Предпроектное обследование. Прежде чем приступить к разработке АИС, необходимо тщательно изучить и проанализировать существующую технологию учета и документирования музейных предметов с момента их поступления в музей и на всех последующих стадиях работы с ними. Нужно выявить проблемы, препятствующие нормальной работе в рамках существующей технологии (неоправданное дублирование данных; неоправданные информационные потоки; процедуры, требующие слишком высоких трудозатрат; проблемы, возникающие при хранении и поиске данных и др.). Такой анализ позволит грамотно определить те направления, на которых следует сосредоточить усилия разработчиков на последующих этапах.

Предпроектное обследование должно проводиться специалистами музея совместно с представителями фирмы-разработчика АИС.

Техническое задание (ТЗ). По результатам предпроектного обследования разрабатывается техническое задание на создание АИС для музея, которое должно содержать следующие основные разделы:

• основание для разработки (директивные указания министерства, или договор музея с организацией-разработчиком, или др.);

• цели и задачи АИС;

• требования к совершенствованию организационно-функциональной структуры;

• требования к совершенствованию технологической схемы обработки данных, к документообороту;

• перечень подсистем и задач, описание задач;

• принципы организации информационной базы;

• требования к программно-техническому комплексу.

Выбор проектных решений. Разработав ТЗ, следует перейти к обоснованию и выбору проектных решений. При этом можно выбрать один из двух путей:

• выбрать типовой проект АИС из предлагаемого пакета и адаптировать его к условиям конкретного музея;

• заказать разработку индивидуального проекта.

Первый путь предпочтителен, поскольку он позволяет избежать многих ошибок,

существенно сэкономить затраты на создание и внедрение АИС. Очень важно также четко регламентировать организацию работ: определить функции Заказчика (Музея) и Исполнителя (Организации-разработчика АИС) на различных этапах работы, порядок финансирования и оформления результатов работы, порядок подготовки музея к внедрению и эксплуатации АИС.

Стратегия и тактика создания АИС. Исторически сложилось так, что первые АИС создавались в крупных музеях, обладающих достаточными финансовыми возможностями и интеллектуальным потенциалом для проведения этой непростой и требующей серьезных вложений работы. При этом разные музеи применили два принципиально различных подхода:

• первый - заказ и разработка системы "под ключ", с закупкой оборудования и программного обеспечения в полном объеме с расчетом на долгие годы. Такой подход был принят администрацией Государственной Третьяковской галереи в 1985 г.;

• второй - постепенное создание системы, с переходом от простых задач к более сложным, с поэтапной закупкой оборудования и программного обеспечения (закупается только то, что необходимо для реализации текущих задач).

Жизнь показала, что второй путь предпочтительнее по многим причинам, и этот тезис остается справедливым до сегодняшнего дня. Создание системы "под ключ" требует весьма высоких единовременных затрат на закупку оборудования, отработка программного обеспечения и наладка аппаратуры могут растянуться на годы. Пройдут десятилетия с момента внедрения системы, прежде чем данные о коллекциях будут введены в память ЭВМ в полном объеме и потенциальные возможности оборудования будут актуализированы. Учитывая, что технические и программные средства совершенствуются с астрономической скоростью (смена поколений происходит каждые полтора - два года), а стоимость столь же стремительно падает - такой путь вряд ли может быть рекомендован.

Итак, предпочтение следует отдать концепции открытой, развивающейся системы. Создаваемые на первом этапе подсистемы и АРМы должны быть предельно простыми и актуальными для пользователя, который незамедлительно приступит к формированию собственной БД. Это позволит в начальный период работы с системой отработать наиболее важные технологические процессы и организационные мероприятия, в том числе:

• будут собраны и введены в память компьютера данные по основным коллекциям;

• будет отработана технология взаимодействия пользователя с компьютером;

• будут уточнены функциональные и технологические требования к автоматизированному рабочему месту;

• музейные специалисты освоят основы информатики и получат навыки практической работы с компьютером.

Таким образом, будут созданы предпосылки для перехода к более высокому уровню организации системы, а именно - к объединению АРМов в локальную сеть. На этом же этапе следует вернуться к вопросу о приобретении и установке центрального компьютера и интеграции всего комплекса технических средств с центральной БД.

К работе по выбору аппаратно-программного комплекса для музея необходимо привлекать профессионалов-информатиков. Краткие сведения о компьютерных

системах, которые могут быть полезны музейным специалистам, представлены в Приложении 1 "Аппаратные средства АИС-Музей".

В разделе "Технология обработки данных" мы познакомимся с тем, как осуществляется работа с данными в АИС.

ИНТЕРНЕТ в музее

Как уже говорилось выше, одна из наиболее актуальных проблем, к которой обращено пристальное внимание всей мировой общественности, это доступность мирового культурного наследия для самых широких слоев населения и роль, которую занимают информационные технологии в ее решении. ЮНЕСКО, Европейское Сообщество и другие международные организации придают этой проблеме первостепенное значение. В рамках межнациональных контактов действует весьма важный документ, принятый Европейским сообществом, к которому присоединилась Россия: "МЕМОРАНДУМ ВЗАИМОПОНИМАНИЯ". Его суть сводится к двум утверждениям:

• каждый индивидуум имеет право доступа к мировому культурному наследию;

• для того чтобы реализовать это право, необходимо применить современные информационные технологии.

Проблема чрезвычайно актуальна и в России. В статье 35 Закона о музейном фонде РФ сказано: "Музейные предметы и музейные коллекции, включенные в состав Музейного фонда РФ и находящиеся в музеях РФ, открыты для доступа граждан". Однако одно дело - продекларировать, и совсем другое - обеспечить выполнение этого права. Очевидно, что допустить широкую публику в хранилища музея - безумие, никто и никогда этого не позволит. Следовательно, необходимо призвать на помощь решения, которые базируются на использовании новых информационных технологий и в первую очередь - ИНТЕРНЕТ, глобальной коммуникационной сети, соединяющей миллионы людей во всем мире. ИНТЕРНЕТ обладает практически неограниченными возможностями распространения информации, доступа к накопленным в компьютерах информационным ресурсам и общения между пользователями компьютерных сетей в различных странах мира; число пользователей в мире сегодня составляет десятки миллионов и очень быстро растет. ИНТЕРНЕТ не простая сеть: это распределенная информационная система, объединяющая множество более мелких сетей.

Три основных элемента ИНТЕРНЕТ - это *компьютеры, каналы связи и протоколы.*

Компьютер пользователя, или *клиента* (то есть того, кто обращается в ИНТЕРНЕТ за услугами), получает доступ в ИНТЕРНЕТ посредством установления соединения с компьютером *сервис-провайдера* (организации, сеть которой имеет постоянное подключение к ИНТЕРНЕТ и которая предоставляет услуги другим организациям и отдельным пользователям). Компьютеры, предоставляющие пользователям какие-либо сетевые услуги, называются *"серверами ".* Данные между сетями и внутри сетей могут передаваться по кабелям, телефонным линиям, по радиосвязи, через спутники, по оптоволоконным линиям. Для подключения компьютера к линиям используются специальные устройства (сетевые платы, модемы и др.).

Основные виды сервиса ИНТЕРНЕТ, используемые в настоящее время музеями:

• *E-mail — электронная почта;*

• *WWW (World Wide Web) - "всемирная паутина ".*

Электронная почта - самый распространенный сервис ИНТЕРНЕТ, позволяющий обмениваться сообщениями. Вы посылаете сообщение, а адресат получает его на своем компьютере, или вы получаете сообщение от адресата. Режим электронной почты предоставляет пользователю следующие виды услуг:

• создать и отправить сообщение;

• просмотреть содержимое "почтового ящика";

• ответить на пришедшие письма;

• воспользоваться услугами Адресной книги при подготовке сообщений;

• отправить (или получить) файл.

Полезность и необходимость электронной почты для музейных сотрудников в комментариях не нуждается.

Самый распространенный сервис сети ИНТЕРНЕТ — это "Всемирная паутина WWW" - распределенная информационная система. Сказанное означает, что информация хранится на громадном множестве компьютерных устройств, причем пользователи имеют доступ к информации, хранящейся в сети, с помощью специальных программ (WWW-browsers). В ИНТЕРНЕТ хранится и передается самая разнообразная информация, в том числе по культуре, истории, искусству, причем основная масса информации предоставляется бесплатно. Многое из того, что хранится в ИНТЕРНЕТ, может представлять большой интерес как для широкой публики, интересующейся культурным наследием, так и для музейных специалистов. Для музейного специалиста ИНТЕРНЕТ открывает принципиально новые возможности:

• получение самых свежих новостей по интересующим вопросам (режимы News, конференции);

• возможность живой и оперативной переписки с партнерами и коллегами (режим E-Mail);

• возможность организации прямого диалога между музеем и посетителем (раздел "Нам пишут" на сайте музея);

• доступ ко всем электронным публикациям, хранящимся в ИНТЕРНЕТ, которые могут быть использованы в самых разнообразных сферах музейной деятельности (например, при создании выставок и экспозиций, в исследовательской деятельности) и многое, многое другое.

Один из важнейших элементов ИНТЕРНЕТ - это электронные публикации, к знакомству с которыми мы переходим.

Музей и электронные публикации

Электронная публикация (ЭП) это публикация, в которой данные представлены в цифровой форме с использованием компьютерных технологий.

В существующей практике можно выделить две категории электронных публикаций:

• ЭП, в которой материал публикуется в окончательной форме и в дальнейшем не подлежит изменениям. Обычно данные в ЭП такого рода записаны на жестких носителях (например, на CD-ROM, DVD или др.), диск устанавливается в компьютер и пользователь получает доступ к информации. Назовем условно ЭП такого рода *статическими.* Естественно, что это условное понятие - возможны последующие 2-е, 3-е и пр. издания;

• ЭП, в которых данные могут оперативно корректироваться, модифицироваться после первоначального опубликования (типичный пример - публикации в ИНТЕРНЕТ).

Назовем условно ЭП такого рода *динамическими.*

Статические ЭП подлежат государственной регистрации. Существует организация: НТЦентр ИНФОРМРЕГИСТР при Госкомитете РФ по телекоммуникациям (www.inforeg.org.ru). на который возложены функции регистрации, государственного учета, хранения и комплектования обязательного экземпляра ЭП. Для ИНТЕРНЕТ ЭП порядок регистрации пока не определен.

Электронные публикации широко используются в самых различных сферах деятельности. Периодические и научные издания, энциклопедии, справочники, путеводители, изданные на дисках CD-ROM или опубликованные в ИНТЕРНЕТ, стали рабочим инструментом не только для специалистов, но и для самой широкой публики. В основе создания электронных публикаций лежит технология мультимедиа.

Термин МУЛЬТИМЕДИА (MULTIMEDIA) пришел в наш лексикон из англоязычных источников и чем дальше, тем более расплывчатым становится его содержание. Это и технология, и подходы, и методы реализации, и многочисленные приложения. Не углубляясь в терминологические тонкости, выделим наиболее значимые черты мультимедиа:

• данные хранятся и обрабатываются в *цифровой* форме, с применением *компьютера;*

• данные могут содержать *текстовую, звуковую, графическую, видео и анимационную компоненты;*

• мультимедиа активно использует *гипертекст* - технологию работы с данными, устанавливающую связи между отдельными терминами, фрагментами текста, статьями, рисунками и т.д. Это означает, что информация представлена в виде документов, которые могут содержать ссылки на другие документы (например, путем выделения фрагмента текста цветом). Пользователь поэтому имеет возможность "перепрыгивать" из документа в документ, каждый из которых может храниться на различных серверах сети;

• свойство *интерактивности* (что означает активное взаимодействие между программой и человеком, который с этой программой работает) присуще мультимедиа в весьма высокой степени.

С момента своего появления технология мультимедиа начала завоевывать свой ареал в таких сферах, как образование, культура, искусство. В России уже с начала 90-х годов появились электронные публикации, в которых в той или иной мере использовались элементы мультимедиа. Одна из первых российских программ, которую с некоторой натяжкой можно назвать мультимедийной - созданная в 1990 году электронная версия картины художника А. Иванова "Явление Христа народу". Записанная на дискете программа была весьма примитивна: она не содержала ни гипертекста, ни звукового сопровождения, но она позволяла пользователю в интерактивном режиме получать на экране монитора цветное изображение картины или ее фрагментов, управляя процессом с помощью мышки.

В 1990-1991 гг. группой энтузиастов из Армении была создана программа "Hyperguide to Armenia", содержащая элементы гипертекста, несколько десятков изображений, звуковое сопровождение. Другой пример электронных изданий того же периода - программа "Троице-Сергиевская **Лавра",** созданная специалистами фирмы ИНТЕРСОФТ. В этой **программе впервые появились** элементы анимации -

"дрожащее" пламя свечи.

В 1990 году Государственный Русский музей выпустил интерактивный видеодиск "Шедевры Русского музея", на котором было записано около 1000 (а с учетом фрагментов 6000) изображений выдающихся произведений из коллекции музея. Однако эта разработка носила экспериментальный характер и дальнейшего развития не получила. В эти же годы были созданы электронные издания "Путешествие по Московскому Кремлю" (фирма КОМИНФО совместно со специалистами Музеев Московского Кремля), "Прогулки по Государственному Эрмитажу" (фирма ИНТЕРСОФТ). Эти электронные публикации уже в то время обладали основными свойствами мультимедиа: они работали в интерактивном режиме *с* текстом (в том числе - на нескольких языках), с изображением, звуком, в них использовался гипертекст, видеофрагменты. Существенное ограничение, накладываемое на эти электронные издания - объем памяти, определяемый типом носителя - дискеты емкостью 1,2 или 1,4 Мб, а следовательно - и количество изображений, выводимых на экран.

"Мультимедийный взрыв" пришелся в России на 1994 год. Несколько причин способствовало этому, в том числе:

• мультимедийная технология широким потоком хлынула на российский рынок;

• мультимедийные компьютеры перестали быть экзотикой, масса CD-ROM дисков появились в продаже;

• технология создания электронных изданий на CD-ROM дисках была освоена многими организациями и предприятиями России;

• сформировались команды, обладающие достаточным опытом для создания серьезных мультимедийных продуктов;

• многие музеи "созрели" для включения в процесс создания мультимедийных изданий по искусству.

В настоящее время число ЭП по музейной тематике (на дисках или в виде сайтов в ИНТЕРНЕТ) перевалило за несколько тысяч.

Электронные публикации на CD-ROM

Среди ЭП, выполненных на CD-ROM, встречаются публикации, выполненные в самых разнообразных жанрах:

• путеводители по музеям ("Московский Кремль". Коминфо, 1996; "ГМИИ им. А.С. Пушкина, ШАРК, 1996; "Государственный Эрмитаж". Интерсофт, 1999 и др.);

• каталоги ("Западноевропейский рисунок XV-XVII веков из собрания Кунстхалле в Бремене");

• альбомы ("Императорские дворцово-парковые ансамбли Санкт-Петербурга". ASM, 1995; Шедевры русской живописи. Кирилл и Мефодий, 1997);

• справочники ("Нонконформисты. Новое русское искусство". Интерсофт, 1997);

• монографии ("Из жизни Христа. Евангельский цикл В.Д. Поленова". Тогфин, ГТГ, 1996);

• учебники ("Изобразительное искусство. Что это такое?". Медиа паблишинг, 1997);

• информационно-справочные ЭП и многое другое. Сведения об этих и многих других ЭП на CD-ROM можно обнаружить в ИНТЕРНЕТ по адресу http://www.museum.ru/img/i_cdc.gif.

Стиль оформления этих публикаций также весьма разнообразен: от

"классического" (ГМИИ им. А.С. Пушкина, "Государственный Эрмитаж") до "крутого авангарда" ("2020", выпущенный дизайн-студией СЕТОН в 1999 году).

Как правило, электронные путеводители по музею не претендуют на всеобъемлющий охват коллекций, задача таких ЭП - дать общее представление о музее. Создатели дисков в максимальной степени используют возможности технологии мультимедиа. Цветные изображения и текст, звук и анимация, простота и удобство в использовании - все это предоставляет человеку, работающему с программой, максимальную свободу действий, возможность почувствовать себя в роли экскурсанта, зрителя, исследователя. Обычно меню диска имеет следующие режимы:

• *экскурсия* - прогулка по музею в автоматическом режиме по принципу "сиди, смотри и слушай";

• *история* - серия уникальных исторических фотографий, снабженных комментариями;

• *план* - представленные на мониторе макеты планов этажей позволяют выбрать маршрут "прогулки" по залам музея;

• *экспонаты* - серия из нескольких десятков (сотен) шедевров, входящих в различные коллекции музея;

• *шкала времени* - наглядное представление экспонатов, скомпонованных во временной ретроспективе по школам;

• *сведения о художниках* - биографии выдающихся художников, произведения которых хранятся в музее;

• *индексы* - списки в алфавитном порядке названий произведений и авторов для быстрого поиска;

• *виртуальные залы* - выбрав этот режим, пользователь попадает в "виртуальный зал" - условное, не существующее на самом деле 3-х мерное пространство, имитирующее зал, по стенам которого развешаны картины и по которому можно "бродить";

• словарь терминов.

Несколько слов о зарубежных дисках. Зарубежные каталоги CD по искусству включают сотни наименований, практически каждый крупный музей опубликовал один, а порою - целую серию CD-ROM по своим коллекциям. Зарубежный диск, вызывающий чувство зависти и восхищения - CD-ROM о частной коллекции доктора Барнеса "Страсть к искусству. Ренуар, Сезанн, Матисс и доктор Барнес. Исследование величайшей частной коллекции живописи постимпрессионизма" ("A Passion for Art. Renoir, Cezanne, Matisse And Dr. Barnes"). Этот диск подготовлен одной из ведущих зарубежных фирм - Corbis, в нем представлено более 300 произведений искусства и архивных документов, касающихся коллекции и истории уникального частного музея и его создателя - доктора Барнеса ("американского Щукина"). Этот диск можно считать эталонным - по интерфейсу, по дизайну, по подбору и представлению материала.

В конце 1990-х все более популярными становятся электронные публикации музеев, доступ к которым открыт в глобальной сети ИНТЕРНЕТ (сайты музеев).

Электронные публикации в ИНТЕРНЕТ

Сайт в ИНТЕРНЕТ отражает лицо музея, обращенное в открытое информационное пространство, и это накладывает особую ответственность на тех, кто его создает и представляет.

Ряд российских музеев представлены в сети великолепно выполненными сайтами. Это не только крупные музеи, такие, как Государственный Эрмитаж, Государственный Дарвиновский музей, ГМИИ им.А.С. Пушкина, ГИМ, Государственный Русский музей, но и небольшие региональные музеи, например, Карельский государственный краеведческий музей, Саратовский государственный художественный музей им. А.Н. Радищева, Омский государственный историко-краеведческий музей, Рыбинский государственный исто-рико-архитектурный и художественный музей заповедник и др. Все эти сайты можно легко найти, обратившись к серверу "Музеи России" по адресу http://www.museum.ru.

