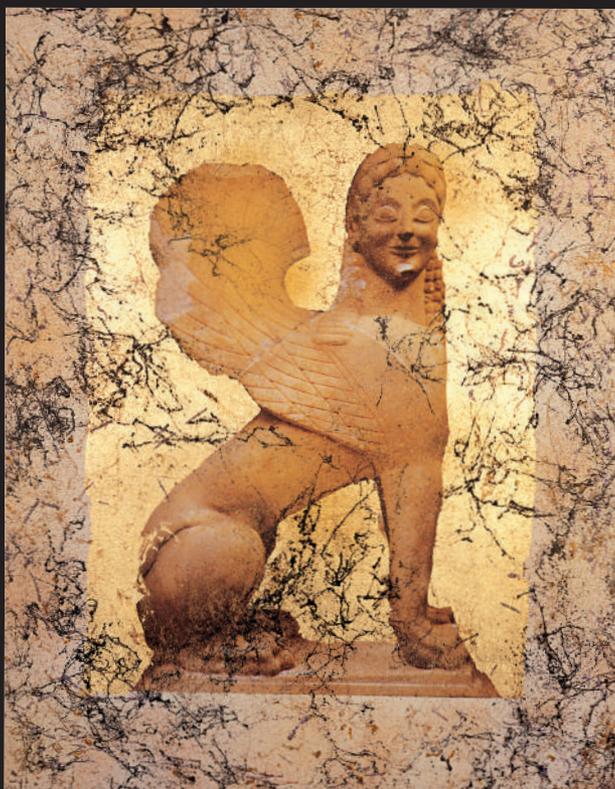


В. Г. Ананьев

# ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЕОЛОГИИ



*Идеи, люди,  
институты*

В. Г. Ананьев

# ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЕОЛОГИИ

*Идеи, люди,  
институты*



МОСКВА  
ПАМЯТНИКИ ИСТОРИЧЕСКОЙ МЫСЛИ  
2018

**ББК 79.1**  
**А64**

*Издание осуществлено при финансовой поддержке  
Российского научного фонда, проект № 18-18-00367*

*Научный редактор:*

академик РАН, академик РАН, директор Государственного Эрмитажа  
М.Б. Пиотровский

*Рецензенты:*

академик РАН, председатель Музейного совета РАН,  
директор НИИ и музея антропологии МГУ имени М.В. Ломоносова  
А.П. Бужилова

член-корреспондент РАН, директор Музея антропологии и этнографии  
имени Петра Великого (Кунсткамера) РАН  
А.В. Головнёв

**Ананьев В.Г.**

**А64** История зарубежной музеологии: Идеи, люди, институты. М.:  
Памятники исторической мысли, 2018. – 392 с.  
ISBN 978-5-88451-369-3

В монографии рассматривается история формирования и развития зарубежной музеологии с момента зарождения музеологического знания в середине XVI в. и вплоть до начала XXI в. Опираясь на широкий круг историографии, автор характеризует основные этапы ее эволюции и содержание наиболее значимых концепций в общем контексте культуры. Наряду с интеллектуальным аспектом, анализируется также институциональная история музеологии, в рамках которой основной акцент делается на истории национальных и международных музейных организаций.

**ББК 79.1**

В оформлении обложки использован фрагмент работы Лины Цилаги «Сфинкс»

ISBN 978-5-88451-369-3

© Ананьев В.Г., текст, 2018

© Яковлев В.Ю., оформление, 2018

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	4
Глава 1. ОСНОВНЫЕ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫЕ ПАРАДИГМЫ РАЗВИТИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЕОЛОГИИ .....	19
1.1. Проблема периодизации музеологии .....	19
1.2. Донаучная стадия развития музеологии .....	26
1.3. Эмпирически-описательная стадия развития музеологии ..	56
1.4. Стадия теории и синтеза в развитии музеологии .....	96
1.5. Выводы .....	152
Глава 2. БАЗОВЫЕ МУЗЕОЛОГИЧЕСКИЕ КОНЦЕПЦИИ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI в. ....	156
2.1. Лестерская школа музеологии: артефакт – коммуникация – активизм .....	156
2.2. Структурно-семиотический подход Э. Таборски .....	169
2.3. Музей как контактная зона в концепции Д. Клиффорда ..	179
2.4. Авторизованный дискурс наследия Л. Смит .....	188
2.5. Концепт рассредоточенного / текучего музея .....	197
2.6. Выводы .....	209
Глава 3. ИНСТИТУЦИОНАЛЬНАЯ ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЕОЛОГИИ .....	212
3.1. Проблема профессионализации музейного сектора как фактор развития музеологии .....	212
3.2. Национальные музейные организации .....	249
3.3. Международные музейные организации .....	296
3.4. Международные организации по охране наследия на рубеже XX–XXI вв. ....	347
3.5. Выводы .....	359
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	362
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ ..	368

## ВВЕДЕНИЕ

Являясь одной из подсистем более общей метасистемы культуры, музей как институция<sup>1</sup> в своих основных структурных характеристиках оказывается изоморфным этой метасистеме. Отношения культуры как целого и музея как части этого целого характеризуются двунаправленностью и взаимовлияниями<sup>2</sup>. В этом смысле можно говорить и о том, что данная культура определяет характерные черты своего музея, и о том, что музей оказывает влияние на складывание базовых характеристик своей культуры. На примере связи такого направления музейной деятельности, как экспозиционно-выставочные практики с более общим интеллектуальным контекстом эпохи, этот тезис был аргументирован, например, в классической работе Э. Хупер-Гринхилл, рассмотревшей эволюцию экспозиционных принципов музея в контексте теории эпистем М. Фуко<sup>3</sup>. В недавней статье К. Смедс, помимо Фуко обратившей также к идеям влиятельного теоретика и историка культуры М. Баль, он получил дополнительное подтверждение. Шведская исследовательница сформулировала ряд критериев, которым отвечали три типа экспозиций, совпадающих с тремя эпистемами Фуко<sup>4</sup>. Таким образом,

<sup>1</sup> О различении музея как институции и музея как института см.: Мени П. ван. К методологии музеологии. СПб., 2014. С. 275–276.

<sup>2</sup> См.: Каган М.С. Музей в системе культуры // Вопросы искусствознания. 1994. № 7. С. 445–460; Калугина Т.П. Художественный музей как феномен культуры. СПб., 2008.

<sup>3</sup> См.: Hooper-Greenhill E. *Museums and the Shaping of Knowledge*. London; New York, 1992.

<sup>4</sup> См.: Smeds K. On the Meaning of Exhibitions: Exhibition épistèmes in a historical perspective // *Designs for Learning*. 2012. Vol. 5. Pt. 1–2. P. 50–72.

утверждение о связи метаморфоз музейной институции с общим контекстом истории культуры в современной историографии может считаться принятым и убедительно аргументированным.

Гораздо менее однозначной оказывается проблематизация в аналогичном контексте вопроса о музеологии или музеологическом знании как гетерогенном корпусе текстов, рефлексирующих с той или иной степенью абстрагирования музейный феномен. В условиях особого всплеска интереса к музейной проблематике в научной литературе (как отечественной, так и зарубежной), приведшего к тому, что некоторые исследователи определяют как «потоп работ по теории, практике, политике и истории музеев»<sup>5</sup>, рассмотрение данного вопроса представляется более чем актуальным. С учетом же междисциплинарного характера музеологического знания, включающего в себя элементы различных научных областей и дисциплин, и, следовательно, подверженного угрозе «трудностей перевода» и изоляции отдельных частей, особенно важным становится рассмотрение данного вопроса в общем проблемном поле, с одной стороны, обладающем разработанными исследовательскими механизмами, а с другой – достаточно открытым для включения гетерогенных элементов. Таковым, безусловно, и является культурология. Как отмечал М.С. Каган, «культурологический подход можно считать базовым, над ним надстраивается более конкретный, музееведческий»<sup>6</sup>.

Музеология неоднократно становилась объектом исследовательского внимания, как в диахронной, так и в синхронной перспективе. А.М. Разгоном было подсчитано, что к началу 1980-х гг. в свет вышло порядка 600 публикаций, связанных только лишь с вопросом о ее сущности как научной дисциплины<sup>7</sup>. Вместе с тем для значительного числа работ такого рода характерен «изоляционистский» дискурс, изымающий рассматриваемый феномен из более общего контекста и, следовательно, ограничивающий исследовательскую перспективу.

Кроме того, следует констатировать отсутствие работ, в которых последовательно рассматривалось бы развитие музеологического знания как в хронологической перспективе, так и в совокупности

<sup>5</sup> Starn R. A Historian's Brief Guide to New Museum Studies // American Historical Review. 2005. Vol. 110. Pt. 1. P. 68.

<sup>6</sup> Каган М.С. Музей в системе культуры. С. 446.

<sup>7</sup> См.: Мени П. ван. К методологии музеологии. С. 21.

основных его элементов – интеллектуального и структурного. Иными словами, устанавливалась бы связь между формулировкой и развитием музеологических идей, с одной стороны, и их распространением посредством специальных институтов профессиональной коммуникации – с другой (условно, эти два уровня можно определить как план содержания и план выражения музеологического знания).

Культурологический подход, реализуемый в данном исследовании, определяет и наше понимание центрального концепта работы, т.е. самой музеологии. Вопрос о ее предмете, особенно активно дискутировавшийся в 1970–1980-е гг. восточноевропейскими музеологами, так и не получил однозначного решения<sup>8</sup>. В 1990–2000-е гг. широкое распространение, особенно в англоязычной историографии, наряду с традиционными «museum studies» получил более холистический концепт «heritage studies», предполагающий смещение акцентов в сторону менее институционализированных практик наследия. Развитие получили и некоторые авторские концепции, например концепции наследиеведения и мнемософии хорватского музеолога Т. Шолы<sup>9</sup>. Для целей нашего исследования наиболее оптимальным представляется использовать одно из тех определений музеологии, которые предлагают А. Девалье и Ф. Мересс в составленном под эгидой Международного совета музеев (ИКОМ) словаре «Ключевые понятия музеологии». Для них «музеология охватывает гораздо более широкую область, содержащую все достижения и усилия теории и критической мысли о музеевальной сфере»<sup>10</sup>. Под последней они, вслед за З. Странским, понимают «специфические отношения между человеком и действительностью, которые выражаются посредством документирования того, что реально и что можно постичь прямым чувственным контактом»<sup>11</sup>. Следуя этому определению, мы, однако, ограничимся лишь академическим и профессиональным дискурсами, оставляя в стороне проблему рецепции музеевальной сферы в философии или

<sup>8</sup> См.: Разгон А.М. Общетеоретические вопросы музееведения в научной литературе социалистических стран. М., 1984. С. 10–16; Мениш П. ван. К методологии музеологии. С. 64–78.

<sup>9</sup> См.: Шола Т. Вечность здесь больше не живет. Толковый словарь музейных грехов. Тула, 2013; *Idem*. Мнемософия. Эссе о науке публичной памяти. Ростов Великий, 2017.

<sup>10</sup> Ключевые понятия музеологии / Сост.: А. Desvallées, F. Mairesse. [М.,] 2012. С. 57.

<sup>11</sup> Там же.

художественной культуре, что, хотя и может быть потенциально весьма плодотворным<sup>12</sup>, однако должно стать темой специального исследования. Отечественная традиция также останется вне сферы нашего внимания. Понимая определенную искусственность конструирования общего образа зарубежной музеологии как Другого, мы тем не менее считаем это возможным в силу общих корней и базовых доминант культурного развития Запада в интересующем нас аспекте. Связь рассматриваемых явлений с отечественной музеологией обозначена преимущественно в кратких примечаниях и должна стать предметом самостоятельного рассмотрения.

Хотя музеологическая проблематика в последние несколько десятилетий вызывает повышенный интерес исследователей самых разных специальностей (историков, искусствоведов, культурологов, философов, социологов, экспертов в области менеджмента и маркетинга и т.д.), в историографии отсутствуют обобщающие работы, в которых детально анализировались бы основные интеллектуальные парадигмы в развитии музеологии и история ее институционализации. Существующий корпус исследований можно условно разделить на два блока, точно соответствующих по своим внутренним характеристикам предложенному Л. Флеком разделению «журнальной науки» и «науки учебника». Для первой характерны такие черты, как временность и индивидуальность, личностный характер: «Фрагментарность проблем, случайность материала исследований <...>, технические подробности»<sup>13</sup>. Вторая же «возникает не путем компиляции или коллекционирования различных журнальных публикаций. Первое невозможно, поскольку журнальные публикации часто противоречат одна другой; второе также не может привести к замкнутой системе <...> Учебник возникает из индивидуальных работ, как мозаика из множества цветных камешков путем подбора и упорядоченного их составления»<sup>14</sup>. При этом, для «науки учебника», как правило, характерно стремление к нивелировке противоречий и отказу от детальности, а также сведение многообразия трактовок материала к одной, авторской концепции.

<sup>12</sup> См., напр., блестящий анализ С. Пирс проблемы «вещь в современном романе»: *Pearce S. The Strange Story of the Thing, or The Material World in the Contemporary Novel // Museological Review. 2007. Is. 12. P. 33–41.*

<sup>13</sup> Флек Л. Возникновение и развитие научного факта: введение в теорию стиля мышления и мыслительного коллектива. М., 1999. С. 142.

<sup>14</sup> Там же. С. 143.

Первый блок работ, таким образом, составляют исследования, в которых представлены и проанализированы отдельные сюжеты из истории развития музеологического знания начиная от середины XVI в. и вплоть до конца XX в. Как правило, это исторические исследования, опирающиеся на принципы критики источника (преимущественно в ее позитивистском варианте), а также культурологические работы, выявляющие дискурсивные практики, связанные с рассматриваемыми социокультурными феноменами (коллекционированием, музейным делом, историописанием и т.д.). Различаясь по объему от коротких статей до объемных монографий, практически все они характеризуются четкой локализацией предмета исследования, отсутствием попыток связать его с общим направлением развития музеологии, а также невниманием к взаимосвязи тех уровней, которые выше мы определили как план содержания и план выражения музеологического знания. Вместе с тем в этих работах был собран и проанализирован огромный эмпирический материал, благодаря которому на современном этапе развития научного знания возможным оказывается не просто проблематизировать данный феномен в более широком культурологическом контексте, но и сформулировать определенные выводы относительно основных интеллектуальных парадигм развития музеологии и ее институциональной истории.

Различные аспекты осмысления феномена коллекционирования в аутентичных источниках эпохи и складывания особой области музеологического знания в XVI–XVIII вв. были проанализированы в работах С. Бракенсика, Х. Бредекампа, С. Киршнера, Л. Кристиан Грегориан, К. Кувакино, Х. Рериха, Н. Росбаха, Х. Рот, В. Хафстейна, Х. Шепелерна, Э. Шульц, У. Энке и др. Особенно следует отметить цикл статей восточногерманского историка В. Энненбаха, в которых на основании серьезной источниковой базы были представлены биографии основных ученых и деятелей культуры, связанных с формированием основ музеологического знания в Европе раннего Нового времени (И.Д. Майор, Г.В. Лейбниц, К. Линней).

Проблемам профессионализации музейного сектора в исторической перспективе и складывания эмпирически-описательной парадигмы развития музеологии (создание первых музейных организаций, периодических изданий, базовых подходов к организации экспозиций) посвящены исследования У. Гертнер, Н. Горгус, К. Каррен, О. Кирша, С. Конна, К. Котт, К. Кушман, Д. Льюиса, А. Мей-

ер, М. Савино, Л. Тизер, Т. Уилсона, Х. Фрис, Дж. Хейна, Э. Хикс, К. Хилл. Обобщающим подходом и широкими хронологическими рамками выделяются исследования профессора Университета г. Сарагоса (Испания) Х.П. Лоренте, посвященные эволюции музееологического образования и феномену критической музееологии, цикл статей ведущего отечественного специалиста по франкофонной музееологии И.А. Куклиновой, а также работы западногерманского музейного деятеля В. Клаузевитца, в которых детально анализируются история создания и основные направления деятельности Немецкого союза музееев.

История развития музееологии во второй половине XX в., в силу объективных причин недостаточной временной дистанции, не имеет столь разработанной историографической традиции изучения, однако и здесь в последние годы появился ряд работ, в которых предметом исследования оказываются отдельные музееологические центры, научные дискуссии и концепции наиболее влиятельных ученых. Можно упомянуть работы П. Бойлана, П. Душа, О. Кирша и Л. Ягошевой, И. Мароевича, В. Рутара, Й. Шейнемана и др. Наиболее детальному анализу подвергнута была музееологическая концепция З. Странского, которому был посвящен не только подробный библиографический указатель, но и сборник материалов симпозиума, прошедшего в Рио-де-Жанейро, а также специальный выпуск журнала «*Museologica Brunensia*», содержащий как мемуарные материалы, так и аналитические статьи. Вероятно, единственными примерами попытки обобщенного анализа значительного блока музееологической литературы рубежа XX–XXI вв. с применением методологии ментального картографирования являются статьи американского историка Р. Стэрна и канадского музееолога Л. Тизера, в которых, однако, рассматривается исключительно англоязычная литература.