Несмотря на то, что технология работы с ЭП, представленными на CD-ROM и в ИНТЕРНЕТ, очень похожа (основной принцип - "выбери режим и нажми кнопку"), сайты имеют ряд специфических особенностей, которые нельзя не учитывать. Обычно структура сайта, представленного в ИНТЕРНЕТ, помимо упомянутых выше режимов ("План", "Экспонаты" и др.) включает данные, носящие оперативный характер, например, "Сведения о действующих выставках", "Переписка с посетителями сайта". Следует также заметить, что из-за большого объема, который занимают электронные изображения, процесс "ожидания появления картинки" на сайте значительно длительнее, чем с CD-ROM.

К сожалению, далеко не все представленные в ИНТЕРНЕТ ЭП выполнены на достаточно высоком уровне. В ИНТЕРНЕТ вы можете встретить целый ряд сайтов, содержащих ошибки и неточности. Особенно опасно появление сайтов, выполненных непрофессионально, что может ввести в заблуждение пользователя. Классический пример приведен в работе А.В. Лебедева: по адресу http:// www.angelfire.com/al/aliks/ представлен сайт Алика Сагателяна, который "...любит ходить в горы, слушать группу Queen, прыгать с парашютом, пить пиво. Кроме того, он умеет программировать и сделал сайт под названием "Музей изящных искусств Алика". Ссылка на этот сайт приведена на солидном поисковом сервере среди других ссылок на профессиональные публикации, рассчитанные на специалистов-искусствоведов.

Несомненный интерес представляют проекты создания в ИНТЕРНЕТ баз данных, содержащих высококачественные изображения шедевров, хранящихся в музеях и в частных коллекциях: это, например, проект Европейского сообщества MUSEUM ON LINE (www.museums-online.com), проект коммерческой фирмы CORBIS (www.corbis.com). проект издательства Scala (http:// ww.scala.firenze.it/in.dir/default.htm'). С точки зрения технологии работы пользователя, эти проекты очень похожи: пользователь может заказать просмотр всей базы данных или выбрать необходимые ему для просмотра произведения по ключевым словам. На экране будут представлены изображения небольшого размера с кратким описанием. Выбрав необходимые изображения, пользователь может сделать заказ на получение высококачественных слайдов или компьютерных файлов этих изображений за определенную плату. Хорошим примером российского проекта представления БД в ИНТЕРНЕТ является сайт Рыбинского государственного историко-архитектурного и художественного музея заповедника (http:// rmuseum.orbis.spb.ru/). Важнейшим направлением дальнейшего совершенствования представления российского культурного наследия в ИНТЕРНЕТ является создание совместных ресурсов, в которых интегрированы базы данных группы музеев, объединенных по региональному или тематическому признаку (например,

проект "Шедевры российских музеев - XXI веку", сервер "Музеи Омского Прииртышья" и др.). Особое место в ИНТЕРНЕТ занимает специфический класс сайтов - так называемые виртуальные музеи, т.е. музеи, которые не существуют в действительности, а являются плодом творчества их создателей. Здания и залы, организация интерьера, выбор и размещение экспонатов - все в этих музеях придумано, реализовано в электронном виде и представлено в ИНТЕРНЕТ. Один из наиболее удачных проектов такого рода - "Виртуальный музей русского примитива" www.museum.ru/museum/primitiv).

Следует заметить, что громадный объем публикаций, представленных в ИНТЕРНЕТ, не только предоставляет широкие возможности пользователям, но и создает трудности при поиске необходимых данных. Для того, чтобы облегчить поиск, существуют специальные поисковые серверы. Можно рекомендовать использовать в практической деятельности ряд ориентированных на широкую публику поисковых серверов, в том числе зарубежных (http: //www, yahoo .com/: http://www.altavista.com/). российских (http://www.yandex.ru/: http:// www.rambler.ru). Как правило, в этих серверах поиск ведется по ключевым словам, в варианте "простой поиск" или "сложный поиск" (с использованием логических связок "И", "ИЛИ", "НЕ" и др.). Существует и активно используется в поиск по территории с использованием электронных географических карт ("геоинформационные системы").

Специально для тех, кто интересуется культурным наследием, был создан сервер "МУЗЕИ РОССИИ" (http://museum.ru). На этом сервере собрана и представлена в удобном для пользователя виде информация, которая может быть полезна как для профессионалов, так и для любителей. В разделе "НОВОСТИ И АФИША" этого сайта регулярно сообщается о важнейших событиях в жизни музейного сообщества. В разделе "МУЗЕИ И САЙТЫ" вы сможете найти сведения о любом музее России и вызвать сайт этого музея (если он существует). В разделе "ЗАРУБЕЖНЫЕ МУЗЕИ" вам будет предоставлен удобный поисковый аппарат для поиска ЭП о зарубежных музеях, представленных в ИНТЕРНЕТ. В разделе "МУЗЕЙНОМУ СПЕЦИАЛИСТУ" вы можете познакомиться с материалами различных конференций, с документами по музейному законодательству, посетить музейное кафе, где вы имеете возможность обменяться мнениями с коллегами в режиме on-line и получить ряд других полезных сведений. В разделе "ИНТЕРНЕТ ЛЕКТОРИЙ" вам предоставлена возможность не только познакомиться с опубликованными там лекциями, но и подготовить и опубликовать собственный материал!

Специально для музейных профессионалов по адресу www.future.museum.ru представлен сайт "Музей будущего", основное содержание которого - различные аспекты создания и использования информационных ресурсов в музее с позиции информационного менеджмента. Там же содержатся адреса отечественных и зарубежных сайтов, знакомство с которыми поможет вам почувствовать технический и содержательный уровень ЭП в музейной сфере.

Примеры фрагментов электронных публикаций представлены в *Приложении 2.*

Технология обработки данных в АИС

В процессе работы АИС выполняются следующие технологические операции:

• первоначальный ввод данных в АИС;

• корректировка введенных данных;

• поиск данных;

• представление результатов поиска на экране монитора или на бумаге в удобном для пользователя виде;

• обработка введенных данных по заданным алгоритмам и представление результатов обработке для внутримузейных целей в заданной пользователем форме (например, в форме Книги поступлений, Научной карточки, каталога, справочника, статистической таблицы и др.);

• подготовка и представление данных внешним пользователям в форматах, обеспечивающих передачу данных в другие БД, для представления их в ИНТЕРНЕТ и др.

Информация, содержащаяся в АИС, может быть представлена в виде:

• текстов;

• электронных изображений,

Обработка текстов

Первоначально работы по применению компьютеров в музеях начинались с обработки текстовых данных. Текстовые компьютерные БД создаются для того, чтобы на основе введенных в компьютер описаний быстро и эффективно обнаружить нужные данные и представить результат в удобной для пользователя форме.

Как правило, данные, записанные в традиционных документах (в Книге поступлений, Инвентарной книге, научных карточках и т.д.), представляют собой свободный, слабо структурированный текст. Такой материал непригоден для непосредственной записи в базу данных и последующего поиска. Это становится понятным из следующего примера. В графе 4 "Книги поступлений" имеется параметр:

"Наименование и краткое описание предмета (автор, дата, место происхождения, надписи, подписи и пр.) ".

Очевидно, что этот параметр носит комплексный характер и включает в себя характеристики, каждая из которых может представлять интерес сама по себе. Не вызывает сомнения, например, необходимость вести поиск по имени автора, по датировке и др. Для того, чтобы решить такую задачу, данные необходимо записывать в компьютер по определенным правилам, которые в совокупности образуют информационно-поисковый язык (ИПЯ). В музейных АИС обычно применяется ИПЯ объектно-признакового типа, основными категориями которого являются:

• объект (в нашем случае - музейный предмет, входящий в коллекцию, или лицо, связанное с коллекцией, или др.);

• признак (в нашем случае - характеристика, необходимая для описания музейного предмета: название предмета, датировка, материал, техника, сохранность и др.);

• значение признака (например, значение признака "материал" = бумага, "техника" = темпера или др.).

Значения признаков могут представлять собой или свободные слова и словосочетания (например, описание сохранности), или нормативную лексику, которую разрешается брать только из словарей (например, материал). В некоторых ИПЯ используется и более сложный лексический аппарат - тезаурусы, в которых учитываются парадигматические отношения между лексическими единицами, т.е. отношения типа "часть-целое", "род-вид", синонимия и т.д.

Процедуры, реализованные в АИС для ввода и корректировки данных предельно просты: на экране монитора возникает набор признаков, значения которых должен записать пользователь (пример такого экрана представлен в Приложении 2). Процедуры поиска данных и их представления также просты и осваиваются неподготовленным пользователем за очень короткий срок.

Для того, чтобы БД, создаваемые в различных музеях, были совместимы, необходимо выработать стандартные принципы описания данных. Как показала практика, наибольшие трудности при создании ИПЯ для описания музейных коллекций возникают при решении следующих проблем:

• определение состава и структуры признаков, необходимых для описания музейного предмета;

• классификация музейных предметов и унификация используемых терминов.

Один из возможных подходов к решению проблемы стандартизации заключается в том, чтобы выделить несколько иерархических уровней стандарта описания, отражающих потребности различного типа пользователей: сотрудника отдела учета музея, исследователя, министерского работника, посетителя ИНТЕРНЕТ. В основе этого подхода лежит возможность выделить в структуре описания две части, которые условно можно назвать "учетной" и "научной". Такое деление не только является отражением функциональных особенностей работы с описаниями памятников истории и культуры (каковыми являются и музейные предметы), но и определяется тем фактом, что учетная часть в большей степени универсальна и лучше поддается формальному описанию. Поэтому начинать следует с создания унифицированной структуры учетного описания музейного предмета, т.е. выделения множества признаков, которые описывали бы предмет с полнотой и точностью, соответствующими требованиям учета коллекций в музее.

Научная часть описаний характеризуется меньшей универсальностью, значительно слабее структурирована и труднее поддается формализации. Требования к структуре научного описания в существеннейшей степени зависят от прагматических задач, которые ставит перед собой исследователь, от специфики тематической области и от целого ряда других причин. Естественно, что трудоемкость такого описания резко возрастает, для выполнения такой работы необходимы специалисты очень высокой квалификации. Сегодня еще не пришло время говорить о создании единого стандарта научного описания музейного предмета, приходится искать компромиссные решения для конкретных ситуаций и для различных предметных областей, которые были бы приемлемы для большинства участников процесса информатизации музейной сферы.

Тем не менее предпринимались и предпринимаются попытки создать стандарты упрощенного музейного описания как на национальном, так и на международном уровнях. В 1996 году комитетом CIDOC опубликована и рекомендована для использования в музеях версия документа "Минимальный набор данных, необходимых для создания "информационного ядра" (Minimum Information Categories for Museum Objects, www.cidoc.icom.org/guide/guidecat.htm'). В *Приложении 3* можно познакомиться с фрагментом этого документа (перевод с английского). В нашей стране в 1986 г. был разработан и утвержден Министерством культуры СССР Унифицированный паспорт на музейный предмет, описание которого содержит 47 признаков. К сожалению, внедрение новых форм музейной документации наталкивается на трудности, и в силу ряда причин,

носящие как объективный, так и субъективный характер, этот документ не получил широкого распространения в музеях России.

Проблема создания единой классификации музейных предметов на государственном уровне в настоящее время также не решена; классификация, представленная в Инструкции по учету и хранению музейных ценностей, не удовлетворяет потребностей музейных специалистов, ожидающих от компьютерной системы эффективного поиска нужных им предметов и коллекций. Одна из причин этого -сложившаяся устойчивая традиция акцента при оценке значения музейного предмета с точки зрения его эстетической ценности — в художественных музеях и с точки зрения научно-познавательной ценности - в других музеях. В процессе совершенствования теоретических проработок, направленных на создание единой концепции музейного предмета, потребуются серьезные научно-практические разработки по проблемам классификации.

Сложность унификации лексического состава можно объяснить двумя основными причинами:

• требуется использовать традиционную музейную терминологию (слабо упорядоченную, с неодинаково толкуемыми терминами);

• необходимо обеспечить однозначность понимания слов ИПЯ. Дискуссии на тему классификационных и терминологических проблем ведутся долгие годы как в нашей стране, так и за рубежом. В последние годы наметился определенный прогресс: в рамках Комитета по документации CIDOC Международного совета музеев ICOM при поддержке фонда Гэтти разработан Тезаурус по архитектуре и искусству; ряд зарубежных музеев используют словарь иконографического анализа, составленный Ф. Гарнье, международной рабочей группой, в которой принимали участие специалисты России создан многоязычный словарь по музеологии Dictionarium Museologicum. Однако противоречивость требований и недостаточная теоретическая проработка музейной терминологии создают серьезные сложности и найти кардинальное решение проблемы пока найти не удается. Поэтому следует продолжить теоретические проработки и накапливать позитивный практический опыт.

В самое последнее время, в связи с развитием ИНТЕРНЕТ, наметилась тенденция создания междисциплинарных рабочих групп для выработки стандартных общегосударственных подходов, направленных на реализацию общедоступных БД по культурному наследию. Один из наиболее удачных проектов такого рода - документ "Объединенный стандарт объектов культурного наследия (рекомендации по созданию и внедрению единой этикетки)". Этот документ, базирующийся на новейших отечественных и зарубежных разработках, ориентирован в первую очередь на тех, кто работает в ИНТЕРНЕТ.

Обработка изображений

Использование текстовых баз данных уже не удовлетворяет пользователей компьютерных систем, "картинка" на экране монитора становится необходимой принадлежностью информационной системы о музейных коллекциях, и в этом вряд ли нужно кого-либо убеждать.

Для того, чтобы изображения появились в музейных компьютерных системах, необходимы специальная аппаратура и программы. Не менее важная задача - научить музейных специалистов грамотно использовать открывшиеся возможности, и в первую

очередь, осознать, когда, где и как следует обращаться к электронным изображениям.

Первая и важнейшая задача — это получение электронного изображения. Для того, чтобы получить электронное изображение, обычно сканируют слайд (или фотографию) или фотографируют непосредственно объект с помощью цифрового фотоаппарата.

При сканировании слайда можно получить ЭИ весьма высокого (в том числе и полиграфического) качества. Основной недостаток такого метода - его дороговизна (высокая стоимость изготовления слайда и сканирования с высоким разрешением), большая трудоемкость (фотосъемка, обработка фотоматериала и изготовление слайда, сканирование и обработка оцифрованного изображения).

Поэтому для получения ЭИ все шире стали использоваться цифровые фотокамеры. Особенностью таких фотокамер является то, что роль фотопленки в них выполняет специальное светочувствительное электронное устройство, в памяти которого записывается электронное изображение, откуда оно в дальнейшем "перекочевывает" в память компьютера. Преимущество таких фотокамер налицо - это отсутствие дорогостоящего и длительного процесса обработки пленки и последующего сканирования: электронное изображение получается сразу. Основной недостаток - высокая стоимость камер, позволяющих получить изображение с высоким разрешением. Следует, однако, отметить, что стоимость таких камер непрерывно снижается. Кроме того, на рынке появляются недорогие камеры ведущих зарубежных фирм (Kodak, Epson, Minolta, Olimpus и др.), которые вполне пригодны в музейной практике для создания электронных изображений среднего качества.

Выбирая ту или иную технологию работы с изображениями, очень важно следовать существующим международным нормам, в частности—применять специальный стандарт Международной Организации по Стандартам ISO записи электронного изображения—ISO/ ШС IS 10918-3, разработанный в рамках проекта Европейской комиссии (в этом проекте активно участвует Государственный Исторический музей).

В России создан постоянно действующий Регистрационный Узел Музейных Изображений России (РУ МИР), являющийся официальным национальным центром, уполномоченным ISO. Аналогичные центры существуют и в других странах - Франции, Италии, США, Японии, что позволит обеспечить стандартизацию, открытость, защиту и доступность компьютерных музейных изображений в ИНТЕРНЕТ.

Электронные публикации:

1. Все, что вы хотели, но стеснялись спросить об АС "Музей" и КАМИС [on-line]. [Цит 23 июля 2001]. Метод доступа: "http://www.museum. vladimir.ru/main.php3 ?content=lab/ expertiz&menu=lab"

2. Из собраний музеев России [on-line]. [Цит 23 июля 2001]. Метод доступа: http://www.collections.spb.ru

3. ИНТЕРНЕТ в профессиональной информационной деятельности. Интерактивный учебник "[on-line]. [Цит 25 августа 2003]. Метод доступа: http://www.libs.ru/materials/textbook/

4. Сервер "Музеи России" [on-line]. [Цит 23 июля 2001]. Метод доступа: "http://museum.ru"

5. Система учета и пропаганды музейных ценностей АС "Му-зей-3" [on-line]. [Цит 23

июля 2003]. Метод доступа http:// www.future.museum.ru/nart03/030102.htm
6. Система КАМИС [on-line]. [Цит 23 июля 2001]. Метод доступа: http://www.kamis.ru/kamis/index

Литература:

1. Айдон К., Фибельман Х., Крамер М. Аппаратные средства PC. СПб., DHV, 1996.
2. Громов Г.Р. Очерки информационной технологии. М., Инфо-Арт, 1993.
3. Компьютер в музее, музей в компьютере: Труды Всесоюзного семинара по проблемам компьютеризации музеев за 1990 г. М., ГТГ,
1991.
4. Кречман Д.Л., Пушков АИ. Мультимедиа своими руками. СПб., БХВ - Санкт-Петербург, 1999.
5. Кролл Э. Все об INTERNET. Киев, BNV, 1995.
6. Лебедев В.А. Методология и практика электронных изданий по искусству. М., НИИ Российской академии художеств, 1998.
7. Музей будущего: информационный менеджмент. М., 2001, Прогресс-Традиция.
8. Музей и новые технологии. М., Прогресс-Традиция, 1999.
9. Ноль Л.Я. Компьютерные технологии в музее. М., Российский институт переподготовки работников культуры, искусства и туризма, 1999.
10. Чинхолл Р. Музейная каталогизация и ЭВМ / Пер. с англ. М, Мир, 1983. С. 296.

Приложение 1. Аппаратные средства АИС-МУЗЕЙ

АППАРАТНЫЕ СРЕДСТВА АИС-МУЗЕЙ

Введение

Большинство существующих сегодня в музеях автоматизированных информационных систем ориентированы на применение персональных компьютеров (в автономном или сетевом режимах). Обычно, когда говорят о компьютере, разделяют сами устройства, входящие в его комплектацию, и программное обеспечение. В данном разделе весьма кратко рассматриваются принципы работы компьютера (для более подробного знакомства можно рекомендовать сайт по адресу http://256.ru/publish.php). приведены краткие данные об устройстве и основных блоках персонального компьютера. Сразу оговоримся: совершенствование вычислительной техники происходит гигантскими темпами, каждые полтора - два года происходит смена поколений персональных компьютеров. Поэтому к характеристикам конкретных устройств, приводимым в настоящем разделе, следует относиться с осторожностью, эти характеристики соответствуют состоянию на середину 2003 года.

1. Принципы работы компьютера

1.1. Блок-схема компьютера

Любой компьютер (большая ЭВМ, мини-ЭВМ, персональный компьютер) может быть представлен состоящим из следующих основных блоков:

- *устройство управления (УУ).* Организует процесс выполнения программ;
- *арифметическо-логическое устройство (АЛУ).* Обеспечивает выполнение арифметических и логических операций. В современных персональных

компьютерах УУ и АЛУ объединены в один блок, который называется *процессором;*

- *запоминающее устройство.* Обеспечивает запоминание **и** хранение данных в компьютере;
- *устройства ввода и вывода информации* (клавиатура, мониторы, принтеры и др.).

Взаимодействие этих устройств обеспечивает выполнение всех функций компьютера.

1.2. Представление информации в компьютере

Компьютер обрабатывает только информацию, представленную в двоичной цифровой форме, вне зависимости от того, какой вид был у исходных данных: был ли это текст, или изображения, или звук. При вводе в компьютер данные кодируются и в компьютере представляются в *двоичной системе счисления* в виде нулей и единиц. Единицей информации в компьютере является *бит,* т.е. двоичный разряд, который может принимать только одно из двух значений: 0 или 1, это минимальная информация, которая может существовать в природе. Минимальной "значимой" единицей информации, соответствующей символу, является *байт* - восемь последовательных неразрывных битов. В одном байте можно закодировать один из 256-ти символов (латинский, греческий и русский алфавиты, различные служебные символы и т.д.). Более крупными единицами информации являются килобайт (1024 байтов), мегабайт (1024 килобайт), гигабайт (1024 мегабайт).

В дальнейшем мы будем говорить о персональных компьютерах IBM PC совместимых с ними, как наиболее распространенных в музеях страны.

2. Устройство персонального компьютера

Конструктивно персональный компьютер IBM PC состоит из следующих основных блоков:

- *системный блок;*
- *группа устройств внешней памяти* (накопители на магнитных, магнитооптических, оптических дисках, стриммеры для архивации данных на ленте и др.);
- *группа устройств ввода и вывода,* которые могут включать:
  - *клавиатуру* - для ввода символов;
  - *мышку, джойстик* - устройства, облегчающие ввод и манипулирование данными;
  - *монитор (или дисплей)* - для представления на экране текстовой и графической информации;
  - *принтер* - для вывода на печать текстов или изображений;
  - *сканеры* — для ввода изображений;
- *устройства для подключения в сеть* (например, модемы), *а также и некоторые другие устройства.*

Приведенная классификация носит нестрогий, иллюстративный характер.

2.1. **Системный блок**

Основными элементами системного блока являются:

- *Микропроцессор,* небольшая электронная схема, выполняющая все вычисления и

обработку информации. Основная характеристика микропроцессора: тип модели - тип и тактовая частота. Большинство современных компьютеров используют процессоры Intel Celeron или Pentium, тактовая частота у которых до 1200 мега-герц и выше (чем выше тактовая частота, тем быстрее работает процессор).

- *Сопроцессор.* Это дополнительное вычислительное устройство, предназначенное для ускорения вычислений, которое бывает весьма важно при обработке изображений.
- *Оперативная память.* Принцип разделения на "оперативную" и "внешнюю" память базируется на чисто экономических соображениях: оперативная память - быстрая, но дорогая, внешняя - дешевая, но медленная. Особенностью оперативной памяти является то, что данные хранятся в ней только в течение того времени, когда компьютер включен. Если к моменту выключения компьютера данные не перенести из оперативной памяти на внешние носители, эти данные будут утеряны. Оперативную память обычно обозначают RAM (Random Acsess Memory). В современных компьютерах устанавливают обычно RAM не менее 256 мегабайт.
- *Шина, или системная магистраль,* которая связывает различные элементы внутри компьютера и обеспечивает передачу данных между ними. В зависимости от функционального назначения выделяются: шина данных, адресная шина, шина управления. В зависимости от типа и назначения компьютера устанавливаются шины различного типа.
- Все эти четыре элемента располагаются как правило на конструктивном элементе, который называется *материнской платой.*
- *Контроллеры.* Это устройства, предназначенные для согласования работы отдельных узлов компьютера: процессора, оперативной памяти, дисководов, клавиатуры и других устройств.

Конструктивно основные элементы системного блока и устройства памяти помещаются в корпусе компьютера. Кроме того, в корпусе помещается блок питания, кабельная сеть и некоторые вспомогательные элементы.

2.2. Устройства внешней памяти

2.2.1. Накопители на дискетах и жестком диске

В настоящее время используются следующие магнитные накопители для записи и хранения данных:

- *дискеты.* Дисководы для гибких дисков (дискет) традиционно присутствуют практически в любом персональном компьютере. Дискеты позволяют записывать, хранить и переносить информацию с компьютера на компьютер. В настоящее время используются в основном дискеты размером 3.5 дюйма емкостью 1.44 мегабайт.
- *жесткий* диск. Основным устройством долговременной памяти для современных персональных компьютеров являются жесткие диски. Для пользователя наиболее важной характеристикой является емкость диска. В современных персональных компьютерах используются диски емкостью до нескольких десятков или сотен гигабайт и даже более.

2.2.2. Устройства резервного копирования Основными средствами резервного

копирования являются:

- *магнитная лента (использование стриммеров).* Стриммеры - наиболее разработанный способ хранения информации с самой низкой стоимостью за 1 Мб. Этот способ используется в течение многих десятилетий. Достоинство метода - дешевизна. Однако эта технология уходит в прошлое в основном из-за неприемлемо низкой скорости работы и крайне невысокой надежности, поэтому вряд ли стоит рекомендовать этот метод для использования в музейной системе;
- *сменные жесткие диски.* В последнее время популярны устройства постоянной памяти на сменных жестких дисках. Основной причиной их популярности является непревзойденная на сегодня скорость работы;
- *магнитооптические диски.* Магнито-оптические диски - это устройства хранения информации, обладающие крайне высокой скоростью чтения и хорошими ценовыми параметрами. Магнитооптические диски в настоящее время широко используются в мировой практике для промежуточного хранения данных;
- *CD-ROM и CD-RW диски.* Лазерные диски с возможностью однократной записи или перезаписываемые. Имеют очень низкую стоимость расходных материалов, кроме того, могут быть прочитаны практически на любом современном компьютере. Такие диски нашли широкое применение в мировой практике для создания электронных архивов.

2.3. Группа устройств ввода и вывода данных

2.3.1. Клавиатура

Клавиатура предназначена для ввода в компьютер информации. На клавиатуре имеются алфавитно-цифровые клавиши, позволяющие работать как с кириллицей, так и с латинским алфавитом, имеются также специальные клавиши для ввода стандартных команд.

2.3.2. Мониторы

Мониторы (дисплеи) предназначены для вывода на экран текстовой и графической информации.

Основные характеристики, которые необходимо учитывать при выборе монитора:

• размер экрана. Встречаются мониторы с размером по диагонали 14", 15", 17", 20" и более. Для работы с текстом вполне пригоден монитор размером 15-17 дюймов, для работы с графикой предпочтительнее иметь монитор с диагональю 19 и более дюймов.

• разрешающая способность (количество точек по горизонтали и по вертикали). Эта характеристика весьма важна при работе с графикой. Например, у монитора Multiscan 17se II эта характеристика может быть настроена на режимы: 640x480, 800x600 (рекомендуются для работы с текстом), 1024x768, 1280x1024. При высоком разрешении можно получить высокое качество изображения, но для работы с текстами этот режим неудобен: надписи становятся слишком мелкими, глаз быстро утомляется.

• Размер точки (зерна) экрана. Чем меньше размер зерна, тем выше четкость изображения.

Чрезвычайно важно правильно выбрать способ подключения монитора к системному блоку, т.е. выбрать тип шины и тип видеоадаптер, но это - дело специалистов.

2.3.3. Принтеры

Принтеры предназначены для вывода информации из компьютера на бумаге: это может быть текст, графика, тоновые рисунки. Существует весьма широкий набор принтеров, которые могут обеспечить вывод информации в черно-белом или цветном виде с различным качеством печати. Мы дадим краткое описание наиболее часто встречающихся типов принтеров.

- *Матричные (игольчатые) принтеры* — до недавнего времени наиболее часто встречавшийся тип принтеров для компьютеров. Принцип работы: печатающая головка содержит вертикальный ряд тонких стержней-иголок (от 9 до 48, в зависимости от типа), головка движется вдоль печатаемой строки, стержни в нужный момент "падают" на бумагу через красящую ленту. Принтеры недорогие, предназначены для печати текстов, качество печати невысокое, работают довольно шумно. Этот тип принтеров не годится для вывода изображений. В настоящее время используются крайне редко.
- Для вывода черно-белых и цветных изображений на печать в настоящее время используются принтеры трех видов: струйные принтеры (недорогие и обладающие удовлетворительным качеством печати), принтеры "с термопереносом" (обладающие хорошим качеством и "средней" стоимостью) и лазерные (обладающие отличным качеством печати, но более дорогие).
- *Струйные принтеры.* Принцип работы - нанесение на бумагу микрокапель чернил, которые выдуваются из специальных сопел. Этот тип принтеров используется как для черно-белой, так и для цветной печати. Качество печати значительно более высокое, чем у матричных, разрешающая способность - до 600 точек на дюйм, работают они практически бесшумно. По своим свойствам струйные принтеры приближаются к лазерным, но значительно дешевле их.
- *Принтеры с термопереносом.* Принцип их работы заключается в том, что твердые чернила наносятся на барабан, а с барабана на бумагу. Технология термопереноса на сегодня имеет основное распространение в издательском деле, в устройствах для предварительного макетирования. Обеспечивая высокую точность передачи цвета и отличные стоимостные характеристики, эти принтеры не способны дать глубокий и насыщенный цвет, а также не обладают возможностью печатать на нестандартных носителях (ватман, пленки).
- *Лазерные принтеры* обеспечивают в настоящее время наилучшее качество печати (как черно-белой, так и цветной). Принцип действия: изображение переносится на бумагу со специального барабана, печатающий барабан электризуется с помощью лазерного луча по командам с компьютера. Лазерная технология позволяет получить отпечатки очень высокого качества, с передачей цвета, близкой к возможностям современной полиграфии. Кроме цены, заметным недостатком является высокая стоимость обслуживания подобных устройств.

При выборе принтера необходимо учитывать следующие его параметры:

• качество печати. Для матричных принтеров определяется количеством иголок, для струйных и лазерных - разрешающей способностью (количество точек на дюйм), насыщенностью и равномерностью нанесения красителя;

• скорость печати - количество печатаемых страниц в минуту;

• набор шрифтов - какие шрифты поддерживает принтер;
• возможность автоматической подачи бумаги при печати;
• надежность;
• стоимость.

2.3.4. Сканеры

Сканеры - это устройства для ввода в компьютер цветных или черно-белых изображений с бумаги, пленки. Существуют различные типы сканеров: ручные, барабанные, планшетные, черно-белые и цветные. В зависимости от поставленной задачи могут быть рекомендованы для использования те или иные из них: для быстрого сканирования документов можно рекомендовать черно-белый ручной сканер, для работы с изображениями музейных предметов следует использовать стационарный планшетный цветной сканер, оснащенный профессиональным программным обеспечением. Важнейшая характеристика сканера - разрешающая способность (количество точек на 1 дюйм).

3. Принципы выбора компьютера для музея

Люди, которые впервые покупают компьютер (для дома или для работы), ориентируются обычно на советы знакомых и рекламу. Принятые решения далеко не всегда оказываются верными: купленный компьютер может оказаться слишком мощным для тех целей, для которых вы собирались его использовать, а его стоимость - неоправданно завышенной, либо, погнавшись за дешевизной, вы можете приобрести безнадежно устаревшую модель. Поэтому первый совет: для выбора модели компьютера, который вы собираетесь использовать в музее, воспользуйтесь услугами профессионала, которому вы доверяете и который может дать вам обоснованные рекомендации.

Не претендуя на "истину в последней инстанции", сформулируем несколько общих советов, которым мы рекомендуем следовать при выборе модели компьютера.

Обычно утверждают, что каждые полтора - два года (а то и чаще) происходит смена поколений компьютеров: характеристики существенно улучшаются, а цены резко падают. Это утверждение справедливо не для всех элементов компьютера, некоторые элементы компьютера устаревают и обесцениваются не столь стремительно. К таким элементам относятся монитор, клавиатура, мышка и трехдюймовый дисковод. Отсюда следует вывод: монитор рекомендуется покупать, по возможности, из лучших моделей. Что касается остальных элементов, ориентироваться следует на "золотую середину", обеспечивающую оптимальное соотношение "цена - производительность" компьютера. Например, на середину 2003 года можно было бы рекомендовать компьютер со следующими параметрами:

• монитор с экраном не менее 17 дюймов, поддерживающий разрешение не менее 1024x768;
• процессор, например, Pentium-4 или Intel Celeron 1200;
• объем оперативной памяти не менее 256 Мб;
• жесткий диск с объемом памяти не менее 40 Гб;
• привод CD-ROM: 50-скоростная или более быстрая модель;
• привод CD-RW: 16-скоростная запись, 10-скоростная перезапись, 40-скоростное чтение.

Приведенные характеристики носят исключительно иллюстративный характер.

Еще раз подчеркнем: выбор комплектации и модели компьютера - дело профессионала!

ОРГАНИЗАЦИЯ МУЗЕЙНОЙ ЖИЗНИ

ГЛАВА X

Законодательство по музейному делу. Музееведческие центры. Музееведческие издания. Подготовка музейных кадров. Международный совет музеев (ИКОМ).

Законодательство по музейному делу

Законодательство Российской Федерации провозглашает право каждого человека на приобщение к культурным ценностям, гуманитарное и художественное образование, право собственности на культурные ценности, право создавать организации, учреждения и предприятия в области культуры.

Законодательство по музейному делу является частью законодательства о культуре и как таковое определенным образом соотносится с другими отраслями права - гражданским, административным, уголовным, таможенным правом. Оно регламентирует эту сферу деятельности, регулирует складывающиеся в ней общественные отношения.

По определению К.Е. Рыбака музейное право - "комплексная (синтетическая) подотрасль права, представляющая систему правовых норм, устанавливаемых государством и предназначенных для регулирования общественных отношений, связанных с оборотом культурных ценностей, выявлением, изучением, охраной, реставрацией и использованием памятников истории и культуры, коллекционированием, эстетическим воспитанием, художественным образованием, иной деятельностью, направленной на сохранение, распространение и освоение культурных ценностей" (92).

Источниками музейного права являются основополагающие законодательные акты Российской Федерации - Конституция, Гражданский кодекс, Уголовный кодекс (статьи, трактующие о краже, контрабанде, невозвращении на территорию РФ предметов художественного, исторического и археологического достояния и др.), Кодекс законов о труде. Эту сферу регулирует ряд законов РФ: "Основы законодательства Российской Федерации о культуре" (1992), "О вывозе и ввозе культурных ценностей" (1993), "Об особо охраняемых природных территориях" (1995), "О некоммерческих организациях" (1996), "О лицензировании отдельных видов деятельности" (1998), "Об авторском праве и смежных правах" (1993).

Правовое регулирование музейного дела и культуры в целом осуществляется не только на федеральном уровне, но и на уровне субъектов РФ и органов местного самоуправления. Им переданы полномочия по регулированию финансирования, создания, реорганизации и ликвидации большинства учреждений культуры, в том числе музеев, назначения их руководителей, строительства зданий и сооружений,

обустройства прилегающих территорий, контроля условий аренды зданий, помещений и иных объектов собственности организациями культуры.

Помимо законов данная сфера регулируется также подзаконными актами - приказами и циркулярными письмами Министерства культуры РФ, других ведомств, имеющих отношение к предмету ведения музейного права.

Предметом музейного права являются такие направления деятельности музеев, как деятельность хозяйственная, экспертная, научно-методическая, просветительская, выставочная и др.

Правовое обеспечение музейной деятельности, нормативное регулирование сложных коллизий, возникающих в музейном деле, стало предметом специального рассмотрения в 1996 г., когда был принят первый в истории России Федеральный закон "О Музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации".

В Законе определена сфера его применения: *особенности* правового положения Музейного фонда (далее - МФ) и музеев Российской Федерации, все действующие и вновь создаваемые в Российской Федерации музеи. На наш взгляд, формулировка "особенности" неточна. Более адекватным сути задачи было бы употребление термина "специфика".

Вне сферы действия Закона фактически оказались собрания музеев, в силу разных причин закрывшихся в конце 1980-х - первой половине 1990-х гг. Их судьба как бы выведена за рамки принятого Закона, поскольку он распространяется на вновь учреждаемые и действующие музеи.

Закон определяет, какие акты составляют собственно законодательство о МФ и музеях. Это Конституция Российской Федерации, Основы законодательства о культуре, настоящий закон, принимаемые в соответствии с ним федеральные законы и иные нормативные правовые акты - как Российской Федерации, так и ее субъектов. Он устанавливает приоритет закона "О Музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации" по отношению к иным актам, затрагивающим музейную сферу.

Закон достаточно корректно определяет как состав основных понятий, которыми он оперирует, так и их содержание: культурные ценности, музейный предмет, музейная коллекция, музейный фонд, музей, хранение, публикация.

Закон предусматривает государственное регулирование в сфере музеев и Музейного фонда РФ. Основной его задачей является определение границ и условий государственного регулирования имущественных и неимущественных личных прав и обязанностей в сфере музеев и МФ, а также государственного контроля в отношении музейных предметов и коллекций, включенных в состав МФ - на уровне государства в целом и составляющих его субъектов. Эти функции от имени РФ и субъекта осуществляют федеральный либо региональный орган исполнительной власти, на который правительством РФ либо высшим органом исполнительной власти соответствующего субъекта РФ возложено государственное регулирование в области культуры.

Основными составляющими элементами МФ Закон "О Музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации" называет музейный предмет и музейную коллекцию. Закон провозглашает, что включенные в состав МФ предметы и коллекции "являются неотъемлемой частью культурного наследия народов Российской Федерации". Данное положение имеет важное практическое, охранное,

значение.