Второй блок работ, обращение к которым также представляется существенно важным в рамках данного исследования, составляют обобщающие исследования, преимущественно монографического характера, в которых предлагается авторское прочтение проблемы музееологии как таковой или же непосредственно ее исторической компоненты. Это связано с тем, что вне зависимости от того, считать ли предметом исследования музееологии музеей (как институт или институцию), музейный предмет или особое отношение человека к действительности, находящее свое выражение в музейной

деятельности (музеальность), одним из важнейших аспектов музеологического знания, по общему мнению практически всех исследователей, является рассмотрение связанных с ней феноменов в диахронной, исторической перспективе. В системе музеологии как науки, предложенной З. Странским, это направление получает наименование исторической музеологии, роль которой определяется как «познание генезиса, эволюции и форм особого процесса освоения реальности – процесса усвоения свойства музеальности»<sup>15</sup>. И здесь в первую очередь следует отметить работы самого З. Странского: подготовленный им совместно с Э. Странской учебник «Основы музеологии», а также итоговую обобщающую монографию «Музеология и археология», в которых история развития музеологического знания (преимущественно в своем интеллектуальном аспекте) рассматривается в рамках общей авторской концепции структуры музеологии как науки.

Развитию теоретической музеологии конца XX в. посвящена диссертация П. ван Менша, защищенная в Университете г. Загреба в 1992 г. В ней автор преимущественно опирается на материалы дискуссий Международного комитета по музеологии (ИКОФОМ), Международного совета музеев (ИКОМ), оставляя в стороне другие влиятельные музеологические парадигмы эпохи (Лестерскую школу и т.д.), однако при этом предлагает историю не только интеллектуального, но и институционального развития данного направления, восстанавливая обстоятельства создания и анализируя состав ИКОФОМ. История развития музеологии до середины XX в. представлена в работе лишь фрагментарно.

Во многом восходит к диссертации нидерландского ученого итоговая монография его научного консультанта в Университете г. Загреба И. Мароевича. В ней исследователь предлагает характеристику «европейского подхода» к пониманию сущности музеологии как науки и наряду с теоретическими аспектами обращается к исторической перспективе, предлагая не только общую канву развития музейного дела, но и свое понимание развития музеологического знания. Как и в случае с аналогичными работами З. Странского и П. ван Менша, история музеологии И. Мароевича также отмечена определенной условностью, отсутствием детальности и зависимостью от авторской концепции музеологии как науки.

<sup>15</sup> *Stránský Z.* Museology. Introduction to Studies. Brno, 1995. P. 13.

Изложение материала в данных работах доводится до рубежа 1980–1990-х гг., т.е. до момента решительных перемен в культурной, социальной и политической жизни не только Европы, но и всего мира. Падение «железного занавеса», развитие информационных технологий, глобализация и иные факторы общего порядка, безусловно, не могли не повлиять на роль институтов наследия в современном мире, а следовательно, и на модусы их концептуализации. Данные перемены практически не нашли осмысления в научном дискурсе на уровне обобщающих работ. Вероятно, единственным исключением является совместная работа П. ван Менша и Л. Мейер-ван Менш «Новые направления в музеологии», изданная в г. Целле в 2011 г. как своеобразное руководство по актуальным направлениям деятельности и базовым концепциям современной музеологии. Анализируя работы современных исследователей, авторы обзора разделяют материал по основным направлениям музейной работы (научно-фондовая и просветительская работа, экспозиционный дизайн и профессиональная этика). В 2016 г. в свет вышло второе, практически полностью переработанное издание монографии, дополненное целым рядом новых примеров.

Необходимо упомянуть также краткий «Учебник по истории музеологии», опубликованный в 2012 г. Х.П. Лоренте, в котором в сжатой форме представлен обзор развития основных направлений музеологического знания в мире<sup>16</sup>. Пропедевтический характер самого издания обусловил авторскую стратегию на отказ от самостоятельной концептуализации материала и следование устоявшимся в историографии паттернам.

Таким образом, как видим, несмотря на многочисленные обращения исследователей к проблематике, связанной с развитием музеологического знания и достаточно представительный корпус текстов, аккумулирующих значительный эмпирический материал, существующая историографическая ситуация характеризуется, с одной стороны, отсутствием работ, в которых весь процесс развития музеологического знания анализировался бы в связи с общими закономерностями развития культуры, а с другой стороны – отсутствием исследований, в которых была бы показана связь плана содержания и плана выражения музеологического знания, т.е. интеллектуального и институционального уровней его развития.

<sup>16</sup> Раздел, посвященный истории музеологии в России, написан на основании материалов, представленных автором данной работы.

Основу источниковой базы данного исследования составляют письменные источники, которые можно разделить на несколько групп. В первую очередь, это нарративные (конкретизируя – историографические) источники, т.е. работы самих музеологов и музейных деятелей, в которых нашли отражение их авторские представления о сущности и функциях протомузейных форм и музейного института, различных аспектах их деятельности. Наряду с выявлением конкретных идей и выводов, содержащихся в этих работах, при анализе данной группы источников существенным представляется внимание к методологии, используемой их авторами, дискурсивному характеру их письма. Новейшие критические переиздания, а также материалы, оцифрованные крупнейшими библиотеками мира, делают вполне доступными для современных исследователей работы С. фон Квикхеберга, Г. Кальтемаркта, К. Линнея, И.Х. Катрмера-де-Кенси, И.Г. Ратгебера, И.Г.Т. фон Грассе и других основоположников музеологической мысли. Основными источниками для изучения складывания основ исторического направления в музеологии являются публикации А. Фуртвенглера, Ю. фон Шлоссера, В. Шерера и Д. Мюррея. Работы Д.Б. Гуда, Б.И. Гилмана и Д.К. Даны позволяют проследить интенции и установки творцов движения за музейную модернизацию, заложивших основы современных менеджмента и маркетинга музейного дела. Материалы журнала «Мусейон» и сборника «Музеи: Международное исследование по вопросу реформы публичных галерей» дают возможность восстановить основные парадигмы развития музеологии в межвоенное двадцатилетие (1920–1930-е гг.).

Для характеристики теоретической музеологии, в том ее варианте, который развивался в странах Восточной Европы во второй половине XX в., определяющим является обращение к монографиям и статьям И. Неуступного, Й. Бенеша, З. Странского, И. Ян, И. Мароевича. Практико-социально ориентированная музеология, характерная в то же самое время для стран Западной Европы и Северной Америки, в меньшей степени была склонна к концептуализации основных своих положений. Работы представителей новой музеологии не слишком многочисленны и, как правило, представляют собой ситуативные описания конкретных музейных проектов. Отмечая посмертно изданную запись музеологических лекций Ж.А. Ривьера и влиятельную антологию «Волны», в этой части исследования мы в большей степени зависим от существующей историографической

традиции (в частности, работ П. Дэвиса и И.А. Куклиновой). В противоположность этому, многочисленны работы представителей критической музеологии, условно выделяемой группы с достаточно гибкими концептуальными рамками, объединяемой общим пафосом критики господствующих дискурсов современного общества и их исторических предшественников. Для понимания этого направления музеологической мысли важным является знакомство со статьями Э. Шелтона, О. Наварро, К. Данкан, А. Уоллоча, Т. Беннетта. Не менее многообразно наследие Лестерской школы музеологии, в первую очередь представленное трудами таких ученых, как С. Пирс, Э. Хупер-Гринхилл и Р. Сандэлл. В них, что вообще характерно для современной интеллектуальной истории, важным для нас оказывается определение предмета исследования как социокультурного конструкта и выявление его детерминированности соответствующим контекстом, базовыми доминантами «ситуации исследователя». Особенно важным это становится при изучении новейших концепций музеологии, в которых зачастую сам исследовательский инструментарий эксплицируется и становится предметом авторской рефлексии. Отдельные работы Э. Таборски и Д. Клиффорда, посвященные музейной проблематике, а также многочисленные исследования Л. Смит и Ф. Камерон уже в процессе написания самими их авторами подвергаются деконструкции, что делает их особенно ценным источником для целей нашего исследования.

Вторую группу составляют актовые и делопроизводственные источники, в которых фиксируется история складывания и основные направления деятельности национальных и международных музейных организаций, рассматриваемых в данной работе в качестве своеобразного плана выражения музеологической мысли. Устав Международного бюро музеев и его отчеты о работе, Кодекс профессиональной этики и устав Международного совета музеев, программы и планы развития Американского альянса музеев и Международного комитета по музеологии содержат важную информацию, позволяющую проблематизировать деятельность данных организаций в общем контексте развития культуры. Ряд неопубликованных архивных материалов, связанных со становлением системы музееведческого образования в США первой трети XX в. и деятельностью Международного бюро музеев в годы Второй мировой войны, был любезно предоставлен нам зарубежными коллегами. Это, безусловно, обогатило работу новыми, ранее неизвестными фактами.

Наконец, третью группу источников, в значительной степени дополнительную для целей нашего исследования, составляют неопубликованные материалы отечественных архивохранилищ, раскрывающие различные аспекты взаимодействия отечественной и зарубежной музеологии. Хотя данная тема и не является основной для нашего исследования, внимание к ней позволяет отметить прежде неизвестные аспекты развития зарубежной музеологии и наметить перспективы для дальнейших исследований транснационального характера в данной области. Такого рода материалы были выявлены нами в Архиве Государственного Эрмитажа (письма И. Неуступного в фонде А.П. Манцевич), Петербургском филиале Архива РАН (письмо И. Неуступного в фонде С.И. Руденко, информация о проведении заседания Ассоциации руководителей музеев для защиты против подделок и незаконной деятельности в Эрмитаже в фонде Н.П. Кондакова), Отделе рукописей Государственного Русского музея (материалы, связанные с обращением к работам зарубежных ученых М.В. Фармаковского, преподававшего музееведение в ряде высших учебных заведений Ленинграда в 1920–1930-е гг. в его фонде и фонде новых поступлений), Рукописном отделе Научного архива Института истории материальной культуры РАН (обращение Б.В. Фармаковского к работам англоязычных музеологов при подготовке первых послереволюционных курсов по музейному делу) и др.

Практически отсутствуют источники личного происхождения (мемуары, дневники и частная переписка) по данной теме. С одной стороны, это связано с тем, что они почти не введены в научный оборот. С другой же – с их слабой сохранностью, что определяется достаточно поздним проявлением исследовательского интереса к истории музеологии. Одним из немногих, но ценных исключений являются в данном случае воспоминания чешско-шведского музейного деятеля, второго президента ИКОФОМ В. Софки, в которых детально характеризуется история создания и начальный этап деятельности этого комитета, а также воспоминания учеников и коллег о З. Странском.

Методологическая база исследования соответствует междисциплинарному характеру самого музеологического знания и определяется установкой на интеграцию подходов ряда гуманитарных наук, дополнительность эпистемологических инструментов которых должна способствовать более объемному постижению пред-

мета. Анализ историографических источников предполагает обращение как к инструментарию классического источниковедения, базирующегося на критике источника, так и к методике «пристального прочтения», предполагающего определенную автономность текста. Напряжение между этими двумя подходами может быть плодотворным и дать новую оптику понимания исследуемых текстов. Риторика текста, важная для понимания его как факта определенной культуры, может быть выявлена при обращении к дискурсивному анализу, особенно актуальному в случае с музеологией второй половины XX – начала XXI в. Культурологические методы позволяют контекстуализировать данные, полученные в ходе описанных выше операций<sup>17</sup>, и применить к проблеме развития музеологии насыщенное описание, точно соответствующее пониманию развития музеологии как процесса, протекающего в контексте сетей смыслов (К. Гирц). Биографический метод, хотя и чреватый потенциальной опасностью сведения изложения материала к романтической концепции развития знания как ряда героических биографий, все же должен быть применен в данном случае, т.к. позволяет четко определить «ситуацию» развития той или иной концепции, продемонстрировав историю личности, связанной с ее становлением или закреплением в проблемном поле музеологии. Сравнительно-исторический и типологический методы являются неотъемлемыми элементами данного исследования, как ориентированного на соответствие принципам научности и историзма. В работе не используются специально музеологические методы. Вместо этого для анализа институциональной истории музеологии привлечены были концепции «мыслительного коллектива» (Л. Флека) и «исследовательской мощности» (Б. Латура), позволяющие верифицировать тезис об изоморфизме плана содержания и плана выражения (соответственно, интеллектуальной истории и ее институциональных оснований) в музеологии.

Любое исследование по определению является коллективным. Всю ответственность за недостатки и ошибки, содержащиеся в работе, несет безусловно заглавный автор. Сильные же ее стороны – следствие помощи, поддержки и сочувственно-заинтересованного внимания со стороны коллег и близких. Рискуя пропустить кого-нибудь, т.к. – к счастью! – число их чрезвычайно велико, считаю приятным долгом – а возможно, и поводом для написания книги? –

<sup>17</sup> См.: Каган М.С. Музей в системе культуры. С. 446.

перечислить здесь тех, без кого данное исследование не просто не приобрело бы свой нынешний вид, но никогда бы не состоялось.

О музеологии как науке я узнал впервые из диссертации П. ван Менша, первая глава которой случайно попала мне в интернете. Переводить этот текст было настоящим удовольствием, возможно, поэтому этот процесс и занял значительно больше времени, чем первоначально планировалось. Я благодарен Петеру ван Меншу и Леонтине Мейер ван Менш за профессиональную поддержку, присланные материалы и три дня в Амстердаме. Ван Гог, Вермеер и авторизованный дискурс наследия сделали из меня музеолога.

Сама идея этого исследования зародилась в ходе профессионального общения с моими первыми коллегами-музеологами, очень скоро ставшими настоящими друзьями. В.А. Войтекунас, Л.А. Худякова и С.Б. Чебаненко в ходе наших симпозиумов *sub rosa* поддерживали и проявляли заинтересованное сочувствие к моей работе. В.П. Зайцев (ИВР РАН) много лет внимательно читал фрагменты того, что в итоге стало этой книгой, и скрупулезно исправлял все ошибки. Лучшего редактора найти было бы просто невозможно!

Работа, предполагающая анализ значительного количества историографии, к тому же и на нескольких языках, всегда чревата трудными поисками и отчаянными попытками найти нужную книгу / статью / диссертацию. В этом отношении мне более чем повезло: друзья и коллеги терпеливо посещали библиотеки в тех европейских и американских городах, где им приходилось оказываться, заказывали нужные мне материалы на странные темы и безропотно делали копии. За потраченные на это время и силы я искренне благодарю Л.А. Климова, Н.А. Иванова, К. Кропинову и Х. Фирегг, приславших материалы из Германии, И. Кацариду и М. Картеракиса, обнаруживших то, что мне было нужно, в Париже, Л. Тизер, доказавшую эффективность музейной коммуникации из Канады, а также Я. Долака, В. Рутара и М.Я. Губаренко, снабжавших чешскими статьями. Авторы необходимых мне работ, не выказывая удивления после получения странных писем от неизвестного им адресата, отправляли копии своих статей, найти которые иначе было бы весьма затруднительно. Мои благодарности П. Бойлану, С. Киршнеру, К. Кратц-Кессемайер. Профессор И. де Мадариага поделилась уникальными воспоминаниями о деятельности Международного бюро музеев и тем самым придала жизненную силу тому, что прежде было всего лишь фактом истории. Е.Б. Марова

и В.Г. Бондарчук, отвлекаясь от своих дел, помогали с немецкими и французскими текстами, зачастую совершая палеографические и лингвистические подвиги.

Не менее значимым было внимание сотрудников зарубежных архивов и библиотек, не только присылавших то, о чем я их просил, но находивших новое, оказывавшееся еще более важным. Их профессионализм, научная щедрость и доброе отношение позволили обнаружить новые факты в истории зарубежной музеологии и обогатили работу. Нина Горгус не только любезно ответила на вопросы, связанные с личностью Эврипида Фундукидиса, но и прислала копии материалов, раскрывавших прежде неизвестные страницы военной истории Международного бюро музеев, обнаруженных ею в архиве Альтонского музея. Синди Опитц нашла и отсканировала архивные материалы Университета Айовы, связанные с преподавательской деятельностью Гомера Р. Дилля, а Сьюзен К. Андерсон и Роуз Чианго из архива Художественного музея Филадельфии помогли восстановить историю курса Сары Йорк Стивенсон, снабдив меня не только неопубликованными источниками, но и важной историографией. Мэри Йерл из Архива колледжа Уэллсли, откликнувшись на мой запрос, провела огромную работу по подбору материалов, связанных с деятельностью Миртииллы Эвери и тем самым открыла совершенно новый эпизод из истории музейного образования начала XX в. Наконец, Уильям Пенистон из Ньюаркского музея разыскал настоящий клад и щедро им поделился, доказав, что традиции полезного музея, заложенные Джоном Коттоном Даной, продолжают жить и в начале XXI в.