Закон предусматривает разделение МФ на государственную и негосударственную части. "Музейные предметы и музейные коллекции, включенные в состав государственной части Музейного фонда Российской Федерации, закрепляются за государственными музеями, иными государственными учреждениями *на праве оперативного управления"* (ст. 16). Это положение, естественно, не распространяется на негосударственную часть МФ. Закон предусматривает также государственную поддержку государственной части МФ (финансирование, гарантии возмещения ущерба, причиненного музейным предметам и коллекциям, налоговые и иные льготы, особые формы поддержки) и негосударственной части (предоставление государственных реставрационных учреждений для проведения реставрационных работ, обеспечение передачи музейных предметов и коллекций на хранение в государственные хранилища, частичная компенсация затрат на обеспечение безопасности музейных предметов и коллекций, налоговые и иные льготы). Как видим, формы поддержки различаются.

Различны и формы государственного контроля. Для государственной части это: проверка состояния сохранности и условий хранения музейных предметов и коллекций; направление запросов и получение информации о них, необходимой для осуществления государственного учета МФ. Для негосударственной дополнительно введена "постановка вопроса перед собственником об изменении места хранения либо отчуждении музейных предметов и музейных коллекций, переданных в управление негосударственным музеям, в случаях, предусмотренных настоящим Федеральным законом".

Закон устанавливает в самой общей форме ограничения доступа к музейным предметам и коллекциям, включенным в состав Музейного фонда РФ и находящимся в музеях (ст. 35). Это положение следовало бы развить и дополнить, учитывая присущую музеям различных групп специфику. Вполне допустимым, например, представляется ограничение доступа к коллекциям эталонных образцов и некоторым др.

Тема имущественных прав, собственности является одной из основных. По Закону порядок учреждения, функционирования и ликвидации государственных и негосударственных музеев имеет некоторые особенности. Собственниками музейных предметов и музейных коллекций могут быть государство, муниципальные образования, частные лица, допускаются и "иные формы собственности".

В Законе не получила отражения одна весьма распространенная форма собственности, а именно коллективная, то есть собственность различных сообществ - акционерных компаний, кооперативов, общественных объединений. Закон также не определил права и обязанности различных категорий собственников в отношении музейных предметов и коллекций.

Закон "О Музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации" в силу необходимости определяет самые общие свойства, качества, признаки, взаимосвязи и взаимоотношения музеев, оставляя в стороне специфичные черты, присущие различным группам музеев, принадлежащих различным категориям собственников. Он определяет музей как некоммерческое учреждение культуры, созданное собственником для хранения, изучения и публичного представления музейных предметов и музейных коллекций (ст. 3) или, далее, для хранения, *выявления и собирания,* изучения, публикации музейных предметов и музейных коллекций и

осуществления просветительной и образовательной деятельности (ст. 27).

Эти положения не в полной мере учитывают специфику музеев различных групп. Так, например, музеи научных учреждений "обслуживают" определенную отрасль науки, создаются для хранения, собирания, изучения и в гораздо меньшей степени публичного представления музейных предметов и коллекций, обладающих особыми свойствами эталонных образцов, типовых экземпляров.

Свою специфику имеют также включение-исключение, гражданский оборот, отчуждение музейных предметов и коллекций, составляющих собрания музеев этой группы. Данные собрания, как правило, принадлежат не музеям, а научно-исследовательским учреждениям, которые могут распоряжаться ими в соответствии с тем, как их руководство понимает свои задачи.

Учет и хранение музейных предметов и коллекций в таких музеях также имели свои особенности по сравнению с музеями, находившимися под патронажем Министерства культуры (ранее - СССР, ныне - Российской Федерации). Особенности эти определялись как ведомственной принадлежностью музеев науки, так и особыми свойствами и качествами музейных предметов и коллекций, отбиравшихся в их собрания (напомним - эталонные образцы, типовые экземпляры). Особенности музеев разных групп должны быть учтены при разработке новых нормативных документов и при внесении изменений и дополнений в действующие ныне.

Позитивное значение Закона "О Музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации" трудно переоценить. Тем не менее с его принятием ряд проблем остался нерешенным. Так, в Законе даже не упомянуты ведомственные музеи, вопрос о том, кто является их собственником - государство в лице ведомства либо непосредственно те организации, структурными подразделениями которых музеи являются - остается в правовом отношении неурегулированным. Между тем в настоящее время ситуация усложнилась: учреждаются не только учебные, но и научно-исследовательские негосударственные учреждения; стало возможным создание *негосударственных* музеев. Законом эта коллизия не предусмотрена и не разрешена.

Следует также отметить, что в современном законодательстве, имеющем отношение к музейному делу, имеют место противоречия и несогласованность ряда положений. Для примера обратимся к тому, как разрабатывается в нем проблема культурных ценностей. Это понятие в нормативных документах последних десятилетий XX в. стало использоваться в качестве основного вместо понятия "памятник истории и культуры". Они ранжировали объекты по степени их ценности (т.е. значения) для общества. По определенному набору признаков объекты признавались либо не признавались имеющими ту или иную культурную ценность, включались (либо нет) в культурное наследие и соответствующим образом охранялись.

В определении культурных ценностей, данном в "Основах законодательства РФ о культуре", сочетаются идеальное и предметное, что отличает их от других отечественных актов и конвенций ЮНЕСКО, две из которых ("Конвенция о мерах, направленных на запрещение и предупреждение незаконного ввоза, вывоза и передачи права собственности на культурные ценности" 1970 г. и "Конвенция об охране всемирного культурного и природного наследия" 1972 г.) были ратифицированы СССР только в 1988 г. Некорректным следует признать использование в "Законе о вывозе и ввозе культурных ценностей" понятия "движимые предметы" наряду с понятием

"культурные ценности", несоотнесенность этого последнего с понятием "культурное наследие".

Стремлением выделить наиболее ценную часть наследия и обеспечить в первую очередь ее сохранение и передачу следующим поколениям было обусловлено появление Указа Президента "Об особо ценных объектах культурного наследия народов Российской Федерации" (1992) и сопутствующих положений (об особо ценных объектах и об экспертном совете). К особо ценным были отнесены объекты, не просто представляющие собой "материальную, интеллектуальную и художественную ценность", но обладающие свойствами эталонности и уникальности. Особо ценные объекты подлежали включению в Государственный свод, могли быть представлены в ЮНЕСКО для включения в Список всемирного наследия. К сожалению, в указе понятие "особо ценный объект" не было соотнесено с понятиями "памятник", "культурная ценность", "культурное наследие", не было указано, на основании каких признаков может быть определена "материальная, интеллектуальная и художественная ценность эталонного и уникального характера". Также не были обозначены принципы ранжирования, позволяющие объективно решать вопрос об отнесении к особо ценным объектам и о необходимом и достаточном количестве объектов, позволяющем **сохранить качество национального культурного и природного наследия.** Следует отметить, что эти принципы не могут быть качественно идентичны для особо ценных объектов - культурных ценностей ("историко-культурные и природные комплексы, архитектурные ансамбли и сооружения") и особо ценных объектов — "производителей" культурных ценностей ("предприятия, организации, учреждения культуры").

Продолжение работы по созданию пакета законодательных актов, адекватно отражающих проблемы сохранения и использования культурного наследия в целом и отдельных его частей, учреждения, функционирования и ликвидации музеев различных групп, четко фиксирующих формы и методы управления ими, представляется на сегодняшний день задачей первостепенной важности.

Репрезентативная подборка нормативных документов, регулирующих на современном этапе деятельность музеев, дана в сборниках, подготовленных Государственным Историческим музеем: "Российская культура в законодательных и нормативных актах. Музейное дело и охрана памятников. 1991-1996" (М., 1998) и "Российская культура в законодательных и нормативных актах. Музейное дело и охрана памятников. 1996-2000" (М., 2001). В сборниках представлены документы, освещающие общие вопросы работы музеев, проблемы финансово-хозяйственной деятельности музеев, сохранения культурного наследия, охраны и использования недвижимых памятников истории и культуры, взаимодействия религиозных организаций с музеями и органами охраны памятников, а также документы об особо ценных объектах культурного и природного наследия, о ввозе, вывозе и реституции культурных ценностей, об учете и хранении музейных ценностей, обеспечении безопасности работы музеев.

Музееведческие центры - это организации и учреждения, осуществляющие научно-исследовательскую деятельность в области музееведения, преимущественно теории, истории и методики музейного дела. Музееведческие центры могут быть самостоятельными либо существовать при каких-то организациях и учреждениях (музеях, институтах и т.д.); они могут быть государственными, общественными или

частными; могут иметь статус национальных (общегосударственных), региональных и даже местных; могут быть комплексными и специализированными (профилированными).

Становление и развитие музееведческих центров происходит в тесной связи с развитием музееведения и самих музеев.

Содержание их деятельности определяется тем, какой смысл вкладывается в понятие "музееведение (музеология)" в той или иной стране, том или ином регионе (мира или страны). В соответствии с тем, относится или нет музееведение к наукам и включается ли в него теория и методология или только вопросы методики, музееведческие центры могут быть разделены на группы.

Практически во всех странах мира имеются и численно преобладают музееведческие центры прикладного характера, занимающиеся главным образом вопросами методики музейного дела.

В развитых в музейном отношении странах с широкой инфраструктурой музейных учреждений, научных центров и профессиональных сообществ усилия исследователей направлены на философское осмысление феномена музея, что предопределило соответствующую ориентацию ряда музееведческих центров в них. Известны теоретические изыскания, проводимые в этом направлении Союзом музеев и кафедрой музеологии университета в Лейстере ("Лейстерская школа"), сформировавшейся в 1970-1980-е гг. "Кельнской школой" и др.

Первая попытка создать международный музееведческий центр в развивающихся странах в рамках ИКОМ - рабочую группу по музеологии - имела место в 1980 г. на симпозиуме в Мехико. Национальные музееведческие центры функционируют в ряде стран. Назовем некоторые из них: Центр музееведения при Федеральном департаменте древностей в Нигерии, школа музеологии при Дирекции музеев и памятников (Гавана) и др.

В России и странах Восточной Европы музееведы большое внимание уделяли разработке представлений о музееведении как науке со своим объектом и методом исследования. Эти проблемы занимали одно из центральных мест в деятельности их музееведческих центров.

Теоретические проблемы музейного дела обсуждались на музейных съездах, созывавшихся начиная со второй половины XIX в., и в музееведческих периодических изданих (о них см. соответствующий раздел). На съездах и на страницах периодики предпринимались попытки дать обоснование общекультурного и научного статуса музеев. Ту же роль играли регулярно созывавшиеся после Первой мировой войны международные конференции по музейному делу. Постепенно складывались общества и профессиональные организации, ориентировавшие свою работу на сеть музеев, их функциональную и научную поддержку. Проблему становления музейной профессии стали увязывать с утверждением статуса музеологии как науки. Эта проблематика занимала определенное место и в деятельности других научных обществ. Вопрос о необходимости создания единого научно-методического центра обсуждался на Предварительном съезде музейных деятелей в 1912 г.

Существенную роль в процессе самоидентификации музеологии сыграла XI Генеральная конференция Международного совета музеев в Москве-Ленинграде в 1977 г., на которой был создан Международный комитет по музеологии (ИКОФОМ). Первый

номер печатного органа ИКОФОМ - журнала "Museological Working Papers" - посвящался теме "Музееведение - наука или только практическая работа?" Основной задачей Комитета, который существует и поныне, стала координация исследований в области музеологии. Результаты исследований в этой области, проводившихся учеными разных стран, обсуждались на сессиях ИКОФОМ.

Прикладные аспекты музееведения разрабатывались профильными комитетами ИКОМ, а также профильными международными ассоциациями музеев (архитектурных, музеев науки и техники, театральных музеев и библиотек, музеев истории медицинских наук и многих других). Ассоциации периодически созывают конгрессы, на которых обсуждаются актуальные вопросы развития музеологии и музейного дела, освещают данные проблемы в своих периодических и иных изданиях.

Существуют также школы, курсы, институты по музеологии. Наиболее известные музееведческие центры мира - школы и институты музеологии в Буэнос-Айресе и Рио-де-Жанейро, Институт музееведения в Берлине, Кабинет музееведения при Словацком национальном музее в Братиславе, кафедра музеологии Пражского университета, Центральный кабинет музееведения Национального музея в Праге, Национальный центр музеологии при национальном музее естествознания (Сантьяго), Отдел музеологии при музее естественной истории (Париж), Центр музейной прикладной науки для археологии при Пенсильванском университете и ряд других.

В РФ в 1920-е гг. вопросы музееведения обсуждались на музейных и краеведческих конференциях, разрабатывались специально созданными подразделениями в структуре органов государственной власти и научных учреждений: Комиссией по музееведению при подотделе провинциальных музеев отдела по делам музеев и охране памятников искусства и старины НКП РСФСР (1919), Отделом теоретического музееведения Исторического музея (1919 - первая половина 1930-х гг.), Методической комиссией музейного отдела Главнауки (1925 - не позднее 1928 г.), Комиссией по музееведению при государственной академии истории материальной культуры (1920-е гг.), Московским институтом историко-художественных изысканий и музееведения и др. Эти подразделения стали важнейшими звеньями системы музееведческих центров, издававшиеся ими "Труды", пособия, методические рекомендации оказали огромное влияние на развитие музейного дела в стране.

Московский институт историко-художественных изысканий и музееведения был создан в 1919 г. в Москве при Московском отделении ГАИМК, а в 1920 г. прекратил свою деятельность, преобразовавшись в Семинар теории искусства и музееведения. Институт был задуман как центр работ в области теоретического музееведения и подготовки кадров музейных работников и начал вести эту работу. С той же целью и также при ГАИМК в 1932 г. в Ленинграде был учрежден Институт музееведения. Планировалось, что он будет вести теоретические изыскания в области музееведения на основе диалектического материализма. В 1933 г. его деятельность была свернута. Группа по изучению целевых установок крупнейших ленинградских музеев, созданная в структуре Института, обсудила экспозиции МАЭ, Русского музея и некоторых других. В центре деятельности Отдела теоретического музееведения Исторического музея (1918-1933) стояли общие проблемы изучения истории музейного дела. С этим музееведческим центром связано имя выдающегося отечественного музееведа Г.Л. Малицкого, во многом усилиями которого был создан уникальный справочно-

информационный фонд. Отдел работал в тесном контакте с НКП РСФСР, Центральным бюро краеведения, органами управления музеями на местах, рядом университетов.

Созданный в начале 1930-х гг. Центральный научно-исследовательский институт методов краеведческой и музейной работы (ныне Российский институт культурологии) со временем стал ведущим музееведческим центром страны. Эту позицию институт занимает и поныне. Его сотрудниками разрабатывается широкий спектр музееведческих проблем как теоретического, так и прикладного характера. "Труды" института, опубликованные им монографические работы - самая представительная в России совокупность музееведческих исследований.

В 1978 г. была создана Лаборатория музееведения Музея революции, ставшая крупным центром общетеоретических исследований в области музейного дела. Результаты ее деятельности получили отражение в фундаментальных работах по терминологическим проблемам музееведения, истории музееведческой мысли, теории музейного предмета, основным направлениям музейной деятельности.

Помимо вышеперечисленных музееведческих центров в систему организации научно-методической работы, сложившуюся в 1920-1930-е гг. и просуществовавшую до конца 1980-х гг., входили: научно-методические советы при центральных органах управления музеями, решавшие принципиальные вопросы музейного дела; головные музеи, являвшиеся научно-методическими центрами по отношению к музеям одного профиля или региона; научно-методические отделы музеев. Многие элементы этой системы сохранились, ведется поиск и новых организационных форм.

Ряд музеев также может быть отнесен к музееведческим центрам, поскольку в них ведется научно-исследовательская деятельность в сфере "профильного музееведения", осуществляется изучение музейных предметов, их атрибутивных свойств и возможностей интерпретации, подготовка к публикации, создание каталогов, обзорных и монографических историко-культурных работ. Результаты научно-исследовательской деятельности музеев получают отражение в научных изданиях, изданиях музеев и музееведческих периодических изданиях. В ходе проведения научно-исследовательских работ музеи организуют конференции, симпозиумы, семинары, учебные курсы, проблемные группы, творческие коллективы и т.д., выполняя тем самым функции музееведческих центров.

Музееведческие центры вносят важный вклад в формирование представлений о музееведении, его предмете, объекте и методе, месте в системе научного знания, а также о музее, музейном предмете, музейной коллекции, музейном собрании, о законах и путях их развития.

Музееведческие издания

Музееведческими в строгом смысле слова следует считать научные издания, адресованные в первую очередь специалистам (музееведам, музейным работникам), имеющие целью постановку и разрешение основных проблем теории и методологии, таких, как: объект, предмет и метод музееведения и специальных музееведческих дисциплин, их место в системе наук; феномен музея, его место и роль в культурно-историческом процессе, в сохранении и актуализации культурно-исторического наследия; социальные функции музеев, их взаимоотношения с другими социальными институтами - государством, общественными организациями, архивами, библиотеками, научными учреждениями, школой и др.; история музейного дела в целом, в отдельных

странах и регионах, развитие коллекционирования и собирательства и др.

Коллектив научных редакторов и авторов Российской музейной энциклопедии из Российского института культурологии представляет издание на Московской международной книжной ярмарке

Исторически первыми появились музеографические периодические издания, что соответствует логике развития музееведческого знания. Появление музееведческих периодических изданий, посвященных общим вопросам, произошло позднее, во второй половине XIX в. Одним из первых и наиболее серьезных изданий такого рода был журнал "Museumskunde" (Германия).

Развитие музейной информатики, музейной педагогики, музейной социологии, музейной коммуникации, консервации и реставрации, технических средств на определенном этапе потребовало создания специализированных периодических изданий.

Специфика музея как особого социального института получила отражение не только в конкретных формах музейной деятельности, но и в том факте, что подавляющее число изданий, посвященных музейной проблематике, являются научно-методическими и научно-популярными. Они адресованы не только музейным работникам, но и широкому кругу читателей, ориентированы в первую очередь на решение практических задач музейной деятельности, на привлечение в музей посетителей и на привлечение внимания общества к нуждам музея.

Издатели, заинтересованные в расширении музейной аудитории, прилагают значительные усилия для увеличения числа подписчиков. С этой целью ими проводятся специальные опросы, осуществляется разработка оригинального дизайна, делается и многое другое.

По масштабу выделяются немногочисленные международные издания ("Museum"), национальные и региональные (в начале 1990-х гг. их было около 50), многочисленные местные издания. Их издателями выступают международные организации (ЮНЕСКО, международные ассоциации музеев), государственные органы управления музеями, такие, как, например, Министерство культуры Российской Федерации, национальные ассоциации музеев.

Среди музееведческих периодических изданий количественно преобладают журналы, выпускаются также прдолжающиеся издания - научные труды и ученые записки, отчеты и альманахи. В них публикуются оригинальные и переводные статьи, заметки, очерки и обзоры, в том числе библиографические и статистические материалы, методические разработки и рекомендации. Ряд изданий, в том числе и "Museum", практикует время от времени подготовку тематических номеров.

В результате укрепления международных связей музеев во многих изданиях значительно больше места стали занимать материалы о практике работы зарубежных музеев, о международных центрах подготовки музееведов и музейных работников, о деятельности международных организаций и пр. Примером подобного издания может служить журнал "Neue Museumskunde", издающийся Институтом музеев Германии.

В России появление изданий, освещавших наряду с другими отдельные вопросы теории и практики музейного дела, относится к 1900-1910-мгг., годам повышенной социальной активности, пробуждения национального самосознания, напряженных поисков истоков отечественной культуры, удивительных открытий в области русского (древнерусского)

искусства.

Данные периодические издания были адресованы разной читательской аудитории: художественной интеллигенции ("Аполлон"), коллекционерам и всем интересующимся искусством ("Художественные сокровища России", "Старые годы", "София"), светской публике ("Столица и усадьба"), демократическим кругам ("Экскурсионный вестник", "Русский экскурсант").

Практически все издания того времени имели музеографический характер. В большинстве из них основное внимание уделялось описанию собраний художественных музеев и художественных частных собраний, а также коллекционированию.

В журналах 1900-1910-х гг. на серьезной теоретико-методологической основе начали разрабатываться проблемы собирания, сохранения и изучения русской художественной старины как неотъемлемой части культурно-исторического наследия. В ряде публикаций был поставлен вопрос об охране того, что современная наука определяет как национальные ценности, предложены критерии для определения эстетической ценности произведений искусства, их атрибуции и интерпретации, были найдены удачные формы публикации памятников художественной культуры.

В журнале "Живая старина" музейная тематика появилась с 1906 г., в 1911 г. была открыта рубрика "Русские этнографические музеи", а в 1913 г. была опубликована одна из первых научно обоснованных программ для описания этнографических коллекций. В пяти опубликованных статьях были представлены описанные по данной программе Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого, Этнографический отдел Русского музея, а также ряд местных музеев. На Предварительном съезде музейных деятелей получила оформление идея создания на основе этого журнала специального музееведческого периодического издания по образцу "Museumskunde", однако она не была реализована.

В журнале "Аполлон", издававшемся в Петербурге в 1909-1917 гг. С.К. Маковским и К.Н. Ушаковым, освещались отдельные вопросы изучения и охраны памятников старины, были опубликованы описания собраний И.С. Остроухова, И.А. Морозова, СИ. Щукина. В журнале имелась рубрика "Русская художественная летопись", в которой помещалась информация о выставках в России и за рубежом, об отдельных музейных собраниях, о новых поступлениях.

Высокая издательская культура отличала журналы "Художественные сокровища России" (1901-1907, Петербург, редакторы А.Н. Бенуа и с 1903 г. А.В. Прахов), "Старые годы" (1907-1916 гг., Петербург, издатель и с 1908 г. редактор - П.П. Вейнер) и "София" (1914, Москва, издатель - владелец книгоиздательства К.Ф. Некрасов, редактор - известный искусствовед П.П. Муратов). Издания были прекрасно иллюстрированы, для первого из них специально заказывались фотографии. Возникновение данных периодических изданий стоит в тесной связи с художественными открытиями начала XX в.

"Художественные сокровища России" рассматривались создателями как "что-то вроде музея", включающего наиболее значительные памятники отечественной и мировой культуры, находившиеся в России. Каждый выпуск состоял из десятка изображений и пояснительного текста к ним. В тексте давались "легенда" памятника, эстетическая оценка, биография творца. Помимо этого подробно были описаны частные (П.П. Семенова-Тян-Шанского, гр. И.И. Шувалова, герц. Г.Н. Лейхтенбергского,

Блудовых, Юсуповых и некоторых других) и дворцовые собрания (Строгановского и Мраморного дворцов в Петербурге, дворцов Ораниенбаума, Петергофа, Царского Села, Павловска), собрания Эрмитажа и частного Музея П.И. Щукина, Саввино-Сторожевского монастыря.

Журнал "Старые годы" освещал общие вопросы искусствознания, в том числе немаловажную для музеев проблему подделок и определения подлинности памятников культуры, особое внимание он уделял русской художественной старине, общественным и частным собраниям соответствующего профиля. В публикациях показано историческое и культурное значение как отдельных памятников, так и собраний. Одной из тем издания была художественная деятельность русских государей.

В журнале "София" публиковались статьи теоретико-методологического характера, которые знакомили с древнерусским искусством в сравнении с родственными искусствами Востока, античной и византийской традиции. В числе его авторов были известные специалисты, представители творческой интеллигенции - П.П. Муратов, Н.М. Щекотов, А.И. Анисимов, Н. Бердяев, В. Брюсов, Вл. Ходасевич и др. В этой связи заметим, что круг авторов изданий начала века достаточно часто включал одних и тех же людей.

В прямой связи с бурным развитием в начале XX в. экскурсионного дела стояло издание журналов "Экскурсионный вестник" (Москва, 1914-1916 гг., издатель С.С.Ермолаев при участии членов Центральной экскурсионной комиссии при Московском учебном округе, редакторы -СИ. Гинтовти И.Н. Борздин) и "Русский экскурсант" (1914-1917, Ярославль, редактор-издатель СИ. Вахромеев). Журналы имели просветительскую направленность, ориентировались на удовлетворение запросов экскурсантов, главным образом учащихся средней школы. Они уделяли основное внимание методике научно-образовательных экскурсий, рассматривая последние как один из элементов учебного процесса. Данные издания представляли читателям ряд городов России и наиболее известные музеи (Оружейную палату, Исторический музей, Музей изящных искусств им. Александра III) как культурные центры.

Музееведческие периодические издания начала XX в. являются ценным источником по истории музееведческой мысли и музейного дела в России.

После 1917 г. представителям старой русской интеллигенции удалось реализовать идею создания музееведческих периодических изданий, во многом благодаря осознанию обществом необходимости сохранения культурного наследия и приобщения к культуре широких масс трудящихся.

Кардинальная перестройка всего музейного дела, формирование музейной сети и Государственного музейного фонда, бурное развитие краеведческого движения, проходившие под лозунгом "Культура - массам", настоятельно потребовали решения как прикладных методических, так и фундаментальных теоретических проблем музееведения.

На совещаниях и конференциях музейных работников, на страницах первых в России собственно музееведческих периодических изданий ("Казанский музейный вестник", "Музей") обсуждались роль и место музея в строительстве нового общества, наиболее эффективные методы приобщения широких народных масс через музей к подлинным культурным ценностям, новаторские идеи (создание "музея истории человечества", образное художественное решение музейных экспозиций и многие

другие), первые результаты работы по созданию научно обоснованной системы музеев.

"Казанский музейный вестник" (Казань, 1920-1922 и 1924 гг.)-первый в России научно-художественный журнал по вопросам музееведения и музейного дела, а также охраны памятников природы, искусства и старины - издавался Казанским подотделом Всероссийской коллегии по делам музеев и охране памятников искусства и старины при НКП, затем последовательно Внешкольным подотделом Казанского губернского отдела народного образования и НКП ТССР. В редакционную коллегию входили известные музейные деятели: Б.П. Адлер, П.М. Дульский, К.В. Харлампович, Г.С Губайдулин и М.И. Лопаткин. С журналом сотрудничали выдающиеся ученые, музейные работники, краеведы (И.Э. Грабарь, Д.Н. Анучин, СФ. Ольденбург, Н.Я. Марр, Б.Р. Виппер и многие другие).

Казанские музейные работники, инициаторы издания журнала, видели свою задачу в освещении музейного строительства и краеведения в период революционного переустройства общества. На страницах журнала были поставлены такие проблемы, как взаимоотношения музеев с краеведением, использование музейных коллекций для изучения истории края, взаимодействие областных и местных музеев с центральными, специфичные для различных профильных и иных групп музеев (естественноисторических, этнографических, театральных, национальных, народных, школьных и др.) проблемы и задачи. В журнале публиковались статьи о состоянии и перспективах развития конкретных музеев и коллекций, о выставках и уникальных музейных предметах.

Теоретические проблемы музееведения были предметом особой заботы инициаторов создания фундаментального периодического издания "Музей" (Петроград, 1923-1924 гг.), являвшегося органом Отделения Главного управления научных учреждений НКП и выпускавшегося при участии РАН и академических музеев, Академии истории материальной культуры, Эрмитажа и Русского музея.

В публикациях "Музея" была дана оценка первых итогов музейного строительства и подведена теоретическая основа под идею научного построения музейной сети и идею плановой собирательской работы. В статьях музей рассматривался как "могучий фактор" культурной и просветительной работы. К сожалению, стать настольной книгой каждого музейного работника издание не успело: вышло всего два тома.

Состояние музейного дела в стране и охрана памятников старины были основными темами бюллетеней Художественной секции НКП РСФСР "Художественная жизнь" (Москва, декабрь 1919 - октябрь 1920 г.). В бюллетенях сочетались черты информационного и теоретико-методологического издания.

Они были рупором той части интеллигенции, которая связала свою жизнь с революцией и сотрудничала с НКП. Назовем некоторые имена: А.В. Луначарский, Н.Э. Грабарь, Д.П. Штернберг, Ф.И. Шмит, Н.М. Щекотов, П.П. Муратов, В.В. Кандинский и др. Редакционная коллегия, состоявшая из представителей отделов Секции (А.М. и Н.Е. Эфросы, О.М. Брик, А.А. Боровой, М.М. Миклашевский) видела свою задачу в выражении взглядов носителей художественного творчества на цели государства в области музейной политики.

В статьях рассматривались те аспекты музейной проблематики, которые были сопряжены с процессом художественного творчества, а также перестройка структуры

центральных и местных музеев и содержания их деятельности, осуществление регистрации произведений искусства, проблемы реставрации памятников старины.

Знаточескую линию в отечественной периодике продолжил журнал "Среди коллекционеров" (Москва, 1921-1924 гг.), специализировавшийся на вопросах книговедения и искусствоведения, коллекционирования предметов искусства, освещении деятельности музеев.

Его появление было вызвано активизацией деятельности обществ коллекционеров и библиофилов, в свою очередь определяемой многократно увеличившимся оборотом культурных ценностей на соответствующем рынке. Инициатору создания и затем редактору журнала, известному журналисту, члену Общества любителей старины И.И. Лазаревскому удалось привлечь к работе проф.А.А. Сидорова, Б.Р. Виппера, А.Н. Некрасова, председателя Русского общества друзей книги В.Я. Адарюкова, директора Эрмитажа С.Н. Тройницкого, искусствоведов П.Д. Эттингера, П.П. Муратова, А.М. Эфроса и Б.Н. Терновца, членов Ленинградского общества библиофилов Э.Ф. Голлербаха, В.В. Воинова, В.К. Охочинского и др. Журнал являлся органом Общества любителей старины, РОДК и некоторых других организаций того же плана, информировал читателей о их деятельности, об отечественной и заграничной "художественно-коллекционерской и антикварной жизни".

В центре внимания издателей находились история коллекционирования и собирательства и перспективы их развития в России в условиях смены государственного и общественного устройства, задачи, возникшие в связи с национализацией частных собраний, описание коллекций, в частности, передаваемых в дар музеям. На страницах журнала были опубликованы статьи о 17 музеях, 20 коллекциях и их владельцах, о ряде русских усадеб, заметки о новых музеях и новых поступлениях в музейные собрания, биографические очерки о музейных деятелях.

Бурно развивавшееся в 1920-е гг. краеведческое и экскурсионное движение "обслуживали" орган Экскурсионной секции сектора социального воспитания Петроградского отдела народного образования "Экскурсионное дело" (Петроград, 1921-1922) и периодические издания Центрального бюро краеведения - научно-методический журнал "Краеведение" (Москва-Ленинград, 1923-1929), "Известия" Бюро (1925-1929), а также созданный на их основе и издаваемый совместно с Обществом краеведов-марксистов, а с 1933 г. - совместно с Центральным НИИ методов краеведческой работы НКП РСФСР журнал "Советское краеведение" (Москва, 1930-1936).

На страницах данных изданий обсуждались цели и задачи краеведения, методика изучения родного края посредством экскурсий, проблемы теории, методики и организации экскурсионного дела, получал освещение опыт проведения образовательных экскурсий. В отличие от первых трех, журнал "Советское краеведение" проводил линию на подчинение краеведческого движения нуждам социалистического строительства и на борьбу с различными так называемыми "уклонами".

От изданий 1920-х гг., имевших дискуссионный характер, издания 1930-х гг. отличались большей идеологизированностью. Они пропагандировали крайне упрощенно понимаемую марксистко-ленинскую методологию построения музеев. В то же время, следует отметить сыгранную ими положительную роль в повышении профессионализма музейных работников.

Наибольший след в истории отечественного музееведения и музейного дела

оставили "Сообщения ГАИМК" (с 1932 г. - "Проблемы истории материальной культуры") - ежемесячный журнал по вопросам истории материальной культуры, истории, техники, археологии, этнографии и музейного дела, а также общественно-политический и научно-методический журнал "Советский музей".

"Советский музей" издавался во исполнение решения Первого всероссийского музейного съезда (Москва, 1931-1940) как орган Сектора науки, затем Музейного отдела (с 1933 г.) и Музейно-краеведческого отдела НКП РСФСР (с 1938 г.). Его ответственными редакторами являлись в разные годы И.К. Луппол, Ф.Я. Кон, Н.Ф. Карталов, А.Д. Маневский.

Журнал был адресован в первую очередь музейным работникам и ориентирован на потребности практического музейного строительства.

Следует отметить постепенное нарастание идеологизированности и снижение информативности журнала.

С начала 1940-х до конца 1960-х гг. музееведческие журналы в России не выходили. Функцию методического обеспечения деятельности музеев в эти годы выполняли научные "Труды" музеев и Института краеведной и музейной работы, а также изданные ими многочисленные методические рекомендации.

Это подготовило появление методического, информационного и теоретического периодического издания, называвшегося "Музейное дело в СССР" (Москва, Министерство культуры СССР и Музей революции, 1968-1992). Оно было нацелено на оказание методической помощи музеям и адресовано руководителям музейного строительства, музейным работникам и музееведам.

На новом этапе развития музейного дела и науки о музее издание вернулось к основополагающим проблемам музееведения: что есть музей, музей как элемент культурно-исторического наследия, пути совершенствования музейной сети, государственная музейная политика, взгляд на основные направления музейной деятельности как на особые формы и способы "служения" обществу, итоги и перспективы работы отдельных музеев и профильных групп музеев.

Сборники дают представление о состоянии музейного дела в СССР на протяжении 1970 - начала 1990-х гг., о степени разработанности ряда теоретических и методологических проблем, а также о практическом применении данных разработок.

С конца 1960-х гг. в журнале "Декоративное искусство в СССР" также начинают публиковаться материалы по вопросам исторического и культурного значения музейного дела, проектирования экспозиции.

Вызванные переменами в обществе повышение социальной активности, нарастание тревоги за судьбу отечественной культуры и культурно-исторического наследия послужили причиной возобновления выпуска журнала "Советский музей", а также организации в конце 1970 - начале 1980-х гг. периодических изданий, посвященных музею как хранителю культурных ценностей и месту, где возможен "диалог культур" ("Музей. Художественные собрания СССР", русская редакция журнала "Museum"), и проблеме сохранения культурного наследия ("Памятники Отечества", "Наше наследие"). В определенном смысле две последние группы изданий продолжили, возродили направление, открытое в 1910-1920-х гг. журналами "София", "Художественные сокровища России", "Среди коллекционеров".

Возобновленый в 1983 г. в ответ на назревшую общественную потребность

журнал "Советский музей" (Москва, Министерство культуры СССР и АН СССР, с 1991 г. Минкультуры России, с 1993 г. выходит под названием "Мир музея", главный редактор - Ю.П. Пищулин) по жанру отличался от издания 1930-х гг. В нем публиковались не только статьи научного характера, но и очерки, репортажи, интервью, эссе и даже романы.

Программным лозунгом журнала стало активное участие в духовном возрождении России путем информирования общества о насущных проблемах сохранения и актуализации культурного наследия, мобилизации общественного мнения на поддержку значимых проектов в области музейного дела, путем постановки важных задач развития музейной профессии. "Советский музей" нацелен на включение музеев в контекст социально значимых факторов современной общественной и культурной жизни. На его страницах публиковались научные концепции новых музеев и музейных экспозиций, рассматривались основные тенденции и перспективы развития музейного дела.

Основными задачами периодических сборников "Музей. Художественные собрания СССР" (Москва, издательство "Советский художник", 1980-1989) стали публикация памятников искусства, преимущественно из музейных собраний, и привлечение внимания общества к этой части национального достояния. Обозначенные в публикациях подходы к принципам комплектования музейных фондов и формирования музейных коллекций, атрибуции, классификации и экспонирования произведений искусства, к изучению истории художественных музеев и коллекций - серьезный вклад в развитие отечественной музееведческой мысли.

Журналы "Памятники Отечества" и "Наше наследие", имея просветительскую направленность, видели свою цель в воспитании у широкого круга читателей бережного отношения к культурному наследию. Они освещали ключевые проблемы сохранения и рационального использования наследия, развития частного коллекционирования и музейного дела. В журналах публиковались материалы о выдающихся памятниках истории и культуры, об опыте их музейного использования, о конкретных музеях и коллекциях, о деятельности музейных работников разных профессий.

Рассмотрение музейного дела в контексте возрождения отечественной культуры позволило музееведческим периодическим изданиям по-новому осветить традиционные для музееведения проблемы: что есть музей, в чем смысл музейной деятельности и др.), выдвинуло в них на первый план проблему передачи культурного опыта, взаимодействия музея и музейной аудитории, музейной коммуникации.

Информационные музейные издания, выпускаемые с 1974 г. Российской государственной библиотекой, восполнили существенную информационную "нишу", позволили сконцентрировать большой массив ценной и малодоступной информации и оперативно ознакомить с ней широкие круги российских музейных работников, музееведов и специалистов в области охраны памятников.

В серии "Музейное дело и охрана памятников", включающей ежемесячные аннотированные библиографические указатели поступающей в РГБ литературы, "Экспресс-информацию" и "Обзорную информацию", освещалась постановка наиболее существенных вопросов теории и практики музейного дела и охраны памятников. В оригинальных и переводных статьях и заметках, тематических обзорах отечественной и зарубежной литературы были затронуты проблемы развития музееведения и

музееведческих дисциплин, музеефикации памятников, проектирования музейной экспозиции и др.

Проблемам консервации и реставрации, новым отечественным и зарубежным материалам и технологиям посвящены серии "Консервация и реставрация музейных художественных ценностей" и "Консервация и реставрация недвижимых памятников истории и культуры".

Ведущей темой вышеназванных серий было распростанение оперативной информации, главным образом об иннновациях в музейном деле в России и за рубежом.