На всех этапах работы над книгой меня окружали студенты, слушавшие, иногда спрашивавшие, но всегда вдохновлявшие. На наших элективах в весьма узком, но интеллектуально стимулирующем кругу мы обсуждали многое из того, что в итоге оказалось на этих страницах. Занятия с первым призывом музейных кураторов во многом вызвали к жизни написание второй главы этого исследования. Наши семинары «Бубны и унты» определенно были полезны для меня самого и останутся в памяти.

Идеальная обстановка – как интеллектуальная, так и человеческая, – созданная моими коллегами по кафедре музейного дела и охраны памятников Института философии СПбГУ, помогла завершить исследование в общих чертах и проговорить некоторые важные его положения. Я благодарен им за поддержку и понимание.

Заканчивая любое исследование, я не могу не вспомнить своего первого и единственного учителя, Руслана Григорьевича Скрынникова, который, вероятно, удивился бы, увидев тему данной работы, но, возможно, отнес ее не к категории шампанского, а к области Манчжурии и дуэли Пушкина. По крайней мере, я на это надеюсь.

Наконец, два человека заслуживают особого упоминания. О.С. Сапанжа (РГПУ им. А.И. Герцена) одним мартовским вечером заставила меня оформить рукопись как единое целое и увидеть то, что в ней, вероятно, было, как исследовательскую проблему. Без ваших энергии и оптимизма, Ольга Сергеевна, рукопись еще долго находилась бы в расчлененном состоянии. М.Д. Бухарин (ИВИ РАН), внезапно возникнув одним осенним днем, в свойственной ему легкой манере совершать чудеса, сделал так, что рукопись стала книгой. Модель хабитуса настоящего ученого, предложенная вами, Михаил Дмитриевич, стала моим ориентиром.

Наконец, в завершение этого списка (длинного, но, конечно, неполного) самая искренняя благодарность – моим родным. Терпевшим, понимавшим и помогавшим, даже в те моменты, когда книги и ксерокопии начинали вытеснять их из жизненного пространства.

## ГЛАВА 1

# ОСНОВНЫЕ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫЕ ПАРАДИГМЫ РАЗВИТИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЕОЛОГИИ

### 1.1. Проблема периодизации музеологии

#### 1.1.1. Периодизация музеологии и ее специфика

Разработка вопросов периодизации развития того или иного объекта исследования всегда является важным этапом в познании его специфических черт. Ее можно рассматривать в качестве обязательного эпистемологического инструмента систематизации и анализа, средства выявления за разнородными событиями целостных явлений, в которые эти события складываются. Применительно к науковедению, с одной стороны, можно утверждать, что разработка периодизации той или иной науки может считаться признаком ее зрелости и окончательного закрепления в статусе самостоятельной научной дисциплины. С другой стороны, конкретное содержание этой периодизации будет обусловлено не только интранаучными факторами автономного развития знания, но и экстранаучной ситуацией социокультурного контекста, в котором это знание развивается<sup>1</sup>. Музеология в данном случае не является исключением. Характерно, что первые периодизации музеологии начинают появляться и привлекать внимание ученых на рубеже 1970–1980-х гг., т.е. в то время, когда, как будет показано ниже, за музеологией окончательно закрепляется статус самостоятельной научной и учебной дисциплины.

Специфической чертой развития музеологии всегда была ее тесная связь с практикой коллекционирования и музейного дела, поэтому и эволюция музеологии является неотъемлемой частью эволюции музейного дела. Ее периодизация тесно связана с общей периодизацией последнего. Нестранно, что первые попытки дать

<sup>1</sup> См.: *Nyström P.* Disciplinary, inter-disciplinary and post-disciplinary: changing disciplinary patterns in the history discipline. URL: [http://www.iskoiberico.org/wp-content/uploads/2014/09/123-132\\_Nystrom.pdf](http://www.iskoiberico.org/wp-content/uploads/2014/09/123-132_Nystrom.pdf) (дата обращения: 06.03.2018).

периодизацию музеологии предпринимались в рамках разработки общей периодизации музейного дела.

Одним из первых, кто попытался разработать периодизацию музейного дела, учитывая и эволюцию музейного знания, был японский ученый Соитиро Цурута, к началу 1980-х гг. выделявший пять стадий его развития: 1) стадия музейонов и музеев (появляются и функционируют отдельные музеи и музейоны), 2) музейно-практическая стадия (с эпохи Ренессанса до эпохи индустриальных революций, в это время происходит распространение информации о музеях), 3) музеографическая стадия (с XIX до начала XX в., развивается описание музеев), 4) стадия музеологии и музеографии (XX в., начало научного изучения музеев), 5) стадия музейных наук и технологий (конец XX в., необходимость развития систематического изучения музеев, базирующегося на количественных показателях)<sup>2</sup>.

### 1.1.2. Концепция музейной революции

Развитием такого подхода стала концепция музейных революций, впервые сформулированная в работах хорватского музеолога Антуна Бауэра, и получившая дальнейшее концептуальное развитие в трудах голландских ученых Петера ван Менша и Леонтины Мейер-ван Менш. А. Бауэр в 1983 г. различал две музейные революции. Первая, по его мнению, была связана с публикацией сборника «Музеи: Международное исследование по вопросу реформы публичных галерей» (Париж, 1931), объединившего статьи ведущих музейных специалистов мира и предопределившего профессиональное развитие музейного сектора на ближайшее будущее. Вторая – с тем влиянием, которое на музеи оказал общий кризис культуры конца 1960-х гг. и, в частности, студенческие волнения 1968 г.<sup>3</sup> П. ван Менш первоначально в своей диссертации 1992 г. также выделял две музейные революции, которые, однако, не совпадали с революциями, предложенными А. Бауэром<sup>4</sup>. В работах, написанных им в начале 2000-х гг. в соавторстве с супругой, Л. Мейер-ван Менш, к ним добавляется и третья<sup>5</sup>. Каждая из них оказала решаю-

<sup>2</sup> См.: Tsuruta S. [Contribution] // *Museological Working Papers*. 1980. № 1. P. 47–49.

<sup>3</sup> См.: Bauer A. [Mezinárodní anketa] // *Muzeologické sešity*. 1983. № 9. S. 9–17.

<sup>4</sup> См.: Менш П. ван. К методологии музеологии. СПб., 2014. С. 24.

<sup>5</sup> См.: Mensch P. van, Meijer-Mensch L. van. New trends in museology. Celje, 2011. P. 13; Meijer-Mensch L. van. Vom Besucher zum Benutzer // *Museumskunde*. 2009. Bd. 74. H. 2. S. 20–26.

щее воздействие на развитие музейного дела и, следовательно, на осмысление целей и задач музеологии.

Первая музейная революция датируется этими авторами концом XIX – началом XX в. и связана с профессионализацией музейного сектора: музейная работа начинает осознаваться как самостоятельная профессия, возникают первые профессиональные ассоциации и периодические издания. Развитие знания о музеях на этом этапе связывается с разработкой соответствующих учебных курсов и появлением первых учебных пособий. Начинают осмысляться вопросы профессиональной этики (появляются первые этические кодексы), проблемы, связанные с управлением музеем, организацией экспозиционной деятельности и работой с посетителями («движение за музейную модернизацию»).

Вторая музейная революция происходит в конце 1960-х – начале 1970-х гг. Она оказывается своеобразным ответом на кризис культуры (и, в частности, музеев), охвативший мир в конце 1960-х гг. За музеями закрепляется новая, социальная функция. Они утверждаются в статусе образовательных институтов и признаются институтами, целью которых является «служение на благо общества». Это находит отражение в декларации Сантьяго-де-Чили (1972), изменении определения музея, предлагаемого Международным советом музеев, развитии новой музеологии и распространении новых видов музеев (экомuzeи, интегрированные музеи, общинные музеи). На более общем уровне эти же тенденции находят выражение в принятии ЮНЕСКО рекомендации «Об участии и вкладе народных масс в культурную жизнь» (1976 г., Найроби).

Наконец, третья музейная революция связана с распространением в начале XXI в. принципов мультикультурализма и разработкой вопроса о роли музея как агента социальной инклюзии. Авторы концепции связывают такую постановку вопроса с деятельностью группы музеологов, сформировавшейся вокруг Школы музейных исследований Лестерского университета (Великобритания), и в первую очередь с трудами Ричарда Сандэлла, определяющего основные принципы новой музейной работы как «доступность, сотрудничество, репрезентативность». Соответствующие изменения находят отражение и в новом Кодексе этики ИКОМ, принятом в 2006 г., где подчеркивается, что «музей работает в тесном сотрудничестве с сообществами, из которых происходят его кол-

лекции, равно как и с теми, которым он служит». Представления об основных функциях и задачах музея, господствовавшие в каждый из отмеченных выше периодов, и выступали в роли системы координат для развития музеологического знания, определяя как актуальность тех или иных тем исследования, так и специфику подхода к рассматриваемому материалу.

### *1.1.3. Эмансипация музеологии как основа периодизации*

Другой подход к периодизации музеологии в начале 1980-х гг. предложил чешский музеолог Збынек Збыслав Странский. В качестве основного критерия деления на периоды он избрал эмансипацию музеологии, т.е. постепенное освобождение ее от профильных дисциплин (тех наук, что используют музейные предметы в качестве источников для собственных познавательных целей). З. Странский выделяет три стадии в развитии музеологии: донаучную, эмпирически-описательную и стадию теории и синтеза<sup>6</sup>.

Донаучная стадия начинается в эпоху Ренессанса, когда появляются первые подробные каталоги и путеводители частных собраний. Знаковым событием здесь становится выход в свет в Мюнхене в 1565 г. работы Самуэля фон Квикхеберга «Заголовки или заглавия обширнейшего театра». На этом этапе собственные когнитивные рамки музеологии еще не нужны и она начинает развиваться в рамках профильных дисциплин как вспомогательная наука.

Эмпирически-описательная стадия начинается в конце XIX в., когда музеология постепенно превращается из вспомогательной дисциплины в прикладную науку. Проявлением этого становится отмеченная выше профессионализация музейного сектора. Своеобразной вехой, разделяющей первый и второй этапы развития музеологии, можно считать опубликованную в 1883 г. (анонимно) в выходившем в Дрездене «Журнале по музеологии и антиквароведению, а равно по родственным им наукам» статью основателя этого издания, директора музея «Зеленые своды» Иоганна Георга Теодора фон Грассе «Музеология как научная дисциплина». Основное внимание специалистов концентрируется на практической стороне музейной работы, эмпирическом материале, развитии музеологии. Изучение музейного феномена в этот период

<sup>6</sup> См. в обобщающей работе: Stránská E., Stránský Z. Základy štúdia muzeológie. Banská Štiavnica, 2000.

продолжает оставаться в рамках традиционных университетских дисциплин, а практика музейного дела обособляется. Преодоление такой дихотомии З. Странский связывает с наступлением третьей стадии в развитии музеологии – стадии теории и синтеза.

Эта стадия характеризуется появлением теоретической музеологии и развитием музеологии из прикладной в самостоятельную научную дисциплину. Наступление этого этапа может быть датировано серединой – концом 1960-х гг. В 1965 г. в Нью-Йорке состоялась седьмая генеральная конференция ИКОМ, на которой было принято решение о необходимости развития университетских курсов по теоретической музеологии. Характерные черты этого этапа: не только значительный рост теоретических работ, посвященных музеологии, но и организация профессионального сообщества музеологов – создание в 1976 г. Международного комитета по музеологии в рамках ИКОМ и начало его активной деятельности.

Впоследствии самим З. Странским такая периодизация была пересмотрена и заменена на более дробную<sup>7</sup>, однако именно эта, первая ее версия получила широкое распространение в мировой музеологии. На ее основе был разработан ряд других, более детальных периодизаций, предлагающих несколько иное деление на периоды, но остающихся в общих рамках «эмансипационистского» подхода.

Наиболее полной на данный момент можно считать периодизацию хорватского музеолога Иво Мароевича, выделившего в середине 1990-х гг. в истории музеологии четыре основные фазы<sup>8</sup>: 1) фаза начала музеологической мысли (от эпохи Ренессанса до XIX в. Музейное знание возникает как естественное следствие нового типа коллекционирования); 2) протонаучная фаза (с начала XIX в. до 1934 г. В целом по своим характерным чертам она совпадает с эмпирически-описательной стадией З. Странского, однако заканчивается международной музейной конференцией, проведенной в 1934 г. в Мадриде Международным бюро музеев. На этой конференции, по мнению И. Мароевича, впервые был принят новый подход к музею как средству, с помощью которого послание прошлого передается современности и будущему); 3) эмпирически-описательная фаза (1934–1976 гг. Она начинается с мадридской конференции

<sup>7</sup> См.: *Stránský Z. Archeologie a muzeologie*. Brno, 2005. S. 87–104.

<sup>8</sup> См.: *Maroević I. Introduction to Museology: European Approach*. München, 1998. P. 74–92.

и изданного в Париже по ее итогам двухтомника «Музеография: архитектура и организация художественных музеев», первый том которого был посвящен музейной архитектуре, организации экспозиций, а второй – коллекциям. Завершается эта фаза созданием ИКОФОМ в 1976 г.); 4) фаза теории и синтеза (с 1976 г.) Ее начало характеризуется признанием за музейным предметом статуса объекта информации / документации и носителя особой культурной информации. Содержание связано с активной научной работой ИКОФОМ, признанием музеологии в академическом сообществе, утверждением за ней статуса самостоятельной научной дисциплины, ростом численности музеологической литературы).

#### 1.1.4. Отечественный опыт периодизации

В отечественной литературе по традиции большее внимание уделяется историческим аспектам развития музейного сектора, поэтому эксплицитно представленные периодизации музеологии практически отсутствуют. Их приходится вычленять из авторских концепций периодизации всего музейного дела. Одно из немногих исключений – периодизация, предложенная известным российским этнографом и культурологом Н.А. Томиловым<sup>9</sup>. Он выделяет следующие периоды в развитии науки: 1) донаучный (XVI – середина XIX в.), включающий накопление фактического материала и первые попытки интерпретации его в связи с музейной практикой; 2) возникновение музееведения как самостоятельной отрасли научного знания (1860–1930-е гг.), характеризующийся развитием музееведческого знания в самих музеях, выступающих в роли музееведческих научных учреждений; 3) третий период делится ученым на два этапа: а) с 1930-х гг. до конца Второй мировой войны, в это время музееведческие исследования проводятся уже и вне музеев, а музееведение получает признание как специфическая отрасль науки, имеющая междисциплинарный характер; б) со второй половины 1940-х гг. и до наших дней – происходит рост теоретической составляющей музееведческих исследований, признание

<sup>9</sup> См.: Томилов Н.А. Музееведение (музеология) как научная дисциплина // Тальцы. 2004. № 3 (22). С. 55–63. URL: <http://www.pribaikal.ru/talci-item/article/2173.html> (дата обращения: 06.02.2014); *Idem.* Музеология как отрасль знаний. Избранные лекции для студентов высших учебных заведений. Омск, 2012. URL: [http://sfrik.omsksreg.ru/res/page00000000272/Files/Tomilov\\_Muzeologia\\_kak\\_otrasl\\_znany.pdf](http://sfrik.omsksreg.ru/res/page00000000272/Files/Tomilov_Muzeologia_kak_otrasl_znany.pdf) (дата обращения: 06.02.2014).

музееведения не только научной, но и учебной дисциплиной, расширяется сеть музееведческих учреждений, формируется профессиональное сообщество музееведов. Ученый предполагает возможность выделения еще одного, четвертого периода в развитии науки, связанного с «анализом внедрения в музейное дело электронно-вычислительной техники, кибернетического мышления и появлением научных исследований в музееведении по использованию кибернетических систем в хранении, передаче, переработке и осмыслении музейной информации»<sup>10</sup>, однако детальной характеристики его не дает.

Хотя история музееведческой мысли в России и не будет являться предметом данного исследования, все же следует сказать несколько слов о тех периодизациях музееологии, которые разрабатывались российскими учеными на отечественном материале. Это позволит сделать определенные выводы о темпах и особенностях развития музееведческой мысли в России и за рубежом.