Подводя итоги, следует отметить ряд моментов. Как правило, периодические издания, посвященные музейной проблематике, возникали на волне интереса к различным аспектам сохранения и использования культурного наследия. С момента появления первых из них и до настоящего времени определяющей была линия "музей - один из основных хранителей культурного наследия". В развитии данной группы изданий имели место возвраты к определенной проблематике. На сегодняшний день в России нет музееведческого периодического издания в строгом смысле этого понятия.

Литература:

1. Андреева М.С. Вопросы научно-просветительной деятельности музеев в журнале "Советский музей" в 30-е гг. // Из истории охраны и использования культурного наследия в РСФСР. М., 1987.
2. Басманов А., Лукьянова Л. По страницам старых журналов. "Старые годы" // Наше наследие. 1988. № 1.
3. Доменский М. По страницам старых журналов. "Столица и усадьба" // Наше наследие. 1989. № 4.
4. Журнал "Среди коллекционеров" (1921-1924). Указатель содержания. Л., 1986.
5. Кон Ф.Я. Пять лет "Советского музея" // Советский музей. 1936. № 1.
6. Пищулин Ю. "Советский музей" - журнал для всех // Музеум. 1991. № 168/169.
7. Синицына К.Р. Казанский музейный вестник (1920-1924). Казань, 1963.

*** * ***

Подготовка музейных кадров. Необходимость подготовки музейных кадров осознавалась уже в конце XIX - начале XX вв., отмеченных ростом музеев и все большим вниманием к проблемам сохранения, изучения и популяризации национального культурного наследия.

По существу, крупные национальные музеи уже в первые годы своего становления являлись школой подготовки музейных специалистов, прежде всего хранителей (приоритетной музейной "фигуры" вплоть до 20-х гг. XX века) - Оружейная палата, ГИМ, ГМИИ им. А.С. Пушкина, ГТГ, Политехнический музей.

Впервые был поставлен вопрос подготовки музейных кадров в 1920-30-е гг., когда музеи были включены в учебный процесс (чему способствовали партийно-правительственные постановления начала 30-х годов). Именно в этот период на базе музеев проводятся семинары, занятия для учителей - преподавателей, например, в Музее революции СССР действовали курсы для учителей. А в состав преподавателей рабфака МГУ включались экскурсоводы ГИМ, участвующие в занятиях по материалам экскурсий.

Попытки решения проблемы подготовки музейных специалистов нашли преломление и в создании аспирантуры на базе крупных музеев - ГИМ, Политехнический музей, Музей революции СССР и др. Один из наших известных музейных специалистов - А.Б. Закс, была именно таким аспирантом ГИМ, а ее кандидатская диссертация являлась музейным воплощением целого раздела истории России в этом музее.

Вместе с тем подготовка музейных кадров начала складываться как система в 70-е - 80-е годы XX века и была связана с осознанием роли культуры, в том числе и культурного наследия в жизни общества, высветившим особую роль музеев как хранителей национального достояния, которые несут ответственность не только за сохранность, но и включение в современную жизнь.

Эффективность деятельности музеев зависит от многих факторов, в числе которых один из наиболее значимых - высокая профессиональная квалификация музейных специалистов.

Это определяет значение профессиональной подготовки, которая должна учитывать те грандиозные изменения, которые произошли в мире в XX веке и оказали и оказывают значительное влияние на жизнь мирового сообщества во всех сферах и направлениях - политика, экономика, культура и т.д.

Этим объясняется создание ряда музееведческих кафедр в университетах и институтах. Свыше 150 высших учебных заведений во многих странах мира в настоящее время занимаются подготовкой специалистов в области музейного дела. Особой известностью пользуется Лейстерский университет (Великобритания), где разработана многоуровневая подготовка музейных специалистов, в том числе ориентированная и на иностранных студентов.

В России, как и в других странах мира, создаются музееведческие кафедры в университетах и институтах культуры (Москва, Санкт-Петербург, Кемерово, Барнаул и др.)

Следует подчеркнуть, что создание кафедр и отделений музееведения в структуре вузов было ориентировано на развитие базового музееведческого образования. Однако реальная оценка ситуации показывает, что в музеях и в будущем будут работать в основном специалисты, не имеющие музееведческого базового образования. Овладение музейной профессией (специальностью) - хранителя, экспозиционера, музейного педагога и др. - происходит и будет происходить в процессе практической работы непосредственно в музее.

И система подготовки музейных кадров развивается и будет развиваться в 3-х главных направлениях:

Базовое высшее музееведческое образование (в ряде стран имеется среднее музееведческое образование);

Повышение квалификации, предназначенное тем, кто уже работает в музее, имея среднее или (чаще) высшее образование с целью ознакомления и овладения новыми методами, технологиями в той или иной сфере музейной деятельности, которой занимается данный специалист.

Дополнительная профессиональная переподготовка, ориентированная прежде всего на музейных специалистов, имеющих высшее образование (иногда среднее профессиональное), но не музееведческое. Как правило, это молодые люди,

выбравшие музей полем своей деятельности и стремящиеся быть высококвалифицированными специалистами в своей области.

Рассмотрим все названные три направления подготовки музейных кадров.

Высшее музееведческое образование у нас в стране представлено рядом музееведческих отделений и кафедр - в вузах - Московском государственном университете культуры, Санкт-Петербургском государственном университете культуры и искусств, Российском государственном гуманитарном университете, Алтайском государственном институте.

Выпускники этих кафедр получают квалифицированное гуманитарное образование с ориентацией на музееведение. Значительная часть учебного плана посвящена не только теоретическим, но и практическим занятиям в музеях.

Однако выпускники, прежде всего очных отделений, по окончании вуза редко "связывает" свою жизнь с музеем и поступают на работу в другие сферы.
Заочные отделения малочисленны, но, как правило, их заканчивают уже работающие в музеях и не имеющие высшего образования.

Имеется практика проведения курсов повышения квалификации и дополнительной профессиональной переподготовки для музейных работников на музееведческих кафедрах вузов. Однако это направление не является для них приоритетным.

Вместе с тем в уже упоминавшемся Лейстерском университете разработана система непрерывной профессиональной подготовки для работающих в музеях.

Система представлена четырьмя циклами. Первый цикл включает короткую программу для только что вступивших в должность с целью ознакомления с функциями музеев, новыми тенденциями в музейном деле, вопросами профессиональной этики, а также организации и финансирования музеев. В этот цикл входит изучение некоторых теоретических проблем и лучшего опыта практической музейной работы. Остальные три цикла имеют более сложную программу, спроецированную на специализацию и профессиональную ориентацию.

При разработке этой системы учитывается базовое образование. Обладатели дипломов по музеологии, полученных до поступления в музей, освобождаются от прохождения курсов первых двух циклов.

Второе направление в системе подготовки кадров - повышение квалификации специалистов, уже работающих в музеях.

Созданная в 1984 году в структуре Академии переподготовки работников искусства, культуры и туризма (93) кафедра музейного дела является главным центром повышения квалификации и переподготовки музейных работников России.

В то же время при краевых, областных управлениях культуры функционируют курсы повышения квалификации работников культуры, в том числе и музейных специалистов. Они имеют разные названия - центр повышения квалификации, региональный инновационный центр и др. Главное - они ориентированы на повышение квалификации работников культуры своего региона. В проведении занятий, разработке программ участвуют специалисты музеев, вузов, исследовательских организаций региона. Практикуется приглашение специалистов музееведческих образовательных центров других регионов, в том числе из Москвы и Санкт-Петербурга.

Организация семинаров, стажировок, мастер-классов, мастерских на базе

крупных национальных, а также краевых, областных музеев с целью повышения квалификации специалистов конкретных групп музеев и должностной ориентации. Так, например, в Политехническом музее регулярно устраиваются семинары для специалистов технических музеев страны, а в Государственном этнографическом музее России - стажировки, семинары музейных специалистов по вопросам этнографии (этнологии).

Значительное влияние нарост профессиональных музейных работников оказывают научно-практические конференции, совещания и другие форумы, посвященные актуальным проблемам музейного дела. Проводятся они на базе лучших музеев страны на различном уровне - федеральном, краевом, областном и вносят весомую лепту в развитие отечественного музейного дела. Все большую популярность получают Красноярские биеннале, организуемые каждые два года на базе Красноярского музейного центра.

Проблемный принцип обучения стал определяющим при формировании групп повышения квалификации на кафедре музейного дела АПРИКТ с конца 80-х гг. Основу его составляет современное осмысление ведущих направлений в деятельности музеев: научное проектирование экспозиций и выставок, музейная социология, применение в музеях новых информационных технологий, вопросы музейного менеджмента, маркетинга, проблемы изучения, хранения музейных фондов и др.

Курс обучения, рассчитанный на срок от 7 до 20 дней, включает лекции, семинары, круглые столы, дискуссии, практические занятия на базе музеев, индивидуальные консультации. Для каждой группы формируется своя программа.

В практику повышения квалификации входит и такая форма, как проектный семинар, темой которого являются актуальные проблемы выставочной, экспозиционной, образовательной деятельности музеев. И как результат - разработка ярких современных проектов, презентацией которых завершается курс обучения, например, "Детский музей занимательных наук", "Музейно-педагогический конструктор", "Музейная экологическая программа".

Одним из направлений повышения квалификации являются выездные занятия на базе региональных музеев. В условиях России с ее большой территорией это направление дает возможность решить проблемы профессионализации музейных работников по специально разработанным программам, учитывающим особенности социального, национального, культурного развития региона. Такие "образовательные десанты", в которых участвует коллектив кафедры, состоялись в Калуге, Костроме, Александрове (Владимирская обл.), Гагарине (Смоленская обл.) и других территориях. Музейные сотрудники, занимающиеся по этим программам, по завершении обучения получают государственный сертификат- удостоверение о прохождении курса повышения квалификации.

Интересной современной формой повышения квалификации является творческая лаборатория. В 1990 году на кафедре музейного дела была создана творческая лаборатория "Музейная педагогика", которая активно включилась в систему повышения квалификации сотрудников образовательных отделов музеев. Действенной формой работы лаборатории являются научно-практические конференции, которые ежегодно проводятся на базе музеев разных территорий России - Карелии, Красноярского края, Курской, Пензенской, Ярославской, Калужской, Свердловской областях и др.

Лабораторию стали называть "путешествующей". Работы членов лаборатории, (в

составе которых музейные деятели разных территорий России), материалы конференций публикуются и, по существу, являются научно-методическими пособиями для всех, кого интересуют проблемы музейной педагогики.

В центре внимания творческой лаборатории "Музейная педагогика" - содержательные, организационные, методические аспекты современных музейно-педагогических технологий, ориентированные на детскую и взрослую аудиторию.

Завершается курс повышения квалификации получением свидетельства государственного образца. Очень важно, чтобы аттестационный документ предоставлял возможность для участия в конкурсе на должность, занятия более высокой должности, как это наблюдается в ряде зарубежных стран (Франция, Великобритания, Канада и др.).

В отличие от повышения квалификации, курс дополнительной профессиональной переподготовки обеспечен более весомым документом - по результатам обучения выдается диплом государственного образца, предоставляющий право заниматься профессиональной деятельностью в выбранной сфере.

Срок обучения рассчитан на два-три года, четыре-пять стационарных сессий, по одному месяцу каждая. Программа "Музейное дело и охрана памятников истории и культуры" предусматривает изучение блока профессиональных, специальных и общегуманитарных дисциплин. Самое большое внимание уделяется музееведению и музейному делу (каждая сессия посвящена конкретному направлению музейной работы - научно-фондовому, экспозиционно-выставочному, исследовательскому и культурно-образовательному), а также истории материальной культуры, отечественной истории, отечественному изобразительному искусству, вопросам менеджмента, маркетинга, социологии, новым информационным технологиям в музейном деле.

Завершается курс переподготовки защитой дипломной работы, как правило, посвященной разным аспектам деятельности музея, в котором работает дипломник: разработка концепции музея, проектов экспозиций и выставок, культурно-образовательных программ, роли музеев как культурных центров своих регионов и др. Многие дипломные работы находят воплощение в практической жизни музея.

Музейным специалистам в процессе обучения предоставляется возможность получить индивидуальные консультации, факультативно изучать те или иные аспекты музейной деятельности. В процессе обучения, как показывает опыт кафедры, музейные работники занимаются на базе 40-45 музеев Москвы, Московской области, Санкт-Петербурга, Ленинградской области и других территорий. Включаются в обучение и видеоматериалы, раскрывающие особенность музейной деятельности российских и зарубежных музеев.

Это направление получило развитие в 1992 году и стало приоритетным для кафедры и Академии. За эти годы подготовлено 8 групп музейных специалистов разных территорий, многие из которых стали руководителями своих музеев, ряд выпускников, получив рекомендации кафедры, продолжили обучение в аспирантуре.

Большое значение для реализации научного потенциала музеев имеет аспирантура. В настоящее время музейные работники защищают музейные диссертации в РИК (Российский институт культурологии), других институтах, университетах, в том числе в АПРИКТ. Опыт убеждает, что выпускники кафедры музейного дела, имеющие значительные научные разработки в процессе подготовки дипломного исследования,

ориентированного на различные аспекты изучения культурного наследия, успешно используют его в работе над диссертацией. Это направление перспективно, так как многие музейные специалисты стремятся к продолжению образования имея высокий профессиональный уровень подготовки.

Открытость современного общества, процессы демократизации, происходящие в мире, все большее внимание к проблемам культуры явились предпосылкой создания Международной музеологической студии на кафедре музейного дела, ориентированной, прежде всего, на музейных работников стран СНГ и Балтии. В течение длительного времени наши страны находились в едином государстве, на одном культурном пространстве. Распад СССР привел не только к созданию отдельных государств, но и к разрушению культурных связей между ними.

Музеологическая студия призвана развивать и укреплять культурные связи, ее участники имеют возможность изучать новые музейные технологии, концепции современной музеологии, тенденции и перспективы современного музейного дела, участвовать в разработке и реализации совместных международных проектов.

Студия может стать новым явлением современного образовательного музееведческого ландшафта. Способствует этому высокая квалификация преподавательского состава кафедры, не только владеющего знаниями в области новейших направлений музейного дела, но и активно участвующего в проектной деятельности.

Последнее десятилетие внесло коррективы в систему подготовки музейных кадров, которые нашли преломление прежде всего в развитии дополнительной переподготовки на базе региональных центров.

Под эгидой кафедры музейного дела на базе Регионального инновационного центра Омской области был организован курс дополнительной профессиональной переподготовки для музейных работников Омской области.

Вся учебная работа ведется по программам и учебным планам, разработанным кафедрой музейного дела АПРИКТ.

В процессе обучения участвуют преподаватели кафедры и привлекаются специалисты вузов, исследовательских организаций, музеев Омска и Омской области. Защита дипломов и сдача госэкзаменов продемонстрировали высокий уровень профессиональной подготовки музейных работников области.

Это направление, как показал опыт, может получить развитие и в других российских территориях, учитывая трудности финансирования и все возрастающую стоимость командировочных расходов, а главное - растущую потребность в квалифицированных музейных специалистах. Анализ представленных направлений свидетельствует, что все они "работают" на обеспечение отечественного музейного дела высококвалифицированными специалистами. Большое значение в этом процессе будет иметь государственная политика аттестирования музейных специалистов, что повысит их стремление к профессиональному росту. И как результат - реализация системы непрерывного образования, которая разрабатывается в ряде зарубежных стран и убеждает в целесообразности ее практического воплощения с ориентацией на гуманистические принципы образования.

Литература:

1. Коссова И.М. Кафедра музейного дела и ее роль в подготовке музейных кадров. // Теория и практика музейного дела в России на
598
рубеже XX - XXI веков. М., 2001. / Государственный Исторический музей. Труды. Вып. 127.
2. Рафиенко Е.Н. Музеи и историческое образование в системе учебных заведений. // Музейное дело. Музей - культура - образование. Сб. научн. тр. ЦМР. М., 1992.
3. Фролов А.И., Бутаева З.С. Подготовка музейных кадров: содержание и организация учебного процесса (зарубежный опыт). // Наука о культуре: итоги и перспективы. Информационно-аналитический сборник. Вып. 5. М., 1995 / Российская государственная библиотека.

*** * ***

Международный совет музеев **(ИКОМ)** был создан в 1946 г. ИКОМ - аббревиатура ICOM - International Council of Museums. Это международная неправительственная организация, объединяющая музейных работников из музеев 159 стран. Всего в состав ИКОМ в настоящее время входит 15000 человек, 27 международных комитетов и 7 региональных организаций. Национальные комитеты Международного совета музеев имеются в 135 странах.

Учрежденная сразу после окончания I Мировой войны Лига наций, ставившая целью создание атмосферы взаимопонимания и дружелюбия между народами, декларировала, что культурное наследие может осуществлять миротворческую миссию путем распространения и популяризации знаний о своеобразии культур разных народов. При Лиге наций было основано Международное бюро музеев, стал издаваться журнал "Mouseion" ("Музеон"), являвшийся в течение 20 лет популярным международным музейным изданием. И в самые трудные времена, когда с началом II Мировой войны прекратилась деятельность Лиги наций, не сумевшей предотвратить войну, Международное бюро музеев продолжало свою деятельность, включая издание журнала "Музеон" и подготовку книги, посвященной охране культурного наследия во время войн. При создании ИКОМ был использован опыт работы и программы этой организации.

Договор об учреждении ООН, подписанный на исходе II Мировой войны в апреле 1945 г., был воспринят международным сообществом как надежда на мирное развитие. На уставной конференции ООН 1 ноября 1945 г. в Лондоне было решено включить в сферу деятельности новой организации образование, культуру, науку. Официально организация по вопросам образования, науки и культуры, получившая название ЮНЕСКО, была утверждена 4 ноября 1946 г. На 1-ой Генеральной конференции было принято решение о том, что ЮНЕСКО берет на себя обязательства по всем оставшимся от Лиги наций программам и вопросам, относящимся к образованию, науке и культуре, в том числе и к Международному бюро музеев (включая его обширную библиотеку). С этого момента музейный мир начал рассматриваться как одна из сфер международного сотрудничества на неправительственном уровне.

В ноябре 1946 г., почти одновременно с Генеральной конференцией ЮНЕСКО, в Лувре было провозглашено создание Международного совета музеев.

Высшим руководящим органом ИКОМ является Генеральная Ассамблея, которая проходит один раз в три года и завершает очередную Генеральную конференцию ИКОМ, которая, соответственно, также проходит раз в три года. Ассамблея всегда имеет порядковый номер уже следующей Генеральной конференции. Например, XVIII Генеральная конференция состоялась в Австралии в 1998 г., а Генеральная Ассамблея, которая завершила эту конференцию, имела порядковый номер XIX; именно этот порядковый номер имеет Генеральная конференция ИКОМ, состоявшаяся в Испании уже в 2001 году.

Генеральная Ассамблея принимает 3-х летнюю программу ИКОМ, утверждает резолюции, вырабатываемые в процессе Генеральной конференции.

Консультативный комитет ИКОМ - это организация, состоящая из президентов национальных и международных комитетов, которая избирает президента и вице-президентов из числа членов ИКОМ. Консультативный комитет собирается один раз в год и рассматривает вопросы политики, программ и финансов ИКОМ, определяя концепцию будущей деятельности, и передает свои предложения Исполнительному совету.

Исполнительный совет состоит из 9 членов и выбирается Генеральной Ассамблеей на 3 года. Является руководящим органом ИКОМ. Собирается 2 раза в год, следит за исполнением решений и резолюций Генеральной Ассамблеи, координирует деятельность национальных, международных комитетов и присоединившихся организаций.

Секретариат, возглавляемый Генеральным секретарем, находится в Париже, в доме ЮНЕСКО. Деятельность секретариата направлена на выполнение трехлетней программы, организацию заседаний, конференций и ассамблей.

Информационный центр ИКОМ находится в здании ЮНЕСКО в Париже, там хранится вся документация ИКОМ и об ИКОМ, все печатные издания национальных и международных комитетов, присоединившихся организаций, публикации ЮНЕСКО, посвященные культурному наследию.

В состав ИКОМ входят **Национальные комитеты,** проводящие политику ИКОМ в своих странах, и 26 **Международных комитетов.** В числе 14 присоединившихся к ИКОМ организаций - ряд Ассоциаций (сельскохозяйственных музеев, музев стран Индийского океана и др.).

Широкую панораму деятельности ИКОМ представляют периодические издания - "Новости ИКОМа", сборники трудов по определенной проблематике и т.д. Под эгидой ЮНЕСКО и при непосредственном участии ИКОМ издается журнал МУЗЕУМ, ставший за десятилетия, по существу, учебным пособием для многих музейных специалистов. В рамках ИКОМ был подготовлен ряд трудов по музейному делу, имеющих большое практическое значение и посвященных актуальной проблематике, например, безопасности музеев, проблемам реставрации, применению новых информационных технологий и др.

Если в первые годы существования ИКОМ конференции этой организации не имели определенной темы, то начиная с VII Генеральной конференции (1965 г.) стала утверждаться главная тема конференции. На формирование тематики конференций оказывали влияние крупнейшие специалисты музейного дела, и выбор тем определялся их значимостью для будущего развития музеев в международном масштабе.

Конференции ИКОМ

VII 1965, Вашингтон, США. "Подготовка персонала музея".
VIII 1968, Кельн и Мюнхен, ФРГ. "Музеи и научные исследования".
IX 1971, Гренобль и Париж, Франция. "Музеи на службе человека сегодня и завтра".
X 1974, Копенгаген, Дания. "Музеи и современный мир".
XI 1977, Ленинград и Москва, СССР. "Музеи и культурный обмен. Роль музеев во взаимообогащении культур и развитии взаимопонимания между народами".
XII 1980, Мехико, Мексика. "Ответственность музеев за сохранение мирового наследия".
XIII 1983, Лондон, Великобритания. "Музей и развивающийся мир".
XIV 1986, Буэнос-Айрес, Аргентина. "Музеи и будущее культурного наследия - сигнал тревоги".
XV 1989, Гаага, Нидерланды. "Музеи - генераторы культуры".
XVI 1992, Квебек, Канада. "Музеи без границ".
XVII 1995, Ставангер, Норвегия. "Музеи и местное сообщество".
XVIII 1998, Мельбурн, Австралия. "Музеи и культурное разнообразие": древние культуры - новые миры.
XIX 2001, Барселона, Испания. "Изменения в управлении - музеи поворачиваются лицом к экономике и социальным проблемам".

ИКОМ России (Российский комитет Международного совета музеев). Большое значение для музейного дела нашей страны имело вступление в ИКОМ в 1957 г. Инициаторами вступления в ИКОМ были известные музейные деятели страны, понимавшие, что отрыв от общего мирового развития отрицательно сказывается на развитии страны, включая музейное дело (А.И. Замошкин, Б.Р. Виппер, А.Б. Закс, П.Д. Корин и др.). Президентами Национального комитета ИКОМ в разные годы были: А.И. Замошкин, директор ГМИИ им. А.С. Пушкина (1957-1964); И.А. Антонова, директор ГМИИ им. А.С. Пушкина (1964-1988); В.А. Суслов, заместитель директора Государственной Третьяковской галереи (1991-1992); И.А. Родимцева, директор Государственного музея-заповедника "Московский Кремль" (1993-2000); Г.Г. Григорян, директор Государственного Политехнического музея (2000-2003); В.Б. Ремизов, директор государственного музея Л.Н. Толстого (с 2003).

После распада СССР в 1991 г. Советский комитет был преобразован в Российский комитет ИКОМ. Он объединяет около 300 индивидуальных и коллективных членов, среди которых представители крупных федеральных музеев, а также музеев областных, региональных, разного профиля и направлений. ИКОМ России достойно представляет отечественную музейную культуру за рубежом и стремится решать многочисленные проблемы, стоящие перед российскими музеями.

Литература:

1. Губенко Н. Музеи - переосмысление границ? // Мир музея,
1993, №2.
2. Информационный бюллетень. Российский комитет Международного совета музеев. 1997-2003.
3. Коссова И.М. Международный совет музеев (ИКОМ) его роль в укреплении взаимодействия музеев и общества. // Музей и общество. Проблемы взаимодействия. Вып. 3.

4. Этический кодекс ИКОМ для музеев ИКОМ России. 2002.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Сегодня в прессе и в пространствах электронных сетей постоянно задается вопрос: сохранится ли музей в новом тысячелетии?

Вряд ли найдется прорицатель, который осмелится делать прогноз на тысячу, даже на несколько сот лет вперед (и не только в музейном деле). Однако знание истории и определенных закономерностей развития позволяет делать прогнозы. Наш прогноз: музей не только не исчезнет из человеческой жизни, он займет в ней еще более значительное место, чем сейчас.

Это авторская позиция, на которую мы имеем право. Если Вы, читатель, задумались над этими строками, предварительно прочитав книгу, вы поймете, что каждой ее страницей мы утверждаем это.

Более 10 лет назад среди музеологов и музейных работников-практиков состоялась дискуссия по вопросу о том, является ли музей только транслятором культуры или ее генератором. Прозвучал вывод: отбирая, сохраняя, интерпретируя объекты культуры прошлого, музей тем самым делает их активными факторами культуры настоящего и будущего, то есть генерирует культуру будущего. Очевидно, что такой взгляд делает место музея в мире более значительным и многократно повышает его ответственность перед обществом.

Выполняя *аксиологическую* функцию - функцию "ценностного фильтра", то есть отбора и интерпретации того, что будет составлять культуру будущего, из *культуросохраняющего* музей все более трансформируется в *культурообразующий* институт. Одна из важнейших составляющих современной культуры - часть, относящаяся к прошлому опыту, к наследию, - в значительной степени определяется именно музеем. Значимость этой позиции заставляет осмыслить генерацию культуры будущего как *миссию музея в современном обществе.* Осознание музеями своей особой, очень ответственной миссии в культуре и в решении глобальных проблем человечества -значимая тенденция мировой музейной практики. Такое осознание роли в обществе сегодня определяет более активную и творческую позицию музеев. Тенденция, которая будет определять развитие музея в следующем тысячелетии - выстраивание самостоятельной, опережающей социальный заказ стратегии деятельности и развития, не только ориентация на общественную потребность, но активное и сознательное ее *формирование.* Неожиданной нотой в зарубежных музееведческих изданиях последних лет прозвучала тревога, даже страх перед растущим влиянием музея на общество. С точки зрения некоторых наших зарубежных коллег, вера общества в музей и в объективность сообщаемой им информации, эмоциональное воздействие подлинного музейного предмета порождают возможность манипуляции общественным сознанием при помощи музея. Это возлагает на каждого работника музейной сферы большую ответственность и требует от него ясного понимания тех процессов, которые совершаются сегодня в музейном мире.

Исторический путь, пройденный музеями, свидетельствует, что музейными средствами можно решать многие культурные и общественные проблемы. Осознавая это, музейные работники чувствуют себя истинными творцами, способными до какой-

то степени, определять культурные процессы будущего. Они готовы брать на себя ответственность не только за то, что происходит в стенах музея, но и активно включаться в решение многих социальных проблем города, региона, страны. В последние годы в музеи пришли работать, в одиночку и целыми коллективами, многие крупные и вполне состоявшиеся ученые, кандидаты и доктора наук - историки, археологи, геологи, биологи, физики, лимнологи, сейсмологи и т.д.

Само понятие "наследие" претерпело в последние десятилетия XX века значительные изменения. Характерная черта современного состояния музейного мира - максимальное расширение спектра потенциальных музейных объектов. Мы привыкли к подразделению наследия на движимое и недвижимое. Однако, как только наряду с этими двумя типами памятников возникают в качестве объектов музейного интереса ландшафты, среда, нематериальные элементы наследия, два названных типа перестают охватывать все возможное разнообразие существующих музейных учреждений. В эту схему невозможно вписать экомузеи, доминантным компонентом которых не являются ни коллекции, ни ансамбли недвижимых памятников, или музей-заповедник крестьянской песни в с. Катарач Свердловской области, провозгласивший своей целью сохранение народной музыкальной традиции в ее естественной среде и поставивший человека - носителя этой традиции в центре своей деятельности, музей-завод, музей-храм или музей-корабль, важнейшей составляющей которых является сохранение изначальных функций. Да и значительная часть традиционных ансамблевых музеев - музеев-заповедников, музеев-усадеб, архитектурно-этнографических музеев под открытым небом - все более и более эволюционируют в "область эко-музеологии", втягивая в орбиту актуализации элементы образа жизни, фольклор, традиционные ремесла и др.

Сегодня настоятельно требует переосмысления до сих пор доминирующая в теоретическом музееведении тенденция ограничивать исследовательскую деятельность движимым наследием, находящая отражение в структуре научной дисциплины и ее основных дефинициях. Эта тенденция была закономерна для предшествующего этапа развития музейного мира, так как в нем абсолютно преобладали музеи, сложившиеся на основе коллекций движимых музейных предметов. Сегодня существует настоятельная потребность анализа и теоретического определения новых явлений, "вписывания" их в музееведческую дисциплину; уже сейчас очевидно, что сама структура музееведения должна несколько видоизмениться, предоставляя место этим новым явлениям.

Музеи, для которых доминирующим типом хранимых и актуализированных объектов являются не движимые музейные предметы в общепринятом понимании, а иные объекты (недвижимые объекты, среда, ландшафт, нематериальные формы наследия), становятся все более многочисленными, их удельный вес в музейном мире неуклонно растет и можно предположить, что именно их развитие будет в значительной степени определять лицо музейного мира в наступившем столетии. Российская музеология внимательно следит за этим процессом уже с конца 1980-х гг. В самом конце XX века проблема заинтересовала и западных коллег: на музейном форуме в Брно она была поставлена и для "нематериальных" форм наследия предложен термин "intangible" (неосязаемое).

Расширяется сфера влияния музеев на общество. Музей в нашей стране приобрел значение "культурной нормы" и стал почти обязательным элементом

городской жизни. В литературе появился термин "градообразующий потенциал музея".

Каков же будет он, музей XXI века? В каждой из глав учебного пособия авторы постарались вычленить и обозначить тенденции, которые, по-видимому, будут определять каждое из направлений музейной деятельности в грядущем столетии. Теперь попробуем подвести краткий итог и представить складывающуюся в результате модель будущего российского музейного мира.

Представляется, что важнейшей особенностью формирующейся перспективной модели музейного учреждения является его "встроенность" в социокультурную среду территории, в повседневную жизнь социума, проникновение во все сферы жизни местного сообщества. Все виды музеефицированного наследия непосредственно включаются в процесс образования, воспитания, рекреации как постоянно действующий фактор. Для небольших населенных пунктов музей начинает играть роль "градообразующего фактора", сам уровень культуры, духовности в населенном пункте, где действует такой музей, меняется. Музеев, занимающих подобное место в обществе, пока еще недостаточно, но количество их неуклонно растет, и возникать они могут повсюду - в большом или маленьком городе, на селе, в университете и в монастырской обители. Позволим себе назвать некоторые из них, дабы дать представление об их многообразии. Музеи Казанского университета представляют сегодня целую сеть учебных, научных, мемориальных музеев, органично включенных в функциональную структуру университета. Мемориальные аудитории, лаборатории, залы, прошедшие реставрацию и музеефикацию, продолжают выполнять свои изначальные функции и одновременно обеспечивают постоянно ощущаемое, зримое присутствие традиции в университетской жизни. "Объединенные музеи" Свято-Алексеевской обители Ярославской области расположены в одном здании с учебными классами православной гимназии, научными лабораториями, храмами и библиотекой, они постоянного присутствуют в повседневной жизни и деятельности всех учащихся гимназии и членов общины, являя, по мысли их создателей, модель мира как результата промысла Божия. Музей села Коптелова Свердловской области является для трех тысяч жителей села и округи "всем" — летописью и книгой памяти, местом встреч и посиделок ... А далекое село Албазино Амурской области выжило и продолжает существовать только благодаря существованию в нем "Музея первого русского поселения на Амуре", дающего жителям опору в жизни, ощущение традиции, связи с предками, даже работу. В этом же направлении развиваются эко-музеи Горной Шории, музей городка Касимова Рязанской области и другие. Такая связь со своим сообществом даст музею возможность активно влиять на многие стороны его жизни.

Традиционный коллекционный метод образования новых музеев потеснится. Среди вновь образующихся музеев основную часть, по-видимому, будут составлять сложные комплексные музеи, созданные, главным образом, на основе музеефикации недвижимых памятников, фрагментов среды, нематериальных объектов наследия. Живое и неживое, природа и история, действие и предмет все труднее будет разделять в новых музейных учреждениях.

В методах построения экспозиций при сохранении научности, содержательности, предметности все большее развитие должен находить принцип коммуникативности, ориентированности на самую разную музейную аудиторию. Максимальное многообразие методов экспозиционного построения, ставшее

характерной чертой музейного мира в конце XX века, надеемся, сохранится и в наступившем столетии.

Современные технологии - управленческие, информационные, проектные - в наступившем веке станут мощным фактором развития музея и организации музейной деятельности. Овладение ими неизбежно для работников всех музеев. Для того, чтобы накопленный потенциал музеев реализовался в социокультурной жизни страны, наступивший век должен стать веком *высокого профессионализма музейных работников,* соединения музееведческой теории и повседневной практики музейной жизни, развития музееведческого образования.

Если читатели этой книги, закрыв ее, яснее увидят место своего музея в музейном мире России и возможный путь его дальнейшего развития, авторы будут считать свою задачу выполненной.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Обращение к читателю.....3

МУЗЕЙНЫЕ ПРОЦЕССЫ В ИХ ИСТОРИЧЕСКОЙ ДИНАМИКЕ.....9

Глава I

История музейного дела как составная часть музеологии.....11

Глава II

Протомузейный период в истории культуры. Возникновение музеев в России (XVIII в.).....35

Глава III

Обособление музейного дела в самостоятельную сферу культурной деятельности.....63

Глава IV

Музеи на рубеже веков. Приобретение статуса "культурной нормы".....121

Глава V

Музеи в эпоху социализма.....145

Глава VI

Музейный мир на рубеже тысячелетий.....175

МУЗЕЙНОЕ ДЕЛО СЕГОДНЯ И ЗАВТРА.....117

Глава I

Музееведение как научная дисциплина.....211

Глава II

Научно-исследовательская деятельность музеев.....253

Глава III

Комплектование музейных фондов 273

Глава IV

Фонды - основа музейной жизни.....287
Глава V
Музейные экспозиции и выставки.....**305**
Глава VI
Музеефикация историко-культурных
и природных объектов.....363
Глава VII
Культурно-образовательная деятельность.....**427**
Глава VIII
Музейная социология.....485
Глава IX
Современные информационные технологии
в музее.....507
Глава X
Организация музейной жизни.....563
Заключение.....605
Сведения об авторах.....613

Сведения об авторах:

ВОРОНЦОВА Евгения Александровна, кандидат исторических наук - главы **"Музееведение как научная дисциплина" (параграфы** "Классификация музеев", "Музейное источниковедение", "Музееведение в системе наук"), **"Организация жизни музейного мира"** (параграфы "Законодательство по музейному делу", "Музееведческие центры", "Музееведческие издания")

ГУРАЛЬНИК Юрий Уранович, кандидат филологических наук - глава **"Музейная социология",** глава **"Комплектование музейных фондов"** (параграф "Современные проблемы комплектования фондов"), глава **"Фонды - основа музейной жизни"** (параграф "Современные проблемы научно-фондовой работы")

КАЗАКОВА Сталина Федоровна - глава **"Комплектование музейных фондов"** (параграфы "Определение", "Комплектование -основа реализации функции документирования", "Формы комплектования", "Принципы комплектования", "Методика комплектования", "Научная концепция комплектования", "Перспективный план комплектования", 'Критерии отбора предметов музейного значения"

КАУЛЕН Мария Елисеевна, кандидат исторических наук - **"Обращение к читателю";** глава **"Музейный мир на рубеже тысячелетий"** (в соавторстве); главы **"Музейные экспозиции и выставки", "Музеефикация историко-культурных и природных объектов", "Музееведение как научная дисциплина"** (параграфы "История становления музееведения как научной дисциплины", "Определение музееведения", "Структура, объект, предмет, метод", "Базовые понятия музееведения: музей, социальные функции музея, музейный предмет и его свойства, коллекции, виды коллекций); **"Заключение"**

КОССОВА Ирина Михайловна, кандидат исторических наук — главы **"Научно-исследовательская деятельность музеев", "Культурно-образовательная**

деятельность", "Организация жизни музейного мира" (параграфы "Подготовка музейных кадров" и "Международный совет музеев")

НОЛЬ Лев Яковлевич, кандидат технических наук - глава **"Современные информационные технологии в музее"**

СУНДИЕВА Аннэта Альфредовна, кандидат исторических наук - главы **"История музейного дела как составная часть музеологии", "Протомузейный период в истории культуры. Возникновение музеев в России", "Обособление музейного дела в самостоятельную форму культурной деятельности", "Музеи на рубеже веков. Приобретение статуса культурной нормы", "Музеи в эпоху социализма";** глава **"Музейный мир на рубеже тысячелетий"** (в соавторстве)

ЯНОВСКИЙ Андрей Дмитриевич, кандидат исторических наук - глава **"Фонды - основа музейной жизни"** (параграфы "Фонды - основа музейной жизни", "Учет музейных фондов", "Схема постановки предмета на музейный учет", "Хранение музейных фондов", "Открытое хранение музейных фондов", "Изучение музейных фондов и проведение консультаций по фондовым материалам")