Вариант общей периодизации музейного дела, включающей в качестве важной составляющей и музееологию, предлагают авторы коллективной монографии «Музейное дело России»<sup>11</sup>. Она состоит из трех частей: в XVIII в. в России появился музей, в XIX в. – музейное дело, в XX в. – музееведение.

Значение для разработки периодизации отечественной музееологии может иметь предлагаемая С.В. Пшеничной периодизация развития концептуальной модели музея в русской культуре, ведь развитие концептуальных представлений напрямую связано с развитием науки и общества в целом<sup>12</sup>. Автор выделяет три основных периода в этом развитии: 1) «интуитивное» музейное строительство (XVIII – начало XIX в.) – музеи создаются методом проб и ошибок, удачные варианты «закрепляются» в общественных представлениях о сущности музея; 2) целенаправленное конструирование (середина – вторая половина

<sup>10</sup> Томилов Н.А. Музееология как отрасль знаний. С. 45.

<sup>11</sup> Мы не рассматриваем предлагаемую в той же работе периодизацию развития музея в России как культурной формы, т.к. она в меньшей степени связана с проблемами периодизации музееологии как науки. См.: Музейное дело России / Отв. ред. М.Е. Каулен. М., 2010. С. 28.

<sup>12</sup> См.: Пшеничная С.В. Концептуальная модель музея в современной отечественной музееологии // Музеи России: поиски, исследования, опыт работы: сборник научных трудов. 2007. Вып. 9. С. 3–6. URL: <http://www.isaac.spb.ru/digest/num9/pshen> (дата обращения: 06.02.2014).

XIX в.) – конкретные музеи создаются на основании специально составленных программ и уставов; 3) философское осмысление музея как специфического объекта культурного пространства (конец XIX – начало XX в.) – весь накопленный музейной мыслью и практикой материал потребовал выработки обобщающей концептуальной модели музея. Таким образом, и здесь основная линия развития связана с накоплением эмпирического материала (практика), приводящего сначала к созданию частных рекомендаций (методика), а затем к развитию обобщающих концептуальных построений (теория).

## 1.2. Донаучная стадия развития музеологии

### 1.2.1. Самуэль фон Квикхеберг

Большинство ученых сходятся во мнении, что зарождение музеологии как науки связано с теми описаниями коллекций, которые во множестве начинают появляться в Европе в эпоху Ренессанса. Чаще всего «первым трактатом по музеологии» называют работу фламандско-немецкого ученого Самуэля фон Квикхеберга «*Inscriptiones vel tituli Theatri amplissimi*»<sup>13</sup>, изданную ин кварто на латыни в Мюнхене в 1565 г. Прямых ссылок на этот трактат в аналогичных работах конца XVI–XVII вв. практически нет, однако по некоторым косвенным свидетельствам ряд ученых признают возможность знакомства их авторов с работой Квикхеберга. Впервые же достаточно полно в общем контексте характеристики художественной жизни баварского двора рубежа XVI–XVII вв. она была проанализирована в научной литературе известным немецким искусствоведом Якобом Штокбауэром лишь в 1874 г.<sup>14</sup> и с тех

<sup>13</sup> Полное латинское название: *Inscriptiones vel tituli Theatri amplissimi, complectentis rerum universitatis singulas materiast imagines eximias, ut idem recte quoque dici possit: Promptuarium artificiosarum miraculosarumque rerum ac omnis rari thesauri et peciosae supellectilis, structurae atque picturae, quae hic simul in theatro conquiri consulunter, ut eorum frequenti inspectione tractationeque singularis aliqua rerum cognitio et prudentia admiranda, cito, facile ac tuto comparari possit. Autore Samuelea Quiccheberga, Monachii. Ex Officina Adami Berg typographi. Anno MDLXV.*

<sup>14</sup> См.: *Stockbauer J. Die Kunstbestrebungen am bayerischen Hofe unter Herzog Albert V. und seinem Nachfolger Wilhelm V. Vienna, 1874. S. 8–12.*

пор вызывала устойчивый интерес исследователей<sup>15</sup>. В 2000 г. трактат был переиздан с обширным комментарием Гарриет Рот, защитившей о нем диссертацию в Берлинском университете имени В. Гумбольдта<sup>16</sup>.

Самуэль фон Квикхеберг (1529–1567) родился в Антверпене, но в возрасте 18 лет переехал в Германию, и вся дальнейшая его деятельность была связана с немецкими землями: он учился в Базеле, Аугсбурге и Ингольштадте, где изучал философию, медицину и филологию. Благодаря протекции семейства Фуггеров – крупнейшего купеческого и банкирского рода Германии того времени – в 1559 г. он был принят на службу баварских правителей, Виттельсбахов, став сначала придворным врачом Альбрехта V, а затем занявшись организацией его коллекций и библиотеки. После изучения опыта европейских протомузейных собраний и двух поездок в Италию, он разработал свою систему, изложенную в небольшой книге (62 страницы) «Заголовки или заглавия обширнейшего театра»<sup>17</sup>. Эта система испытала определенное воздействие концепции «театра памяти», предложенной итальянцем Джулио Камилло в 1530-е гг.<sup>18</sup>, поэтому и кунсткамеру Альбрехта V Квикхеберг также называет в своем

<sup>15</sup> Английский перевод, изданный Институтом Гетти в серии классических текстов по истории искусства и музейного дела, см.: *The First Treatise on Museums: Samuel Quiccheberg's Inscriptiones*, 1565. Los Angeles, 2013. И.А. Кукулинова любезно указала нам на французский перевод работы.

<sup>16</sup> См.: *Roth H. Der Anfang der Museumslehre in Deutschland. Das Traktat «Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi» von Samuel Quiccheberg*. Berlin, 2000. Предпринятый Г. Рот перевод латинского текста, однако, не лишен недочетов, ее издание содержит ошибки, как с точки зрения синтаксиса и лексики, так и с точки зрения интерпретации. Об этом см.: *Friedrich M. Rezension von: Der Anfang der Museumslehre in Deutschland // sehpunkte*. 2002. Bd. 2. № 9. URL: <http://sehpunkte.de/2002/09/3032.html> (дата обращения: 02.04.2018).

<sup>17</sup> См.: *Kuwakino K. The great theatre of creative thought. The «Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi...» (1565) by Samuel von Quiccheberg // Journal of the History of Collections*. 2013. Vol. 25. Is. 3. P. 304.

<sup>18</sup> См.: *Hajós E.M. References to Giulio Camillo in Samuel Quiccheberg's «Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi» // Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*. 1963. T. 25. № 1. P. 207–211. В работе анализируются все три упоминания Квикхебергом Д. Камилло; *Brakensiek S. Samuel Quiccheberg: Gründungsvater oder Einzeltäter? Zur Intention der Inscriptiones vel Tituli Theatri amplissimi (1565) und ihrer Rezeption im Sammlungswesen Europas zwischen 1550 und 1820 // metaphorik.de – online journal on metaphor and metonymy*. 2008. Vol. 14. S. 231–252.

труде – theatrum или theatrum sapientiae<sup>19</sup>. Это вполне закономерно, т.к. обычным для эпохи Ренессанса было использование понятия «театр» для определения некоего компендиума знаний или полной их компиляции по избранной теме. Театр Камилло был сооружением, призванным способствовать развитию мнемотехники и познанию макрокосма в микрокосме. Квикхеберг уподобляет такому театру верно организованное собрание различных предметов<sup>20</sup>.

«Заголовки», вынесенные в название книги, означали категории, на которые Квикхеберг предлагал разделять включаемые в коллекцию классы предметов. Таковых классов в его концепции было пять, каждый из них делился на десять или одиннадцать подклассов («заголовков», всего их – 53): 1) религиозные, исторические, топографические и генеалогические предметы (изображения на сюжеты Священного Писания, портреты предков и самого создателя коллекции; карты его владений; изображения европейских городов; военных походов и сражений; изображения животных, обитающих во владениях создателя коллекции, и т.д.); 2) различные артефакты (собственно, составляющие кунсткамеру: мраморные, деревянные и глиняные статуи и их части; старинные и современные монеты; художественные сосуды и мебель; предметы художественных ремесел; системы мер и весов; эмблемы и т.д.); 3) натуралии (составляющие натуралиенкамеру: редкие животные и птицы; изображения животных, выполненные в различных техниках; различные костные останки; семена и плоды; травы и цветы; металлы и т.д.); 4) предметы ремесла и технологий (*Artes mechanicae*: музыкальные и математические инструменты; инструменты для письма и рисования; анатомические и технические инструменты; иностранное оружие и одежда, а также старинные одеяния предков создателя коллекции; игрушки); 5) изобразительные материалы (картины маслом; акварели; портреты; гравюры; гербы; гобелены и т.д.)<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> В целом о концепции мирового театра как отражении эпистемологических устремлений эпохи см.: *Christian Gregorian L. Theatrum mundi. The History of an Idea.* New York; London, 1987.

<sup>20</sup> См.: *Falguières P. Fondation du théâtre ou méthode de l'exposition universelle les «Inscriptions» de Samuel Quiccheberg (1565) // Les Cahiers du Musée nationale d'art moderne.* 1992. № 40. P. 91–115.

<sup>21</sup> См.: *Ibid; Hajós E.M. The Concept of an Engravings Collection in the Year 1565: Quiccheberg. Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi // The Art Bulletin.* 1958. Vol. 40. Is. 2. P. 151–152; *Roth H. Der Anfang der Museumslehre in Deutschland.*

Помимо этого, идеальная коллекция должна включать в себя также ряд дополнений, среди которых, библиотека, коллекции медицинских препаратов и эссенций, мастерские для литья и чеканки, кабинет токарного дела, типография и т.п. Они также подробно описываются автором. В завершении книги он дает краткую характеристику самых значительных коллекций и библиотек Баварии, Швабии и Франконии, принадлежащих видным ученым или правителям, перечисляет имена владельцев, отмечает область их интересов и наиболее значимые достижения<sup>22</sup>.

Для определения описываемого института ученый использует различные латинские термины: «*theatrum*» (театр), «*museum*» (музей), «*officinae*» (мастерская), «*conditoria*» (хранилище)<sup>23</sup>. Производными от греческих слов обозначаются им различные специализированные коллекции: например, «*bibliotheca*» (собрание книг), «*pharmacothesa*» (собрание лекарственных препаратов) или «*promptuarium imaginum*» (собрание живописи). Они в своей совокупности и составляют «*theatrum*» или «*museum*». Знает автор книги и такие термины, как «кунсткамера» и «вундеркамера», для каждого из них он предлагает свое определение: кунсткамера – это собрание художественных предметов, а вундеркамера – собрание дикувинок<sup>24</sup>.

Значение работы Квикхеберга, как неоднократно отмечалось в литературе, заключается в том, что здесь впервые предмет из коллекции выступал на самом деле в роли предмета познания, изучения, обсуждения. Именно предмет играл ведущую роль. И это значительно отличало такую коллекцию от коллекций прошлого, где предмет был всего лишь источником вдохновения. При этом важным представляется подчеркнуть, что связь с метафизическими и религиозными представлениями сохранялась и в концепции Квикхеберга, находившего первые образцы коллекционерской практики в Библии (сокровищница иудейского царя Езекии, храм Соломона и т.д.).

Как пронизательно отмечает К. Кувакино, собрание Квикхеберга было организовано во многом по образцу риторических принципов, восходящих к ораторским мнемотехникам античности и в середине XVI в. нашедших полное отражение в сборниках *loci*

<sup>22</sup> См.: *Hajós E.M. The Concept...* P. 152.

<sup>23</sup> *Roth H. Der Anfang der Museumslehre in Deutschland.* S. 106, 76, 152.

<sup>24</sup> См.: *Kuwakino K. The great theatre of creative thought.*

communes (тропов или риторических общих мест)<sup>25</sup>. Здесь определенно можно увидеть характерное для эпохи неразделение концепта и референта, с ним связанного, и это следует иметь в виду при характеристике предложенной Квикхебергом модели. Во многом предвосхищая положения эмпирической науки XVII в., она все же была порождением герметизма эпохи Чинквеченто и находилась в гибридном пространстве между кабинетом ученого и «бумажным музеем» эрудита (последнее объясняет и внимание автора к собиранию, хранению и использованию гравюр)<sup>26</sup>. Коллекционирование включало в себя научную и престижную составляющие, но общими концептуальными рамками, их объединяющими, оставалась риторическая техника.

Неизвестно, насколько широкое распространение получили идеи Квикхеберга в последующее столетие. Прямых ссылок на его трактат в работах XVII в. до сих пор не обнаружено. Очевидно, определенное влияние эти представления оказали на организацию коллекций Виттельсбахов в Мюнхене. Тем не менее «Заголовки или заглавия обширнейшего театра» могут считаться первой работой, в которой предлагалась детальная классификация предметов, составляющих коллекцию, и определялась сама структура такой идеальной коллекции. Впервые к организации универсальной коллекции энциклопедического характера ученый применил системный подход. Само собрание должно было иметь не только престижный характер, но и быть объектом изучения со стороны ученых.

### 1.2.2. Габриель Кальтемаркт и Фрэнсис Бэкон

В XVI в. не появилось других обобщающих работ, посвященных коллекциям. Однако ряд трактатов был посвящен организации различных видов коллекций. Из них выделяется рукописный трактат художника Габриеля Кальтемаркта «Размышления о возможном устройстве кунсткамеры» (1587)<sup>27</sup>. Биографические данные о Кальтемаркте практически полностью отсутствуют. Самое раннее упоминание о нем относится к 1579 г. – этим годом датируется

<sup>25</sup> См.: *Kuwakino K.* The great theatre of creative thought. P. 307–308 и далее.

<sup>26</sup> См.: *Hajós E.M.* The Concept of an Engravings Collection...

<sup>27</sup> *Gutfleisch B., Menzhausen J.* «How a Kunstkammer should be formed»: Gabriel Kaltemarckt's Advice to Christian I of Saxony on the Formation of an Art Collection, 1587 // *Journal of the History of Collections.* 1989. Vol. 1. Is. 1. P. 3–32.

самый ранний из его немногочисленных рисунков, дошедших до наших дней. Самое позднее – к 1611 г., когда в источниках упоминаются его вдова и принадлежавший ей в Дрездене дом. Известно, что Кальтемаркт был художником, скорее всего – преимущественно копиистом, рисовавшим с графических источников классические итальянские модели (сохранилось пять его рисунков с копиями и один с оригинальным сюжетом), и, возможно, учителем рисования будущего саксонского курфюрста Христиана I<sup>28</sup>.

Знакомство с коллекциями итальянских земель, а также знаменитым собранием в австрийском замке Амбрас (Инсбрук) позволило ему разработать собственную концепцию картинной галереи или художественной коллекции. Идеальное собрание такого рода должно было состоять из трех частей: скульптуры, картины и разного рода диковинки (как местные, так и привозные – из металла, камня, дерева), приспособления для еды и питья, образцы странных и необычных животных и птиц (перья, клыки, целые скелеты), а также монеты и медали<sup>29</sup>. При этом он подчеркивает, что музыкальные, астрономические, геометрические и прочие инструменты следует выделять в самостоятельную коллекцию, не смешивая с предметами кунсткамеры, т.к. они сами по себе не являются произведениями искусства, а выступают в роли средств для создания таких произведений<sup>30</sup>. Их следует располагать рядом с библиотекой. Внезапная смерть Христиана I в 1591 г. помешала реализации этих планов по упорядоченному и планомерному составлению монаршей коллекции<sup>31</sup>.

В отличие от универсального собрания Квикхеберга, концепция Кальтемаркта имеет более локальный характер. Ее значение для музеологического знания заключается в том, что это был важный вклад не только в развитие представлений о структуре коллекций или их прагматике, но и в формирование первой их типологии. Кальтемаркт выделяет произведения искусства как особый класс объектов, коллекционирование и использование которых имеет собственную специфику. Он подчеркивает политическое значение такой коллекции для утверждения положительного образа правителя и сохранения о нем доброй исторической памяти. Пред-

<sup>28</sup> *Gutfleisch B., Menzhausen J.* Op. cit. P. 3.

<sup>29</sup> *Ibid.* P. 11.

<sup>30</sup> *Ibid.* P. 31.

<sup>31</sup> *Ibid.* P. 5.

лагает ряд примеров монархов прошлого, добившихся особых успехов на этом поприще (Птолемей Филадельф и пергамские Атталиды), и связывает их с современной ситуацией (Медичи)<sup>32</sup>. Наряду с этим, важно отметить также и то, что Кальтемаркт подчеркивает значимость для собрания полноты и репрезентативности предметного ряда. С одной стороны, он предлагает подробные списки скульпторов и художников, а также перечни их известных творений, составляющих славу и знаменующих основные вехи в истории развития искусства<sup>33</sup>, с другой же – признает, что приобретение многих выдающихся произведений искусства может быть делом трудным и дорогостоящим и предлагает заменить их в коллекции точно выполненными копиями. В первую очередь это относится к скульптуре, изготовление слепков с которой может быть дешевым и удачным выходом из затруднительной ситуации<sup>34</sup>. Для Кальтемаркта, таким образом, разница между оригиналом и хорошо выполненной копией в пространстве художественной коллекции практически отсутствует. Обращает он внимание и на то, что организация такой коллекции должна быть доверена лишь лицам, имеющим необходимые для этой цели знания и умения: начитанным в истории и поэзии, умеющим различать основные произведения искусства древности, Средних веков и современности, обладающим практическими навыками в области гравюрного дела, живописи, скульптуры, изготовления слепков и копий<sup>35</sup>. Таким образом, в этом коротком трактате мы видим первые следы начинающейся профессионализации и специализации процесса составления коллекций. Рефлексия на этот предмет, самым непосредственным образом связанная с практикой, ставит вопросы политического значения коллекций, взаимосвязи подлинника и воспроизведения (а тем самым и взаимосвязи эстетической и дидактической функций коллекции), а также их типологии.

Уже в XVII в. это развитие типологии приведет к появлению таких обобщающих категорий, обозначающих объединенные по

<sup>32</sup> *Gutfleisch B., Menzhausen J.* Op. cit. P. 7–8.

<sup>33</sup> *Ibid.* P. 13–27. Об источниках знаний Кальтемаркта относительно древнего искусства и способах оперирования с ними см.: *Dubielzig U.* Ancient Art in Gabriel Kaltemarkt's *Kunstkammer*: Literary Sources of the Passages on Antiquity // *Journal of the History of Collections*. 1990. Vol. 2. Is. 1. P. 1–6.

<sup>34</sup> См.: *Gutfleisch B., Menzhausen J.* Op. cit. P. 28.

<sup>35</sup> *Ibid.* P. 29.

тому или иному признаку предметы, как: *artificialia* (художественные произведения), *naturalia* (природные образцы), *exotica* (редкости и диковинки из отдаленных стран) и *scientifica* (научные инструменты)<sup>36</sup>.

Отчасти двигаясь в русле некоторых из вопросов, поставленных Кальтемарктом, хотя, конечно, не зная о своем саксонском «коллеге», о структуре идеальной коллекции и ее значении для формирования личности и положительного образа правителя писал в конце XVI – начале XVII в. выдающийся английский политик, ученый и философ Фрэнсис Бэкон (1561–1626)<sup>37</sup>. Для него кунсткамера оказывалась пространством наибольшей проявленности связи, существующей между естественной историей и историей человека, а сам исследовательский проект, которому Бэкон посвятил всю свою жизнь, ретроспективно осмысливался ученым как последовательный анализ тех трех категорий предметов, которые были отмечены выше: *naturalia*, *artificialia* и *scientifica*<sup>38</sup>. Коллекции и формы их организации упоминаются в целом ряде произведений Бэкона. Для нас наибольший интерес представляют два примера.

В коллективной пьесе-маске «Деяния грейитов, или История благородного и могущественного государя Генриха, принца Пурпула», составленной в 1594 г. служащими и студентами лондонской юридической корпорации Грейз-Инн, ему принадлежит раздел, посвященный беседе мудрых советников и юного государя<sup>39</sup>. Один из советов, которые получает молодой правитель, – составление идеального собрания. Оно должно состоять из четырех частей: библиотеки, сада с загонами для животных, являющегося «моделью всей природы», кабинета, «в котором было бы собрано все редкое по материалу, форме или действию, что сделала рука человека с помощью утонченного искусства или инструментов, что произведено в результате случайного смешения и перемещения вещей – все то

<sup>36</sup> См. подробнее: *Macrocosmos in Microcosmo: Die Welt in Der Stube: Zur Geschichte Des Sammelns, 1450 Bis 1800* / Hrsg. von A. Grote. Opladen, 1994.

<sup>37</sup> См.: *Latham K.F., Simmons J.E. Foundations of Museum Studies: Evolving Systems of Knowledge*. Santa Barbara; Denver; Oxford, 2014. P. 28.

<sup>38</sup> См.: *Bredenkamp H. The Lure of Antiquity and the Cult of the Machine*. Princeton, 2016. P. 63.

<sup>39</sup> О ней в контексте общей эволюции взглядов Ф. Бэкона см.: *Карев В.М. Фрэнсис Бэкон: Политическая биография* // Новая и новейшая история. 1980. № 3. С. 154–164; № 4. С. 123–141.

из изготовленного природой, что необходимо для жизни»<sup>40</sup>, а также мастерской для поисков философского камня. Такое собрание имеет политическое и научное значение. Последнее, однако, в духе времени понималось как соединение науки и алхимии, на что указывает четвертый элемент предлагаемой Бэконом структуры. При этом не следует недооценивать потенциальную роль такой коллекции для получения эмпирического знания, которое, по мнению ученого, является основой для наступления новой эпохи в развитии науки. Эти представления станут решающими для науки XVII в., которая будет воспринимать предметы как материализацию самого знания и вплотную приблизится к осознанию важности знания, полученного опытным путем. Фактически, предлагаемая Бэконом схема предполагает создание четырех объединенных научно-исследовательских учреждений: библиотеки, ботанического сада и зоопарка, музея и лаборатории. Спустя сто лет, эта модель получила окончательное оформление в трудах Г. Лейбница.

Эти же идеи были развиты Бэконом и в повести-утопии «Новая Атлантида», написанной ок. 1617 г., но опубликованной на латыни лишь в 1627 г.<sup>41</sup> В ней автор описывает идеальное сообщество ученых, «Соломонов дом», «гигантскую воображаемую кунсткамеру», по словам Х. Бредекампа<sup>42</sup>, целью которого «является познание причин и скрытых сил всех вещей; и расширение власти человека над природою, покуда все не станет для него возможным»<sup>43</sup>.

В качестве составных его частей Бэкон отмечает не только многочисленные специализированные лаборатории (в том числе, подземные и расположенные в рудниках), водоемы с морскими созданиями, сады с растениями и различными животными и проч., но и две галереи, в одной из которых выставлены образцы всех наиболее значительных изобретений, а в другой – скульптурные портреты всех великих изобретателей: «Статуи делаются иногда

<sup>40</sup> Этические воззрения Фрэнсиса Бэкона // Англия в эпоху абсолютизма (статьи и источники). М., 1984. С. 133.

<sup>41</sup> См.: Лукоянов В.В. Общественный и политический идеал Фрэнсиса Бэкона – «Новая Атлантида» // Проблемы британской истории. М., 1980. С. 239–248. Английский текст, вероятно, вышел в свет в 1623 или 1624 г.

<sup>42</sup> Bredekamp H. The Lure of Antiquity and the Cult of the Machine. P. 61.

<sup>43</sup> Цит. по: Бэкон Ф. Новая Атлантида // Он же. Сочинения в двух томах. М., 1978. Т. 2. С. 509.

из меди, из мрамора и яшмы, из кедрового или другого ценного дерева, позолоченного и изукрашенного, из железа, серебра или золота»<sup>44</sup>.

Служащие научным целям собрания, таким образом, начинают выступать в роли символа прогресса человеческого разума, что способствует их дальнейшей концептуализации и включению в культурный ландшафт Европы раннего Нового времени.

### 1.2.3. Каталоги коллекций XVII в.

Распространение кабинетов с коллекциями, все большее внимание ученых к эмпирической науке, в основе которой лежат наблюдения и опыты (идеи, активно отстаиваемые в начале XVII в. уже упоминавшимся Ф. Бэконом), активизация мобильности ученых и складывание распространяющегося за политические границы академического сообщества, превращение ученых в третью (наряду с правителями и Церковью) ведущую силу европейских государств привели к широкому распространению в XVII в. такой формы презентации коллекций, как печатные каталоги, выполнявшие одновременно и функции путеводителей<sup>45</sup>. Одним из первых значительных каталогов, содержащих описание специализированной (в данном случае – этнографической) коллекции стал опубликованный в Галле в 1625 г. каталог врача Лоренца Хофмана (1582–1630), в котором перечислялись принадлежавшие автору редкости из «Ост и Вест-Индий, Армении, Персии, Турции, Аравии, Московии, Испании, Италии и многих иных чужих земель»<sup>46</sup>. К числу наиболее известных принадлежит, например, справочник гуманиста Адама Олеария (1603–1671) «Готторпская кунсткамера» (Шлезвиг, 1660, 1674), содержащий описание собрания, купленного герцогом Христианом Альбрехтом Готторпским в 1651 г. В этой работе Олеарий подчеркивает значение такого собрания как источника для научных исследований. Такого рода публикации, равно как и сами кабинеты редкостей, наряду с ботаническими садами рассматриваются совре-

<sup>44</sup> Там же. С. 517.

<sup>45</sup> См.: *Shulz E.* Notes on the history of collecting and of museums: In the Light of Selected Literature of the Sixteenth to the Eighteenth Century // *Journal of the History of Collections.* 1990. Vol. 2. Is. 2. P. 205–218.

<sup>46</sup> *Hoffmano L.* Thaumato-phylakion, sive Thesaurus Variarum Rerum Antiquarum Et Exoticarum. Hall in Sachsen, 1625. URL: <http://digitale.bibliothek.uni-halle.de/id/5173975> (ссылка последний раз проверялась 25.08.2018).

менными исследователями как формы материальной манифестации раннемодерного проекта производства знания, которое, в свою очередь, может рассматриваться в качестве компонента более общего социального и исторического комплексного феномена ранней модерности<sup>47</sup>.

Самым значительным произведением этого жанра следует признать каталог коллекции датского врача и гуманиста Оле Ворма (1588–1654). Принято считать, что именно он стоит у истоков развития в Скандинавии целого ряда дисциплин: археологии, филологии, этнографии и музеологии. Будучи профессором медицины в университете Копенгагена, он занимался изучением рун, публиковал средневековый фольклор, составлял анкеты для этнографического изучения Дании<sup>48</sup>. Ворм увлекся коллекционированием еще в юности, совершая гранд-тур по Европе в 1605–1613 гг., тогда же он осмотрел ряд знаменитых коллекций и познакомился с некоторыми из прославленных европейских коллекционеров (например, Ферранто Императо). В 1611 г. он защитил в университете Базеля диссертацию, в которой каталогизировал большинство известных на тот момент болезней и описал принятые способы их лечения. Начало формирования его знаменитого музея относится к 1620-м гг., когда ученый уже занимал пост профессора медицины в Копенгагенском университете. Основу коллекции составили предметы, привезенные из европейского путешествия, но большая часть дальнейших поступлений попадала в музей благодаря обширным контактам Ворма с европейскими коллегами: коллекционерами, врачами, антикварами и другими учеными. Говоря о целях своего музея, ученый прямо отмечает, что одна из основных – дать посетителям возможность при помощи знакомства с предметами («прикоснуться собственными руками и увидеть собственными глазами») получить более точное и полное знание о них<sup>49</sup>. Здесь явно в центре эпистемологической стратегии находилось представление о тактильном характере знания, столь характерное уже для ренессансного эмпиризма. В то же время, для данной стратегии были характерны и определенные скрытые политические коннотации,

<sup>47</sup> См.: *Hafstein V. Tr. Bodies of knowledge: Ole Worm & collecting in late Renaissance Scandinavia // Ethnologia Europaea. Vol. 33. Is. 1. P. 5–6.*

<sup>48</sup> См.: *Romero-Reverón R., Arráez-Aybar L.A. Ole Worm (1588–1654) – anatomist and antiquarian // European Journal of Anatomy. 2015. Vol. 19. Is. 3. P. 299–301.*

<sup>49</sup> *Hafstein V. Tr. Bodies of knowledge... P. 9.*

ведь, как отмечает В. Хафстейн, «ренессансный музей повторял и подчеркивал политическую логику централизации общества как такового, проявляющуюся в создании империй и развитии абсолютных монархий во многих европейских государствах (включая и Данию самого Ворма)»<sup>50</sup>.

Каталог был действенным средством популяризации собрания и повышения социального статуса его владельца. Ворм подготовил три издания каталога своего собрания. Первое и второе, еще очень краткие и напоминавшие скорее простой инвентарь, вышли в 1642 и 1645 гг. Третье издание, над которым ученый работал в последние годы жизни, вышло уже после его смерти в 1655 г. под названием «Museum Wormianum»<sup>51</sup>.

Каталог содержал детальное описание происхождения, истории и значения предметов, входивших в состав собрания. Благодаря многочисленным упоминаниям имен наиболее видных коллекционеров и антикваров тогдашней Европы он стал одной из первых попыток описать коллекционерский мир Старого Света и инструментализовать сеть связей, встроив имя владельца в ряд имен иных «славных виртуозов». Все предметы собрания были разделены на четыре категории: по трем царствам природы (минералы, растения и животные), а также *artificialia* (произведения, созданные человеком). Порядок их перечисления в каталоге был неслучаен: предметы описывались в последовательности от низшего к высшему, тем самым каталог предлагал читателям своеобразное «восхождение по ступеням мудрости» и прославлял божественное творение, отражающее всемогущество Господа. Вероятно, такой порядок повторял и порядок расположения самих предметов в «музее», также подчиненный продуманной системе<sup>52</sup>. Располагая предметы так, а не иначе, Ворм пытался дать возможность посетителям / читателям увидеть глубинные сходства за очевидными различиями, концептуализируя историю человека как часть истории природы<sup>53</sup>.

<sup>50</sup> Hafstein V. Tr. Bodies of knowledge... P. 9.

<sup>51</sup> Полное латинское название: *Museum Wormianum, seu, Historia rerum rariorum: tam naturalium, quam artificialium, tam domesticarum, quam exoticarum, quae Hafniae Danorum in aedibus authoris servantur.*

<sup>52</sup> См.: Schepelern H. The Museum Wormianum reconstructed: A note on the Illustration of 1655 // *Journal of the History of Collections.* 1990. Vol. 2. Is. 1. P. 81–85.

<sup>53</sup> См.: Miller P.N. *History and Its Objects: Antiquarianism and Material Culture since 1500.* Ithaca; London, 2017. P. 149.

И это, и сам факт распространения каталогов, включавших в себя не только натуралии и инструменты, используемые в ходе исследований естественных и точных наук, но и исторические памятники и артефакты, соответствовали не только развитию эмпирической науки как таковой, но и все большей популярности «антикварного поворота» в историописании. Как отмечал А. Момильяно, именно со второй половины XVII в. все большее распространение приобретает представление о значимости материальных объектов как исторических источников, не просто равных, но зачастую предпочтительных по сравнению с письменными (Ж. Спон)<sup>54</sup>. Их соби­рание и классификация были как раз преимущественным занятием типичных антиквари­ев, не слишком заинтересованных в составлении обобщающих нарративов и предпочитавших синхронный подход диахронному. Кабинеты коллекционеров становились уникальными собраниями источников для написания как естественной истории, так и истории социальной / политической.

#### 1.2.4. Иоганн Даниэль Майор и его *tactica conclavium*

Немецкий ученый Иоганн Даниэль Майор (1634–1693) был типичным полиматом, т.е. эрудитом-энциклопедистом, занимавшимся множеством вопросов, относящихся к самым разным научным дисциплинам. При жизни им было опубликовано более 100 работ, посвященных медицине, анатомии, зоологии, ботанике, теологии, философии, истории, археологии, минералогии, географии и т.д. Получив в 1657 г. степень магистра в Виттенбергском университете, где на философском факультете он изучал медицину, философию и естественные науки, Майор затем недолгое время изучает химию и фармакологию в Лейпциге, а оттуда отправляется в Падую и в 1660 г. становится там доктором медицины, представив работу «Описание птицы альбатроса и другие любопытные наблюдения». В 1661–1663 гг. он практикует как врач в Виттенберге, а в 1663 г. перебирается в Гамбург, где его избирают членом первого в германских землях научного общества естествоиспытателей *Academia Naturae Curiosorum* (в 1687 г. оно будет утверждено императором Священной Римской империи Леопольдом I в качестве Академии Священной Римской империи имени императора Леопольда для на-

<sup>54</sup> См.: Момильяно А. Древняя история и любители древностей (1950) // Науки о человеке. История дисциплин. М., 2015. С. 618–634.