Сноски

1. Музееведение. Музеи мира. М., 1991. С. 316.
2. Шмидт С.О. О классификации исторических источников // Вспомогательные исторические дисциплины. Л., 1985. Т. XVI. С. 3-24; Голиков А.Г., Круглова Т.А. Источниковедение отечественной истории: Учебное пособие. - М., 2001.
3. Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России. Т. 1-2. М.,1990; Георги И.Г. Описание российско-императорского столичного города Санкт-Петербурга и достопамятностей в окрестностях оного, с планом. СПб., 1996.
4. Письменные источники в собрании ГИМ.Ч. 2. Материалы по истории культуры и науки В России // Груды ГИМ. М., 1993.
5. Источники по истории музейного дела в СССР (1917-1941 гг.) // Очерки истории музейного дела в СССР. Вып. 6. М., 1968. С. 5-54.
6. Демина Л.И. Журнал "Советский музей" как источник по истории музейного строительства// Музееведение: Из истории охраны и использования культурного наследия РСФСР. М., 1987. С. 174-191.
7. Теоретико-методические аспекты источниковедения и историографии истории музейного дела// Музей в современной культуре. СПбГАК, 1995. С. 8-10.
8. Грицкевич В.П. История музейного дела до конца XVIII века. СПб., 2001.
9. Сборник документов по музейному делу: 1964-1984. М.,1987; Российская культура в законодательных и нормативных актах. Музейное дело и охрана памятников. 1**99**1 — 1996. М., 5998; Российская культура в законодательных и нормативных актах. Музейное дело и охрана памятников. 1996-2000. М., 2001; Фатигарова Н.В., Фролов А.И. История музейного дела в РСФСР. Публикации 1970-1986 гг. // Музееведение. Из истории охраны и использования культурного наследия в РСФСР. М., 1987; БутаеваЗ.С, Фролов А.И. Музеография: Аннотированный указатель отечественной и зарубежной научно-справочной литературы. М., 1990; Документы ГАФ СССР в библиотеках, музеях и научно-отраслевых архивах: Справочник. М., 1991; Бутаева З.С., Канычкина Е.С., Фатигарова Н.В. История музейного дела. Библиографический указатель

отечественной и зарубежной литературы. 2-е изд. М., 1991.
10. Бакмейстер И.Г. "Опыт о библиотеке и кабинете редкостей и истории натуральной Санкт-Петербургской Императорской Академии наук" (СПб, на фр. яз. 1776; рус. пер. 1779); Беляев О.П. Кабинет Петра Великого. СПб., 1800.
11. П.В. Алабин о Вятском, Самарском и Севастопольском музеях в 1860-1880-е гг.; Кытманов А.И. Енисейский общественный местный музей (1883-1908). Красноярск. 1909; Н.И. Поликарпов Историческая записка о Воронежском губернском музее (1832-1894). Воронеж, 1896; Кестнер К.И. Материалы для исторического описания Румянцевского музеума. М.,1882 и др.
12. Забелин И.Е. Библиотека и кабинет графа Я.В. Брюса. В кн.: Летописи русской литературы и древности, Т. 1, М., 1859.
13. Очерки истории музеев Императорской Академии наук. СПб., 1865.
14. См. например, Пекарский П.П. Наука и литература в России при Петре Великом. СПб., 1862. Т. 1; его же. История императорской Академии наук в Петербурге. СПб., 1870. Т. 1 и др.
15. Иконников В.С. Опыт русской историографии.Т. 1-2, 1891-1908.
16. Бенуа А.Н. Царское Село. СПб., 1910; Успенский А.И. Дворец Монплезир. ХСР. 1902. Т. 2. № 78.
17. Кон Ф.Я. Исторический очерк Минусинского местного музея за 25 лет (1877- 1902). Казань, 1902; Огородников С.Ф. Модель-камера, впоследствии Морской музей имени Петра Великого. Спб., 1909; Ильин А.М. Ростовский-на-Дону городской музей. История возникновения, задачи учреждения и его деятельность. 1912; Николаев М.П. Якутский областной музей: Исторический очерк. Якутск, 1912; Тугаринов А.Я. Исторический очерк Красноярского музея со времени его основания // 25-летие Красноярского городского музея (1889-1914 гг). Красноярск, 1915.
18. Кроме уже на чванных, см.: Уварова П.С. Областные музеи // Труды VII археологической) **съезда.** Т. 2. М., 1891; Могилянский Н.М. Областной или местный музей, как тип культурного учреждения. Пг, 1917; Смирнов А.И. Земский исторический музей. Опыт организации. Ярославль, 1915.
19. Малицкий Г.Л. К истории Оружейной палаты Московского Кремля // Государственная Оружейная палата. Сб. науч. труд. М.,1954; сборник "Сто лет Третьяковской галереи". М.,1959; сборник "Эрмитаж за 200 лет (1764-1964). История и состав коллекций, работа музея" Л.-М., 1966.
20. Станюкович Т.В. Кунсткамера Петербургской Академии наук. М.-Л.,1953; Станюкович Т.В. Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого. 1714-1964. М.-Л.,1964.
21. Алексеева Г.Д. Научные общества и музеи // Очерки истории исторической науки в СССР. Т. 4. М., 1966.
22. Ушаков А.В. Краеведческая работа музеев (1917-1940гг.) // Музейное дело в СССР. М., 1974; Равикович Д.А. Формирование государственной музейной сети (1917-1 половина 60-х гг.). М.,1988; Равикович Д.А. Музейная сеть РСФСР (Современное состояние) // Музей и современность. // Сб. науч. тр. НИИ культуры. М., 1976. Вып. 2.
23. Закс А.Б. Всероссийский музейный съезд // Вопросы истории. 1980. №12. С. 164-167; Закс А.Б. Из истории экспозиционной мысли советских музеев (1917-1936) // Тр. НИИ музееведения. Вып. 22. М., 1970; Закс А.Б. По горячим следам // Советский музей.

1985. №1. С. 27-31; Закс А.Б. Из истории экспозиционной мысли ГИМ // Проблемы экспозиционной и фондовой работы. // Тр. ГИМ. Вып.65. М., 1987. С. 41-56; Закс А.Б. Как мы жили и работали в годы Великой Отечественной войны // Государственный исторический музей в годы Великой Отечественной войны. **1941—** 1945 гг. Сб. воспоминаний сотрудников музея. М., 1988. С. 8-23.
24. Заславский М. Ландшафтные экспозиции музеев мира. Л., 1979; Наумов Д. Зоологический музей АН СССР: Краткая история и описание экспозиции. Л, 1980; Ненарокомова И.С. Государственные музеи Московского Кремля. М., 1977; 50 лет Музею А.М. Горького на родине писателя. Горький, 1979; Государственная Третьяковская галерея. Очерк истории. 1956-1917. Л., 1981 и др.
25. Крейн А.З. Рождение музея. М., 1969; его же. Жизнь музея. М., 1979.
26. Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России 1900-1910. М., 1988; Вздорнов Г.И. История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. М., 1986; Кириченко Е.И. Исторический музей. М., 1984; ее же, Архитектурные теории XIX в. в России. М., 1988; Русская художественная культура конца XIX - нач. XX века // 1895 1907. М., 1968-1969. Кн. 1-2; Русская художественная культура конца XIX — нач. XX века//**1908-1917**//**М.,** 1977-1980. Кн. 3-4; Русская художественная культура второй половины XIX века. М., 1988.
27. Левинсон-Лессинг В.Ф. История картинной галереи Эрмитажа (1764-1917). Л., 1985.
28. См.: Проблемы общей этнографии и музеефикации: краткое содержание докладов научной сессии "Советская этнография за 70 лет: Итоги, направления, перспективы". Л., 1987.
29. См. Формозов А.А. Страницы истории русской археологии. М., 1986; его же. Русское общество и охрана памятников культуры. 2-е изд. М.,1990.
30. Жуков Ю.Н. Становление и деятельность советских органов охраны памятников истории и культуры. 1917-1920. М., 1989 и др.
31. Кончин Е. Эмиссары восемнадцатого года. М., 1981; Кончин Е.В. Былого ищу следы... М, 1984 и др.
32. Великая Октябрьская социалистическая революция и становление советской культуры. М., 1985; Советская культура.70 лет развития. М., 1987; Советская культура в реконструктивный период. 1928-1941. М., 1988 и др.
33. Музееведение. Музеи исторического профиля: Учебное пособие для вузов по спец. "История" / Под ред. К.Г. Левыкина, В. Хербста. М., 1988.
34. Эрмитаж. История и современность. М.,1990; Воронихина Л.Н. Государственный Эрмитаж. 2-е изд. Л., 1992; Государственная Третьяковская галерея. История и коллекции. М., 1986; Левыкин К.Г., Разгон А.М. Столетие экспозиции Государственного Исторического музея // Проблемы экспозиционной и фондовой работы // Тр. ГИМ. Вып. 65. М., 1987. С. 3-18; "Век подвижничества". Красноярск, 1989.
35. Фролов А.И. Основатели российских музеев. М., 1991; Чижова Л.В. Из истории художественных музеев России. М., 1992; М.Ю. Юхневич Педагогические, школьные и детские музеи дореволюционной России. М., 1990 и др.
36. Чурилова Л.А. Роль музеев в сохранении и развитии культуры народов Севера (1917-1990 гг.): на материалах народностей Севера Средней Сибири: Автореф.дис-....канд.ист.наук / АН СССР, НИИК. М., 1991; Гужаловский А.А. История музеев Белоруссии второй половины XVIII - начала XX веков. Автореф. дис... канд.ист.на-ук /

НИИК. М., 1991; Попова Е.П. Роль музеев в жизни многонационального региона: на материалах музеев Ставропольского края XIX-XX вв. М., 1993; Альмеев Р.В. Бухарский музей-заповедник как фактор культурного и экономического развития региона. М., 1994; Сизинцева Л.И. Музейная деятельность в Костромском крае. Становление и развитие. XIX - первая треть XX века. Автореф. дис.. .канд. культурологии. М., 1998; Куклинова И.А. История музейного дела во Франции (XIV-XIX века). Автореф. дис... канд.культурологии. СПб., 1999; Черкаева О.Е. "История музейного дела в Австрии, Германии, Швейцарии (XVI - начало XX века). Автореф.-дис... канд. культурологии. СПб., 1999 и др.

37. Бурлыкина МИ. История становления и развития университетских музеев дореволюционной России. М., 1994; Мастеница Е.Н. История создания и развития литературных музеев Ленинграда (1917-1985). М., 1992; Александрова Н.В. Российские военные музеи в первой трети XX в. (Из истории организации и деятельности). М., 1997; Николаева А.С. Становление и развитие Оружейной палаты как музейного учреждения. 1806 1918.) Автореф. дис... канд. ист. наук. / НИИК. М., 2000 и др.

38. Брюшкова Л.П. Геологическая коллекция музеев как часть культурного наследия: история и перспективные формы использования. М., 1991; Шангина И.И. Русский фонд этнографических музеев Москвы и Санкт-Петербурга (История и проблемы комплектования. 1867-1930). М., 1997; ЧувиловаИ.В. Формирование художественных коллекций в провинции в первой половине XIX века (Центральный и Поволжский районы). Автореф.дис....канд.ист.наук/ АН СССР, НИИК. М., 1999.

39. Работкевич А.В. Государственная политика в области охраны памятников истории и культуры в России в XVIII - начале XX века. Автореф. дис... канд. культурологии. М., РГГУ,1999; Каулен М.Е. Экспозиционный показ памятников культовой архитектуры. Автореф. дис... канд. ист. наук / НИИК. М., 1997; Шулепова Э.А. Музеефика-ция памятников как механизм использования культурного наследия в регионе: Автореф.дис... д-ра культурологии. М., 1998.

40. См. диссертацию и статьи М.Е. Каулен, монографию Н.В. Мазного, Т.П. Полякова, Э.А. Шулеповой "Музейная выставка: история, проблемы, перспективы". М., 1997 и др.

41. Музей и власть. Государственная политика в области музейного дела (XVIII-XX вв.). Ч. 1-2. М., 1991.

42. Федоров Н.Ф. Из философского наследия. (Музей и культура). М, 1995;. "Музееведение России в первой трети XX в.". М., 1997.

43. Грабарь И.Э. Письма. 1917-1941. М., 1977; Терповец Б.Н. Письма. Дневники. Статьи. М, 1977; Бенуа А.Н. Мои воспоминания: в 2-х тт. М., 1980; Машковцев Н.Г. Из истории русской художественной культуры: Избранные искусствоведческие труды. М., 1982; Дружинин Н.М. Моя работа в Музее Революции СССР (1924-1934). // В кн.: Избр.труды. Воспоминания.мысли, опыт историка. М., 1990; Анциферов Н.П. Из дум о былом. М., 1992.

44. Агеева ЛИ., Лавров В.А.. Хранитель Л., 1990; Чистотинова С.Л. Федор Иванович Шмит. М., 1994; Файбисович В. М. "А.Н. Оленин - исследователь древнего оружия и основатель Рюст-камсры Академии Художеств": Автореф. дис... канд. культурологии. СПб., 1997; Слово о соратнике и друге (К 80-летию А.М. Разгона). М., 1999 и др.

45. Бурышкин П.А. Москва купеческая. М., 1991; Тенишева М.К. Впечатления моей жизни. Л., 1991; Думова Н.Г. Московские меценаты. М., 1992; Ненарокомова И.С.

Павел Третьяков и его галерея. М., 1994; Щукин П.И. Воспоминания. Из истории меценатства в России. М., 1997; Полунина Н., Фролов А. Коллекционеры старой Москвы. М., 1997 и др.
46. Российская музейная энциклопедия. Т. 1-2. М., 2001.
47. Шляхтина Л.М., Фокин СВ. Основы музейного дела . СПб., 2000.
48. Труевцева О.Н. Музеи Сибири во второй половине XX века. Томск, 2000.
49. Каулен М.Е. Музеи-храмы и музеи-монастыри в первое десятилетие советской власти. М., 2001.
50. Сундиева Л.Л. Музеи. // Очерки русской культуры XIX века. Т.3. Культурный потенциал общества. М., 2001.
51. Рубан Н.И. Советская власть и музейное строительство на Дальнем Востоке России (1920-1930-с гг.). Хабаровск, 2002.
52. Neickelius C.F. "Museographia, oder Anleitung zum prechten Begriff und nutzliche Anlegung der Museorum oder Raritaten-Kammern". Leipzig, Breslau, 1727.
53. Левинсон-Лессинг В.Ф. История картинной галереи Эрмитажа (1764-1917). Л., 1985. С. 269.
54. Левинсон-Лессинг В.Ф. Указ. соч. С. 46.
55. Глинка С.Н. Император Александр Первый, любитель отечественной древности // Русский вестн. 1808. № 6. С. 265.
56. Аделунг Ф. Предложения об учреждении Русского национального музея // Сын Отечества.1817. № 14. С. 54-72.
57. Вихман Г. Российский отечественный музей // Сын отечества. 1821. № 33. С. 289-310.
58. Вздорнов Г.И. История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. М., 1986. С. 80.
59. Телескоп. 1831. № 11. С. 385-399.
60. Кудрявцев П. Художественные собрания в Москве: Собрание картин, принадлежащих господину Тюрину//Московские ведомости. 1852. № 1. С. 10.
61. Отчет Московского Публичного и Румянцевского музеев за 1897 г. М. 1898. 88
62. Поздняков Н.Н. Политехнический музей и его научно-просветительская деятельность в 1872-1917 гг.//История музейного дела в СССР. М., 1957. С. 133.
63. Там же. С. 134
64. Всероссийская этнографическая выставка и славянский съезд в мае 1867 г. М., 1867. С. 277-278.
65. Труды VII Археологического съезда в Ярославле. Т. 2. М, 1891. С. 281.
66. Алабин П.В. Трехвековая годовщина г. Самары. Самара, 1887. С. 76. 106
67. Ненарокомова И.С. Павел Третьяков и его галерея. М., 1994. С. 46.
68. Безрукова Д.Я. Третьяков и история создания его галереи. М., 1970. С. 89.
69. Боткин А.П. П.М. Третьяков в жизни и искусстве. М., 1951. С. 108. 112
70. Ненарокомова И.С. Указ соч. С. 9.
71. Бурышкин П.А. Москва купеческая. М., 1990. С. 135.
72. Алабин П.В. Указ. соч. С. 162. 116
73. Могилянский Н.М. Областной или местный музей как тип культурного учреждения. Пг., 1917. С. **305.**
74. Там же. С. 305.

75. Иконников В.С. Указ. соч. Т.1. Кн. 2. С. **1351.**
76. Равинович Д.А. Формирование государственной музейной сети (1917 - 1 половина 60-х гг.) М., 1988. С. 13.
77. Равинович Д.А. Указ. соч. С. 15-16. 126
78. Рубан Н.И. Советская власть и музейное строительство на Дальнем Востоке России (1920-1930-е гг.). Хабаровск, 2002. С. 29
79. Закс А.Б. Речь А.В. Луначарского на конференции по делам музеев // Археографический ежегодник за 1976 г. М, 1977. С. 210-216.
80. Клеменц Д.А. Местные музеи и их значение в провинциальной жизни. // Сибирский сборник: Приложение к газете "Восточное обозрение". 1892. Вып. 2.
81. Могилянский М.Н. Областной или местный музей как тип культурного учреждения. Пп, 1917. С. 306-307.
82. Рубан Н.И. Указ. соч. С. 55-56.
83. Кузина ГА. Государственная политика в области музейного дела в 1917-1941 гг. *11* Музей и власть. М., 1991. Ч. 1. С. 146.
84. Фатигарова Н.В. Музейное дело в РСФСР в годы Великой Отечественной войны (аспекты государственной политики) // Музей и власть. М., 1991. Ч. 1. С. 208.
85. См.: Златоустова В.И. Государственная политика в области музейного дела (1945-1985 гг.) // Музей и власть. М, 1991. Ч. 1. С. 226-298.
86. Туманов В.Е. Общественные музеи // Российская музейная энциклопедия. Т. 2. М., 2001. С. 43.
87. Труевцева О.Н. Музеи Сибири во второй половине XX века. Томск, 2000. С. 156.
88. Аксенова А.И. Указ. Соч. С. 176. 170
89. Smith William J. The Art of Raising Money. New York: American Management Association, 1985.
90. См. "Концепция развития Государственного историко-этнографического музея-заповедника "Шушенское". Шушенское, 1993.
91. Рыбак К.Е. Правовое обеспечение музейной деятельности // Теория и практика музейного дела в России на рубеже XX-XXI веков. М., 2001. С. 175-176.
563
92. Создана в 1972 г. как Всесоюзный институт повышения квалификации работников культуры, с 1991 г. - Российский институт переподготовки работников искусства, культуры и туризма, с 2000 г. название настоящее.