блюдения природы). В 1665 г. по предложению герцога Христиана Альбрехта Голштейн-Готторпского он становится профессором теоретической медицины в новосозданном университете Киля, с которым и будет связана вся его дальнейшая жизнь<sup>55</sup>. Там он преподает анатомию и ботанику. В 1666 г. проводит первое на всей территории Северной Германии публичное вскрытие тела. В 1669 г. становится инспектором созданного при университете ботанического сада (также первого университетского ботанического сада в северонемецких землях, созданного, вероятно, по образцу аналогичного сада Падуанского университета) и придворным врачом. Несколько раз занимает должность проректора университета<sup>56</sup>.

Формирование научных взглядов Майора было тесно связано с общим развитием европейской науки XVII в., ее движением в сторону все большего внимания к эмпирическому знанию. Принципиально важно, что он испытал влияние картезианской философии и даже перевел и издал один из трактатов Декарта<sup>57</sup>. Естественно, что в центре его внимания находился предмет как источник научного познания. Причем такое внимание к вещественным источникам не ограничивалось лишь областью естественных наук, но распространялось и на сферу наук гуманитарных. Попытка упорядочить представления о мире и дать им четкую систематизацию нашла отражение и в написанной им утопии об идеальном царстве – «*Regnum cosmosophorum*» (1670).

Естественным следствием такого картезианского понимания природы знания стало активное внедрение ученым в университетскую практику предметного метода обучения и создание первого в Киле публичного музея, «Кимбрийского музея», посвященного природе и истории Ютландского полуострова, латинским названием которого и было – «Кимбрия». По мнению ученых, это был один из самых ранних предшественников современных краеведческих музеев<sup>58</sup>. Одно из его помещений носило название «Кимбрий-

<sup>55</sup> См.: *Röhrich H.* Johann Daniel Major (1634–1693), der erste Professor für theoretische Medizin an der Universität Kiel // *Christiana Albertina*. 1969. H. 8. S. 42–47.

<sup>56</sup> См.: *Ennenbach W.* Der Arzt und Polyhistor Johann Daniel Major als Museologe // *Muzeologické sešity*. 1976. № 6. S. 84–103.

<sup>57</sup> См.: *Bredenkamp H.* The Lure of Antiquity and the Cult of the Machine. P. 40–41.

<sup>58</sup> См.: *Kirschner S.* Ein Naturalienkabinett für die Öffentlichkeit: Johann Daniel Majors «Museum Cimbricum» (1689) // *Popularisierung der Naturwissenschaften*. Katalog der Ausstellung in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg

ский конференц-зал», в нем предполагалось выставлять все исторические и природные памятники, обнаруженные на территории Ютландии<sup>59</sup>. Кроме того, музей выполнял функции учебного музея – здесь Майор читал лекции, сюда для знакомства с коллекциями приводил студентов. К открытию музея Майор не только заказал памятную медаль, но и издал специальный путеводитель – «Краткое предварительное описание Кимбрийского музея» (1688)<sup>60</sup>. По его инициативе в окрестностях Киля начались первые археологические раскопки: при помощи студентов, а также крестьян, специально предоставленных для этих целей герцогом, Майору удалось раскопать целый ряд курганов. Результаты этих раскопок легли в основу его трактата «Население Кимбрии» (1692). Пополняли они и собрание музея, часть предметов для которого была выделена также из состава Готторпской кунсткамеры. Сам Майор начал собирать древности еще во время своего пребывания в Италии. Он обладал крупной нумизматической коллекцией и обширным собранием резных камней (более 3000 единиц).

Вопросы, связанные с организацией таких собраний, также не могли ускользнуть от внимания ученого. Он собирал информацию о кунст- и вундеркамерах, посещал многие из них и разработал собственную теорию их создания и организации. Еще в 1674–1675 гг. им был опубликован ряд работ на эту тему: «Catalogus oder Index Alphabeticus von Kunst, Antiquitäten, Schatz und fürnehmlich Naturalien-Kammern, Conclavia, Musea, Repositoria, oder auch nur kleinere Serinia Rerum Naturalium Selectorum», «Vorstellung etlicher Kunst und Naturalienkammern in Africa und an den Gränzen Europae», «Vorstellung etlicher Kunst und Naturalienkammern in America und Asia», «Vorstellung etlicher Kunst und Naturalienkammern in Italien, zu Neapol und Alt Rom» и др. Самой значительной его работой в этой области принято

---

(vom 8. April bis 20. Mai 2000) anlässlich des 40jährigen Jubiläums des IGN Hamburg / Hrsg. von Gudrun Wolfschmidt. Hamburg, 2000. S. 32–39.

<sup>59</sup> См.: *Steckner C.* Das Museum Cimbricum von 1688 und die cartesianische «Perfection des Gemüthes» // *Macrococosmos in Microcosmo: Die Welt in Der Stube: Zur Geschichte Des Sammelns, 1450 bis 1800* / Hrsg. von A. Grote. Opladen, 1994. S. 603–628.

<sup>60</sup> См.: *Kirschner S.* Vom privaten Naturalienkabinett zur öffentlichen Schausammlung: Johann Daniel Majors «Museum Cimbricum» (1689) // *Popularisierung der Naturwissenschaften* / Hrsg. von Gudrun Wolfschmidt. Berlin; Diepholz, 2002. S. 64–77.

считать «Непредвосхищенные мысли о кунст- и натуралиенкамерах», небольшую работу, изданную в Киле в 1674 г.

В ней коллекционирование ученый признает врожденной человеческой склонностью. А классификация предметов, составляющих материальный мир, приближает, по его мнению, не только к познанию сути вещей, но и к постижению замысла создавшего этот мир бога. На двадцати страницах ин-фолио автор рассуждает о природе коллекционирования, перечисляет около 40 терминов, при помощи которых в разных языках определяют коллекции разного рода, дает перечень наиболее известных коллекций (включая не только современные ему европейские, но и те, что упоминаются в Библии, коллекции Великих Моголов и даже Монтесумы), а также предлагает практические рекомендации по устройству коллекции.

Вдохновляясь идеями Декарта, Майор предлагает собственную классификацию всех существующих в мире вещей. Он делит их на две большие категории: «*res naturalia*» и «*res artificialia*». К числу первых относится все то, что не испытало воздействия человека, к числу вторых – то, что изначально было натуралией, но затем претерпело определенное существенное изменение под воздействием усилий человека. Более того, он предлагает определение специальной научной дисциплины, связанной с созданием собраний таких предметов. Она получает латинское название «*tactica conclavium*» («тактика комнат») и трактуется им как «наука о том, как следует правильно устраивать кунст- и вундеркамеры». В центре идеальной коллекции, по его мнению, должно находиться собрание натуралий. К нему примыкают отделенные от него в пространстве, но располагающиеся в том же здании еще четыре коллекции: антиквариум (понимаемый как собрание книг, монет, скульптуры и т.д.), кабинет математических инструментов, армаментариум (арсенал) и техникотека (собрание искусно сделанных предметов). Важную роль в его концепции должен был играть каталог коллекции, включающий в себя не только те предметы, которые на самом деле можно увидеть в составе коллекции, но вообще все известные человеку предметы<sup>61</sup>.

Появление именно в этот период первой попытки определить (сконструировать) собственное дисциплинарное поле для формирующейся (конструируемой) науки представляется совершенно оправданным с точки зрения общих закономерностей развития

<sup>61</sup> См.: *Ennenbach W. Der Arzt und Polyhistor Johann Daniel Major als Museologe.*

культуры эпохи. Как отмечает П. Соколов, «в раннее Новое время структура дисциплинарного поля кажется едва ли не более ригидной, чем даже в классический период истории науки – виной тому классифицирующий дискурс, господство которого утверждается в классицистическую эпоху, и большая строгость критериев дисциплинарной демаркации»<sup>62</sup>. Итоговая «кристаллизация дисциплинарных границ» стала следствием «геометризации картины мира» и рождения «пространственного воображаемого» в научном мышлении эпохи<sup>63</sup>. Едва ли для такого «пространственного воображаемого» могло бы быть подобрано более аутентичное означающее, чем кунсткамера!

В 1693 г. для проверки своих научных гипотез относительно происхождения древнего населения Ютландии Майор отправляется в Данию и Швецию. В Стокгольме знаменитого врача приглашают лечить королеву Ульрику-Элеонору. Лечение, однако, не помогает. Королева умирает, а Майор, вероятно, заразившись от своей пациентки, тяжело заболевает и через несколько недель также умирает. По традиции, его могила должна была находиться рядом с могилами других профессоров Кильского университета, поэтому тело ученого отправляют на родину. Однако корабль, на котором его перевозят, попадает в шторм и тонет в Балтийском море<sup>64</sup>.

### *1.2.5. Михаэль Бернхард Валентини и каталоги рубежа XVII–XVIII вв.*

Распространению идей Майора способствовало то, что его «Непредвосхищенные мысли...» включил в свой обобщающий компендиум «Музей музеев» другой немецкий врач и коллекционер, Михаэль Бернхард Валентини (1657–1729). Валентини изучал медицину в университете Гиссена, где в 1686 г. получил докторскую степень, а в 1687 г. там же занял кафедру физики. Благодаря его научным связям, Гиссенский университет стал третьим в Германии, где преподавали новую, экспериментальную физику. В 1697 г. Валентини получил кафедру медицины, стал придворным медиком

<sup>62</sup> Соколов П. Генеалогия метода в науках об историческом мире // Науки о человеке. История дисциплин. М., 2015. С. 49.

<sup>63</sup> Там же.

<sup>64</sup> См.: *Ennenbach W. Der Arzt und Polyhistor Johann Daniel Major als Museologe. S. 92.*

маркграфа. За заслуги в области медицины и точных наук он был избран членом ряда научных обществ: немецкой Леопольдины, английского Королевского общества и др.<sup>65</sup>

Благодаря своим научным связям, Валентини удалось не только собрать обширную информацию о развитии науки в Европе того времени, но и составить представительную коллекцию. В начале XVIII в. он опубликовал обширный компендиум, озаглавленный «*Museum Museorum*», или «Музей музеев» (Франкфурт-на-Майне, 1704–1714)<sup>66</sup>. По признанию ученых, сама эта книга является «музеев из слов», т.к. автор ставил перед собой достаточно амбициозную задачу: дать каталог вещей, из которых состоит все-ленная, сама по себе являющаяся «неизмеримой коллекцией» бога.

Коллекционирование натуралий признается им одним из наилучших способов познания всемогущества бога. «Полной коллекции» в мире не существует, но каждая из имеющихся содержит что-либо достойное внимания, поэтому в своей работе Валентини не только перечисляет предметы, составляющие коллекции (в первом томе), но и дает перечень известных ему коллекций, а так же список 159 музеев, существовавших к началу XVIII в. (во втором томе). При этом важно отметить, что наиболее полезными Валентини считает именно коллекции натуралий. Коллекции, посвященные только лишь произведениям искусства, им не упоминаются и не включаются в его перечень. Для того чтобы читатель книги получил как можно большую информацию, автор включает в свое сочинение доступные ему работы других ученых по сходной теме. Так под одной обложкой оказываются перепечатанными работы Майора, Альдрованди, Парацельса и др. Цитирует автор Витрувия, Вергилия и Плиния-младшего, чьи идеи о трех царствах природы легли в основу предлагаемой им классификации объектов. Информация об экзотических предметах из Вест-Индии заимствована в основном из работ

<sup>65</sup> См.: *Enke U. Gelehrtenleben im späten 17. Jahrhundert – eine Annäherung an den Gießener Medizinprofessor Michael Bernhard Valentini (1657–1729)* // *Medizinhistorisches Journal*. 2007. Bd. 42. H. 3–4. S. 299–329.

<sup>66</sup> Полное название – «*Museum museorum, oder, Vollständige Schau-Bühne aller Materialien und Specereyen : nebst deren natürlichen Beschreibung, Election, Nutzen und Gebrauch, aus andern Material-, Kunst- und Naturalien-Kammern, oost-und-west-indischen Reiss-Beschreibungen, ...wie auch selbst-eigenen Erfahrung, zum Vorschub der Studirenden Jugend, Materialisten... u.s.w. also verfasst, und mit etlich hundert sauberen Kupfferstücken unter Augen geleyet / von D. Michael Bernhard Valentini...*».

известного ботаника Георга Эберхарда Румфиуса. Книга обильно иллюстрирована, что еще больше уподобляет ее «музею». Второй том «Музея музеев» завершается указателем и библиографией, что позволяет некоторым ученым считать книгу своеобразным путеводителем или справочником для коллекционеров начала XVIII в.<sup>67</sup>

Работа Валентини в первую очередь была ориентирована на естественно-научные собрания. Это вполне понятно, т.к. именно естествознание становится в это время основной моделью мировоззрения. В трудах такого видного представителя науки рубежа XVII – XVIII вв., как Готфрид Вильгельм Лейбниц (1646–1716), размышления о значении кунсткамер и иных собраний для развития знания также занимали видное место.

Кунсткамеры, кабинеты редкостей и анатомические кабинеты по его мысли играли видную роль в познании, т.к. позволяли разуму не поддаваться влиянию фантазий и сохранять прочную связь с эмпирическим материалом<sup>68</sup>. Во время своих многочисленных путешествий Лейбниц посещал кунсткамеры многих европейских городов (подробно исследовавший связь ученого и философа с музейным делом немецкий исследователь В. Энненбах называет Йену, Страсбург, Париж, Лондон, Мюнхен, Флоренцию, Рим, Киль и др.)<sup>69</sup> и неоднократно предлагал европейским правителям планы идеальных «центров знаний», предполагавших наличие кунсткамер и лабораторий. Такие проекты предлагались им для осуществления

<sup>67</sup> Эта работа Валентини, равно как и издание каталога коллекции Ворма 1655 г., имела в библиотеке Р. Арескина, лейб-врача Петра I, назначенного царем первым хранителем коллекций петербургской Кунсткамеры. Каталог библиотеки составил И.Д. Шумахер, впоследствии руководивший Кунсткамерой. Если учесть, что Валентини включил в свое сочинение полный текст трактата Майора, можно утверждать, что наиболее значительные достижения современной музеологической мысли были хорошо знакомы тем, кто отвечал за устройство петербургского музея и, вероятно, наши определенное применение на практике наряду с идеями Г.В. Лейбница, о которых см. ниже. См.: *Дриссен-Реве Й. ван хет*. Голландские корни Кунсткамеры Петра Великого: история в письмах (1711–1752). СПб., 2015. С. 169–172.

<sup>68</sup> См.: *Roßbach N.* Theatermetaphorik in Wissenschaft und Wissenschaftstheorie um 1700: Gottfried Wilhelm Leibniz // *Begegnungen: Bühne und Berufe in der Kulturgeschichte des Theaters* / Hrsg. von A. Martin, N. Roßbach. Tübingen, 2005. S. 13–27.

<sup>69</sup> См.: *Ennenbach W.* Gottfried Wilhelm Leibniz' Beziehungen zu Museen und Sammlungen // *Leibniz' geowissenschaftlichen Sammlungen*. Berlin, 1978. S. 1–63.

в Майнце, Берлине, Дрездене, Вене, Санкт-Петербурге. Петербургская Академия наук и художеств и академическая Кунсткамера стали результатом частичной реализации концепции Лейбница. Проект грандиозной экспозиции, которая стала бы «театром всех мыслимых вещей» и сопровождалась театральными представлениями, музыкой и пением, был им предложен в небольшой заметке «Занятная мысль» (1695)<sup>70</sup>. Принципиально важно, что наряду с таким вниманием к организации предметов в форме коллекции для Лейбница характерным было и тонкое понимание значимости материальных объектов в качестве источников для исторического познания, нашедшее отражение в целом ряде его проектов, не опубликованных при жизни или привлекших внимание исследователей лишь в последнее время<sup>71</sup>.

Художественные коллекции на рубеже XVII–XVIII вв. также продолжали описываться, а практика их создания и организации привлекала внимание эрудитов. Например, немецким правоведом и нумизматом Лоренцем Бегером (1653–1705) был опубликован ряд каталогов, описывавших художественные и исторические собрания немецких правителей: в 1685 г. он издал описание мюнцкабинета (нумизматического собрания) пфальцских курфюрстов, а в 1696–1701 гг. – трехтомный каталог собрания бранденбургского курфюрста «*Thesaurus Brandenburgicus selectus*».

Первый том каталога содержал описание греческих и римских древностей, азиатских, африканских, греческих и испанских монет и гемм; второй – комментированное издание римских монет, а третий – характеристику скульптуры, вооружения, керамики, фибул и прочих древностей<sup>72</sup>.

### 1.2.6. «Музеография» Каспара Фридриха Найкеля

Накопление знаний о собраниях различного рода не могло не привести к качественным изменениям в осмыслении этого фено-

<sup>70</sup> См.: *Bredenkamp H. Kunsammer, Play-Palace, Shadow Theatre: Three Thought Loci by Gottfried Wilhelm Leibnitz // Collection – Laboratory – Theater: Scenes of Knowledge in the 17th Century / Hrsg. von H. Schramm, L. Schwarte, J. Lazardzig. Berlin; New York, 2005. P. 266–282.*

<sup>71</sup> См.: *Miller P.N. History and Its Objects. P. 68–72.*

<sup>72</sup> См.: *Heres G. Die Anfänge des Berliner Antikensabinetts im 17. Jahrhundert. Zur Geschichte des Antikensabinetts 1640–1830 // Staatliche Museen zu Berlin. Forschungen und Berichte. 1977. Bd. 18. S. 93–130.*

мена. Первой попыткой дать не просто перечень существующих в мире кабинетов редкостей, но и предложить правила для их организации, а также определить их роль в жизни общества стала книга гамбургского торговца и коллекционера Каспара Фридриха Енкеля (опубликованная под псевдонимом Каспар Фридрих Найкель) «Музеография, или Руководство к правильному пониманию и полезному устройству музеорума или раритеткамеры» (Лейпциг, Бреслау, 1727).

Не будучи профессиональным ученым, Найкель пригласил для редактирования своего текста известного медика и метеоролога из Бреслау, члена Леопольдины Иоганна Канольда (1679–1729), снабдившего трактат рядом приложений и предисловием, в котором отмечал, что для составления книги автору пришлось проконсультироваться со 128 уже существующими сочинениями по данной теме, благодаря чему ему удалось написать работу, которая превосходит все до той поры написанное на немецком языке о коллекциях и кабинетах редкостей<sup>73</sup>.

Книга состоит из четырех глав. Большую часть книги (весь объем которой – 464 страницы ин-кварти) составляют перечисление и описание известных автору кабинетов и библиотек европейских (по преимуществу, но не только) коллекционеров. Список организован по алфавиту названий городов или стран. Большинство коллекций описывается со слов путешественников, когда-либо их посещавших, поэтому описания заметно различаются: в некоторых случаях они достаточно подробны, в других – наоборот, кратки. Один из самых обширных разделов посвящен родному для Енкеля Гамбургу: он подробно описывает сокровищницы пяти его крупнейших церквей и собора. Упоминается и петербургская Кунсткамера, описанная со слов не указанного по имени немецкого профессора, посетившего ее в 1725 г.

Описательная часть соседствует в «Музеографии» с аналитической. Как и его предшественники (Майор, Валентини) Найкель обсуждает вопрос о происхождении такого феномена, как коллекционирование и его значение. Он дает одно из первых определений такому понятию, как музей: «Музеумом я называю такую комнату,

<sup>73</sup> См.: *Aquilina J. D. The Babelian Tale of Museology and Museography: A History in Words // Museology. International Scientific Electronic Journal. 2011. Vol. 6. P. 1–20. URL: [https://slidemy.com/download/2011aquilina\\_59d756eb08bbc5a95a4350fc\\_pdf](https://slidemy.com/download/2011aquilina_59d756eb08bbc5a95a4350fc_pdf) (дата обращения: 06.03.2018).*

салон, палату или иное место, где рядом можно найти все виды природных и художественных раритетов, а также хорошие и полезные книги». Он предлагает основные правила устройства такого музея: ссылаясь на Витрувия, Найкель подчеркивает важность хорошей циркуляции воздуха в отведенном для него помещении и его ориентацию на юго-восток. Предупреждает об опасности прямых солнечных лучей и повышенной влажности для живописи. Рекомендует окрашивать его стены в светлые тона, а идеальными размерами считает соотношение длины и ширины как два к одному. В центре кабинета, напротив главного входа, должен стоять большой стол для научных изысканий. На полках одной стены должны располагаться натуралии, на полках стены напротив – книги. Напротив главного входа, в простенках между окнами, устанавливаются кабинеты (небольшие шкафы) с монетами и различными искусно выполненными предметами (старинные и современные при этом разделены). Расположение предметов на полках также подчинено определенному порядку: на нижних стоят крупные предметы, на верхних – предметы меньшего размера. Над полками помещаются изображения выдающихся мужей прошлого<sup>74</sup>.

Уделяет определенное внимание Найкель и вопросам учета предметов, составляющих коллекцию. Для этого, по его мнению, необходимо ведение «книги поступлений», или «*Inventarium'a*», в которой бы отражались все новые поступления. Удобство использования предметов в научных целях обеспечивает «*General-Catalogum*». Одним из первых обратился Найкель к разработке вопросов, связанных с посетителями такого «музея». Им были разработаны 25 правил, которым должен следовать желающий изучить предметы, собранные здесь (среди них: чистые руки, аккуратная одежда и т.д.). В книге есть указатель и библиография. Впервые именно здесь мы находим прямую ссылку на работу Квикхеберга (хотя название ее и указано неверно). Определения того, что такое вынесенная в заглавие книги «музеография», Найкель не дает. Сам этот термин встречается в его работе лишь несколько раз и в разных контекстах. Можно утверждать, что в его первоначальном значении уже содержались те два понимания «музеографии», которые станут наиболее распространенными в XX в.: дескриптивное (описательное, музеография как корпус литературы о музеях) и пре-

<sup>74</sup> См.: *Shulz E. Notes on the history of collecting and of museums. P. 212–215.*

скриптивное (рекомендательное, музеография как совокупность методов и приемов музейной работы)<sup>75</sup>.

Однако, несмотря на отсутствие четкого определения, термин «музеография» утверждается в европейской культуре XVIII в. Это явно указывает на развитие процесса формирования особой области знания. Например, в 1744 г. ганноверский историк и библиотечарь Даниэль Эберхард Баринг (1690–1753) использовал его в названии своего справочника, содержавшего описание различных коллекций Брауншвейг-Люнебургского герцогства. Его «*Museographia Brunsvico-Lunenburgeria*»<sup>76</sup> была составлена по образцу трактата Найкеля и также содержала описания коллекций самого разного рода.

### 1.2.7. Карл Линней и музеография в трудах натуралистов

В 1736 г. в Амстердаме выходит написанная на латыни книга выдающегося шведского ботаника, зоолога и натуралиста Карла Линнея (1707–1778) «*Bibliotheca Botanica*», представляющая собой нечто среднее между историей ботаники и библиографией существующей литературы по этой теме. Здесь в организации научного материала Линней применяет тот же метод, который использовался им в классификации материала биологического, т.е. подразделяет его на классы, отряды, роды и виды. Для каждого предлагается особое латинское название. Среди прочих классов Линней выделяет такие, как «*descriptores*», «*floristae*», «*philosophi*», «*medici*», «*anomali*».

Класс «*curiosi*» (т.е. любители необычных вещей, «куриозов» в терминологии XVIII в.) состоит из трех отрядов: «*eurogaei*», «*exotici*» «*musaeographi*». В этот класс объединяются те, кто собирает и публикует иллюстрированные описания растений или совсем неизвестных науке или же недостаточно полно описанных. Отряд «*musaeographi*» (музеографы), включает тех, кто собирает, хранит и описывает то, что принадлежит царству природы, вне зависимости от географических критериев происхождения этих натуралий. Сюда Линней относит М.Б. Валентини, А. Олеария, А. Себу, О. Ворма, Ф. Кальчолари и некоторых других деятелей XVII–XVIII вв. (всего 18 человек).

<sup>75</sup> См.: *Shulz E. Notes on the history of collecting and of museums.*

<sup>76</sup> Подзаголовок: «*Oder Curiöse Nachricht von denen Museis, Schatz- Kunst- und Raritäten-Kammern, so curiöse Herren in den Braunschweig-Lüneburgischen Landen gesammelt und grössten Theils noch heutiges Tages in denenselben ausbehalten werden*». Ibid.

Предложенная ученым классификация была повторена в изданном в 1737 г. описании знаменитого сада Георга Клиффорда-третьего, банкира, директора голландской Ост-Индской компании и бургомистра Амстердама.

Введением нового термина вклад ученого в музейную науку не ограничивается. Он сам был страстным коллекционером натуральных, начав собирать образцы флоры еще во время путешествия по Лапландии в 1733 г. После смерти его сына коллекция ученого была куплена англичанином Джеймсом Э. Смитом, что вызвало противодействие со стороны шведского правительства. Король Густав III, дабы помешать переправке коллекции в Великобританию, даже выслал в Ла-Манш военный корабль. Коллекция все же была доставлена в Лондон и там стала основой Общества Линнея, призванного изучать и пропагандировать естественную историю.

Будучи профессором Упсальского университета, Линней при помощи своих широких научных контактов способствовал пополнению университетской коллекции. Его студенты неоднократно писали диссертации, посвященные различным естественно-научным коллекциям. В Швеции XVIII в. существовал особый порядок написания диссертаций: их авторы не столько предлагали и отстаивали собственные идеи, сколько развивали идеи своего *praeses*'а, т.е. научного руководителя. Поэтому такие работы часто ассоциируются с именем не студентов, а профессоров: среди защищенных под руководством Линнея диссертаций есть работы, посвященные истории ботанических садов Европы («*Hortus Upsaliensis*» С. Ноклера, 1745), частным собраниям природных образцов («*Museum Adolpho-Fridericianum*» Л. Балка, 1746), правилам сбора научных коллекций в экзотических странах («*Instructio peregrinatoris*» А. Нордальда, 1759) и др. Особое место в этом перечне занимает работа «*Instructio musei regum naturalium*», написанная под руководством Линнея Давидом Хультманом в 1753 г. В ней не только дается подробное описание собраний королевы Луизы-Ульрики, короля Адольфа-Фредерика, графа Карла Йелленборга, Шведской Королевской Академии наук и других шведских естественно-научных коллекций XVIII в., но и предлагаются инструкции по организации подобных собраний: отбору, консервации, хранению и экспонированию их предметов<sup>77</sup>.

<sup>77</sup> См.: *Ennenbach W. Beziehungen Carl von Linné zu Museen und Sammlungen // Neue Museumskunde. 1966. Bd. 3. S. 186–196.*

Несмотря на высокий авторитет Линнея в среде европейских натуралистов, предложенное им понимание термина, производного от «музеографии», не нашло дальнейшего распространения. При этом в ряде работ, связанных с естественной историей, можно встретить более конвенциональную трактовку музеографии.

Так, например, в 1742 г. в Париже была опубликована обширная «Естественная история, разъясняемая посредством двух ее наиважнейших частей, литологии и конхологии, первая из которых имеет дело с камнями, а вторая – с раковинами». Ее автор, Антуан-Жозеф Дезалье д'Арженвиль (1680–1765), был не только видным политическим деятелем, но и одним из первых теоретиков ландшафтного дизайна (ему принадлежит знаменитая «Теория и практика садового искусства», 1709), автором ряда статей для «Энциклопедии» и любителем-натуралистом. В «Естественной истории» он описывает способы хранения и классификации раковин, бывших одним из любимых предметов коллекционирования в эпоху Просвещения, а также дает рекомендации по устройству естественно-научного кабинета. Такой кабинет, по его мнению, должен быть разделен на три части, каждая из которых отводится под одно из царств природы (минералы, растения, животные). Завершается кабинет небольшим помещением, снабженным библиотекой с книгами по физике и естественной истории, а также оборудованным специальными приспособлениями для проведения экспериментов.

Содержит книга и специальную главу, в которой описываются самые знаменитые естественно-научные коллекции Европы. Начиная главу, автор отмечает, что мог бы назвать ее просто «Музеография», следовательно, он понимает под этим термином описание музейных коллекций. Так термин «музеография» проникает во французскую литературу<sup>78</sup>.

Вскоре он появляется и в английском языке. Впервые использует его в 1776 г. английский натуралист, философ и коллекционер Эммануэль Мендес да Коста (1717–1791). В своей работе «Элементы конхологии, или Введение в изучение раковин», опубликованной в Лондоне, он разрабатывает оригинальную классификацию раковин, дает рекомендации по их коллекционированию, хранению и презентации в естественно-научных кабинетах, а также характе-

<sup>78</sup> См.: Куклинова И.А. Французские естественно-исторические коллекции XVIII в. в процессе формирования новоевропейской научной картины мира // Вопросы музеологии. 2015. № 1 (11). С. 3–10.

ризует предшествующую литературу по данному вопросу. Перечисляя выдающихся ученых прошлого, обращавшихся к данной теме (Аристотеля, Плиния, Ворма, Кальчолари и др.), он называет их «натуралистами и музеографами»<sup>79</sup>. Из последующего изложения становится понятно, что под музеографами он понимает тех, кто описывает музеи. Постепенно к концу XVIII в. в ученых кругах Европы получает распространение специальное определение для такого феномена культуры, как описание коллекций и собраний.

#### 1.2.8. Зарождение «философской музеологии»:

А.К. Катрмер-де-Кенси и Ф.В. Г. Гегель

Распространение в Европе на рубеже XVIII–XIX вв. феномена публичного музея, связанное с событиями Великой французской революции, привело к определенным изменениям в осмыслении значения музея. Помимо практического и исторического (в его антикварном изводе) аспектов, достаточно полно представленных в предшествующей традиции, значительное место в культурной жизни начинает занимать философский аспект музейного феномена. Если научное значение музейных собраний в первую очередь связывалось в этот период с областью естествознания, то художественное их воздействие осмыслялось в контексте новой формирующейся дисциплины – эстетики. Во многом это было связано со сменой культурной парадигмы эпохи: от Просвещения к Романтизму.

Если Кальтемаркт фактически приравнивал подлинники к хорошо выполненным копиям, то Найкель рекомендовал коллекционерам приобретать лишь подлинные произведения искусства, избегая их копий и воспроизведений. Тем самым утверждалась художественная ценность таких объектов. Первым, кто попытался определить связь между таковой ценностью и музейным контекстом, влияние этого контекста на произведения искусства, был французский писатель-искусствовед Антуан-Кризостом Катрмер-де-Кенси (1755–1849)<sup>80</sup>.

Катрмер-де-Кенси был ярким противником республиканского строя: как участник различных монархических заговоров и орга-

<sup>79</sup> См.: Aquilina J. D. The Babelian Tale of Museology and Museography: A History in Words.

<sup>80</sup> См.: Калугина Т.П. Художественный музей как феномен культуры. СПб., 2008. С. 149–152.

низаций он неоднократно попадал в тюрьму и даже был приговорен к смерти, но сумел бежать. Непосредственным поводом к его размышлениям о значении музейного контекста для произведений искусства стала получившая широкое распространение в республиканской Франции практика перемещения в публичные музеи страны (в первую очередь в Лувр) артефактов с завоеванных территорий (Бельгии, Италии, Египта и др.)<sup>81</sup>. Впервые его идеи получили отражение в опубликованных анонимно «Письмах к Миранде о перемещении произведений искусства из Италии» (1796), а затем, уже после реставрации монархического строя, они были развиты в «Моральных рассуждениях о предназначении произведений искусства» (1815)<sup>82</sup>.

Перемещение произведения искусства из его первоначального контекста уничтожает, по мнению Катрмера-де-Кенси, сам его смысл. Правильно понять произведение искусства можно, лишь увидев его в том контексте, в котором оно было создано, только там оно обладает своей «волшебной силой». Понимание возможно только при условии сохранения связи между предметом и его «рамой», или «лесами», под которыми понимаются не только местные ритуалы социальной или религиозной жизни, но и особый местный солнечный свет и даже сама земля. Этот тезис кажется автору верным для любого артефакта, но в первую очередь он связан, конечно же, с произведениями античной (римской) скульптуры, перемещаемыми в Лувр. Такое перемещение он сравнивает с передачей в различные провинциальные учреждения предметов из естественно-научного музея: собранные в первоначальном контексте, они имеют значение как система, представляющая определенную научную закономерность, будучи распределенными между различными учреждениями, т.е. сменив контекст, они «вырождаются» в простые диковинки, утрачивающие свой глубокий смысл<sup>83</sup>. Музеи

<sup>81</sup> См.: *Gilks D. Art and politics during the «First» Directory: artists' petitions and the quarrel over the confiscation of works of art from Italy in 1796 // French history. 2012. Vol. 26. P. 53–78.*

<sup>82</sup> Новейшее издание английского перевода: *Quatremère de Quincy A.-Ch. Letters to Miranda and Canova on the Abduction of Antiquities from Rome and Athens. Los Angeles, 2012.*

<sup>83</sup> Любопытно отметить, что к этой же самой метафоре более ста лет спустя прибегнет и выдающийся российский ученый и организатор науки С.Ф. Ольденбург, когда будет предостерегать – в первые послереволюционные годы – от распыления коллекций центральных музеев и перераспределения их пред-

называются Катрмером-де-Кенси «складами», «депозитариями» и «мавзолеями» как раз потому, что лишают предметы искусства их животворной силы, уничтожают их культурную аутентичность. Эти мысли положили начало особому направлению в осмыслении музея, которое позже (уже в XX в.) будет связано с именами таких культурологов и философов, как В. Беньямин, Т. Адорно и М. Хайдеггер, а также с такими художественными направлениями, как футуризм и сюрреализм<sup>84</sup>.

На первый взгляд близок к идеям Катрмера-де-Кенси и Георг Вильгельм Фридрих Гегель (1770–1831), которого швейцарский искусствовед Беат Висс называет «важнейшим предтечей философской музеологии»<sup>85</sup>. В «Феноменологии духа» (1807) он также пишет об искусстве, изъятном из своего первичного контекста и окруженном в музее «лесами мертвых стихий их внешнего существования», т.е. языка, исторических фактов и проч. Однако эта близость обманчива.

Говоря о произведении искусства, Гегель подчеркивал его особый, перформативный характер, по словам Т.П. Калугиной, для Гегеля произведение искусства – «это прежде всего культурный жест, и как таковой оно порывает со своими корнями. Произведение искусства не принадлежит месту своего рождения, как обычная вещь»<sup>86</sup>. Будучи помещенным в особый контекст для созерцания и изучения, оно не только не теряет своей первоначальной магии, но, наоборот, совершенствуется и обогащается новыми смыслами.

Идеи Гегеля имели непосредственное влияние на музейное строительство начала XIX в., в частности они во многом определили первоначальную концепцию Старого музея в Берлине, разрабаты-

---

метов, см.: *Ананьев В.Г.* Музейное дело в трудах академика С.Ф. Ольденбурга 1920-х годов // История и истории: историографический вестник 2011–2012. М., 2013. С. 172–174.

<sup>84</sup> О развитии этой линии мысли во второй половине XIX в. см.: *Gaier M.* The Art of Civilization: Museum Enemies in the Nineteenth Century // *Images of Art Museum. Connecting Gaze and Discourse in the History of Museology* /Ed. by E.-M. Troelenberg, M. Savino. Berlin; Boston, 2017. P. 31–40. О критике музейного проекта в XX в. см.: *Беззубова О.В.* Музей и метафоры смерти и бессмертия // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2015. № 12–3 (62). С. 25–29.

<sup>85</sup> *Wyss B.* Trauer der Vollendung. Von der Ästhetik des Deutschen Idealismus zur Kulturkritik an der Moderne. Berlin, 1985.

<sup>86</sup> *Калугина Т.П.* Художественный музей как феномен культуры. С. 158.

вавшуюся в 1820-е гг. Представления философа о рациональности исторического процесса, логическом характере истории и прогрессе, не отвергающем прошлое, но диалектически связывающем его с настоящим, значительно способствовали популярности работ таких выдающихся ученых рубежа XVIII–XIX вв., как И. Винкельман, Х. Мехель, К. Линней, К.Ю. Томсен, предложивших таксономические ряды для столь различных дисциплин, как искусствоведение, археология или естественная история<sup>87</sup>. Эти принципы формулировались на основании изучения самих музейных коллекций, хранителями которых зачастую были ученые, ложились в основу организации новых собраний (экспозиционных практик) и, в итоге, вели к систематизации самого музейного знания, его неизбежному превращению в научную дисциплину.

### 1.2.9. Появление музеологии:

«забытый основоположник» *Иоганн Георг Ратгебер*  
и «первый музеолог» *Филипп Леопольд Мартин*

Начало осмысления феномена музея в контексте философии повлияло и на смену термина, которым определялась данная область знаний. «Музеография» с ее ощутимыми дескриптивными и прескриптивными коннотациями уже не соответствовала сущности формирующейся науки. Символично, что именно в этот период, в 1839 г., впервые в литературе появляется новый термин – «музеология». Автором его стал немецкий ученый и музейный деятель Иоганн Георг Ратгебер (1800–1875), бывший хранителем коллекций и секретарем библиотеки (1827–1851) герцогов Саксен-Гота-Альтенбургских<sup>88</sup>. Работая над каталогом этих коллекций, он активно посещал европейские музеи и знакомился с принятым там порядком расположения предметов. Новая система нашла отражение уже в каталоге герцогских коллекций, опубликованном в 1835 г. В основе ее лежало представление о роли коллекции как зримой истории искусства: следуя принципам академического ряда, впервые внедренным на практике последовательно и планомерно Х. Мехелем в венском Верхнем Бельведере, Ратгебер предлагает располагать предметы

<sup>87</sup> См.: *Maleuvre D. Museum Memories. History, Technology, Art. Stanford, 1999.*

<sup>88</sup> О Ратгебере сохранилось немного сведений биографического характера. Его вклад в развитие науки остается не вполне изученным. Единственная очень краткая биография: *Pachnicke G. Gothaer Bibliothekare. Dreissig Kurzbiographien in chronologischer Folge. Gotha, 1958. S. 21–22.*

в хронологическом порядке, выстраивая историю искусств на хронологии произведений, а не на биографиях художников<sup>89</sup>.

Термин «музеология» впервые был использован Ратгебером в 1839 г. дважды: сначала в предисловии к каталогу «Голландские монеты и медали из герцогских музеев в Готе», а затем во введении к четырехтомным «Анналам голландской живописи, скульптуры и гравюры», посвященным описанию различных произведений искусства (1839–1844). Ратгебер пишет о «структуре голландской истории искусства и музеологии», упоминает о научном подходе к музеологии и понимает под ней порядок хранения, организации и описания предметов, составляющих художественные коллекции.

Этот термин, однако, еще не был принят современниками ученого и распространения не получил. Имя Ратгебера как автора нового термина было введено в науку лишь в 2005 г. благодаря исследованиям французских ученых А. Девалье и Ф. Мересса<sup>90</sup>. Показательно, что и в голландском переводе «Анналов» Ратгебера (1844) термин «музеология» не был сохранен, его заменил другой – «Kabinetbeschrijving», т.е. опись, или инвентарь, кабинета<sup>91</sup>.

Ратгебер писал о музеологии художественных коллекций, вскоре этот термин начал применяться и к естественно-научным собраниям. Первым в таком новом контексте его использовал немецкий натуралист, орнитолог и таксидермист Филипп Леопольд Мартин (1815–1885), считающийся одним из основоположников современной музейной дермопластики<sup>92</sup>. Помимо этого, он внес важный вклад в развитие экспозиционной практики зоологических музеев, предложив оригинальные решения музейных диорам, постановочных групп, неравномерного освещения и т.д.<sup>93</sup>

Его трехтомная «Практика естественной истории» (Веймар, 1869–1882) долгие годы считалась основополагающей работой для всех музеев, связанных с изучением и представлением живой приро-

<sup>89</sup> Здесь очевидно влияние идей И. Винкельмана.

<sup>90</sup> См.: Desvallées A., Mairesse F. Sur la muséologie // Culture & Musées. 2005. Vol. 6. P. 131–155.

<sup>91</sup> См.: Aquilina J. D. The Babelian Tale of Museology and Museography: A History in Words.

<sup>92</sup> Подробнее см.: Koch R., Hachmann G. Bibliographie Philipp Leopold Martin (1815–1885). Bonn, 2013. URL: <https://www.bfn.de/fileadmin/MDB/documents/service/MartinBiblio.pdf> (дата обращения: 06.03.2018).

<sup>93</sup> См.: Kretschmann C. Räume öffnen sich. Naturhistorische Museen im Deutschland des 19. Jahrhunderts. Berlin, 2006. S. 104–107.

ды. Первый ее том был посвящен таксидермии, второй – дермопластике, а третий – ботаническим и зоологическим садам, аквариумам и террариумам. Полное название второго тома, вышедшего в 1870 г., было «Дермопластика и музеология, или Изготовление чучел животных, расстановка и хранение природных собраний». Мартин не дает точного истолкования термина «музеология», но, по мнению современных ученых, как следует из подзаголовка, он понимает под ней практику и методику организации экспозиций, а также хранения музейных предметов<sup>94</sup>. Именно труд Мартина способствовал распространению нового термина. Следует отметить, что в некрологе ученому, опубликованном в издании «Популярная наука» (ноябрь 1885 г.), он сам назван именно «таксидермистом и музеологом»<sup>95</sup>.

### 1.3. Эмпирически-описательная стадия развития музеологии

#### 1.3.1. Иоганн Георг Теодор фон Грассе и «Музеология как научная дисциплина»

Распространение нового знания является определяющим фактором для формирования любой науки. Один из важнейших каналов такого распространения – научная периодика. Поэтому не странно, что своеобразной вехой, отделяющей донаучную стадию развития музеологии от эмпирически-описательной стадии, считают появление первого в мире периодического издания, в круг интересов которого входили вопросы, связанные с музеями и коллекциями. Им стал издававшийся в Дрездене (Саксония) «Журнал по музеологии и антиквароведению», создателем которого был известный немецкий филолог и историк, специалист по средневековой литературе, исследователь сказок Иоганн Георг Теодор фон Грассе. Более подробная характеристика журнала как факта и фактора институциональной истории музеологии будет дана в третьей главы работы. Здесь мы сконцентрируем внимание на научной деятельности самого фон Грассе и его эксплицитных высказываниях относительно научного статуса музеологии.

<sup>94</sup> См.: *Aquilina J.D.* The Babelian Tale of Museology and Museography: A History in Words.

<sup>95</sup> См.: *Obituary // The Popular Science Monthly.* November 1885, to April 1886. Vol. XXVIII. P. 144.

Музейная деятельность фон Грассе в общих чертах была проанализирована немецким искусствоведом Геральдом Гересом в краткой статье, опубликованной к столетию со дня смерти ученого в 1985 г.<sup>96</sup> Значение его идей для развития музейной педагогики охарактеризовала в своей «Предыстории музейной педагогики» Хильдегард Фирегг<sup>97</sup>. Вместе с тем подробная характеристика взглядов ученого в контексте общего развития музеологического знания все еще отсутствует.

Иоганн Георг Теодор фон Грассе (1814–1885) изучал филологию, философию и археологию в университетах Лейпцига и Галле. Достаточно рано определилась область его научных интересов – история средневековой литературы. Уже в 1837 г. он начал работу над многотомным «Учебником по всеобщей истории литературы всех известных народов мира», в 1842 г. опубликовал немецкий перевод «Деяний Римских» – сборника средневековых поучительных рассказов, а в 1843–1846 гг. подготовил критическое издание «Золотой легенды», средневекового свода занимательных историй из жизни святых. Благодаря этим начинаниям за фон Грассе быстро утвердилась слава одного из лучших знатоков средневековой литературы, и в 1843 г. он был назначен личным библиотекарем саксонского короля Фридриха Августа II. С 1848 г. он исполнял обязанности инспектора дрезденского мюнцкабинета – эту должность он предпочел предложению стать профессором археологии в Московском университете. Так началась музейная карьера ученого, который, однако, и в дальнейшем не забывал о своих литературоведческих и исторических изысканиях: с середины 1850-х гг. он неоднократно обращается к изучению и публикации сказочного материала (дружеские отношения связывают его с Якобом Гриммом), составляет историю княжеского рода Веттинов, пишет о топонимике немецких земель, изучает вопросы геральдики<sup>98</sup>. В целом, круг его исследовательских интересов вполне укладывался в концептуальные рамки того движения, которое стало в Германии середины XIX в. маги-

<sup>96</sup> См.: Heres G. Johann Georg Graesse – ein Dresdener Kulturhistoriker und Museumsdirektor. Zu seinem 100. Geburtstag // Dresdener Kunstblätter. 1985. S. 117–119.

<sup>97</sup> См.: Viereggen H. Vorgeschichte der Museumspädagogik – gezeigt an der Museumsentwicklung in den Städten Berlin, Dresden, München und Hamburg – bis zum Beginn der Weimarer Republik. Münster; Hamburg, 1991. S. 142–147.

<sup>98</sup> См.: Ананьев В.Г. История зарубежной музеологии: Учебно-методическое пособие. СПб., 2014. С. 32–35.

стральной линией развития исторической науки: от вспомогательных исторических дисциплин к истории культуры (*Kulturgeschichte*). Центральным для этой парадигмы, как убедительно показал П. Миллер, стало внимание к материальным объектам как источникам исторического познания<sup>99</sup>. Причем и развивалась она преимущественно вне университетских стен – в связи с провинциальными историческими ассоциациями и музейными собраниями.

В 1852 г. фон Грассе становится хранителем королевского собрания фарфора и посуды, а в 1864 г. получает назначение в один из крупнейших и богатейших художественно-исторических музеев Европы того времени – созданные на основе сокровищницы саксонских правителей «Зеленые своды». Сначала он – второй директор этого музея, а с 1871 г. – уже единственный директор. Эту должность он будет занимать вплоть до 1882 г. Именно этот уникальный опыт практической работы в различных музеях Дрездена и сформировал представления фон Грассе о сущности и задачах музейной деятельности, о музеологии как научной дисциплине.

Идея пропаганды научных знаний, их популяризации во многом определяла уже литературоведческую деятельность ученого: именно в этих целях им были подготовлены и изданы немецкие переводы средневековых латинских сочинений и ряд библиографических обзоров. Эти же цели определялись им и в связи с музейной работой. Самым традиционным способом популяризации музейных собраний к концу XIX в. были, безусловно, каталоги, поэтому естественно, что с них фон Грассе и начал свою издательскую работу в музейной сфере: в 1872 г. им был издан каталог собрания «Зеленых сводов»<sup>100</sup>, в 1873 г. – каталог собрания фарфора<sup>101</sup>. Ученые отмечают высокий уровень подготовки этих изданий, научная ценность которых сохранилась до сих пор.

Следующим этапом стало основание в 1878 г. специального журнала (по объему – фактически газеты), на страницах которого могли бы обсуждаться вопросы, связанные с музейными собраниями, и популяризироваться их коллекции. Журнал получил название «Журнал по общей музеологии и родственным ей наукам», а вско-

<sup>99</sup> См.: *Miller P.N. History and Its Objects*. P. 123–173.

<sup>100</sup> См.: *Graesse J.G. Beschreibender Catalog des Grünen Gewölbes zu Dresden*. Dresden, 1872.

<sup>101</sup> См.: *Graesse J.G. Beschreibender Catalog des Kgl. Porzellansammlungen*. Dresden, 1873.

ре стал называться «Журнал по музеологии и антиквароведению, а равно и по родственным им наукам» и выходил в Дрездене вплоть до 1885 г. Последний номер журнала вышел в год смерти его основателя. Сам фон Грассе был одним из самых активных авторов журнала. Значительную помощь по редактированию издания в последние годы оказывал почти ослепшему ученому Эрнст Бёттихер, капитан прусской армии и антиковед-любитель, известный своей полемикой с Г. Шлиманом<sup>102</sup>.

Первый номер журнала открывался программной статьей «Чего мы хотим», в которой сам издатель, редактор и один из самых активных авторов предлагал общее направление работы планируемого издания<sup>103</sup>. Фон Грассе отмечал, что «органа, который ставил бы себе целью быть пунктом передачи общей деятельности в области музеологии и в тех отдельных областях изящных искусств, антиквариата и художественной промышленности, которыми занимаются коллекционеры и любители, нет вообще, несмотря на то, что он своевременен и необходим»<sup>104</sup>. Новый журнал должен был стать «архивом, в котором будут помещаться отдельные, частью мало, частью совсем неизвестные предметы публичных и частных собраний, центральным пунктом для международного общения музеев, частных собраний и торговцев антиквариатом и предметами искусства не только для Европы, но и для всего образованного мира, одновременно также (в разделе Объявлений) являясь корреспондентским изданием для спроса и предложения по покупке, продаже и обмену»<sup>105</sup>.

В целом, фон Грассе выделял три основных направления работы журнала: первым является публикация объявлений соответствующей направленности; вторым – сообщение о самых интересных предметах на самых значимых аукционах, информирование об их ценах; наконец, третьим – публикация сообщений о трудах в области художественной промышленности и истории искусства, а также предметах из этих областей<sup>106</sup>. Наряду с материалами справочного

<sup>102</sup> См.: *Ennenbach W. Über die erste Zeitschrift für das Museumswesen in deutscher Sprache // Neue Museumskunde. 1982. Bd. 25 (4). S. 271–274.*

<sup>103</sup> См.: *Was wir wollen // Zeitschrift für allgemeine Museologie und verwandte Wissenschaften. 1878. № 1. S. 1–2.*

<sup>104</sup> *Ibid.*

<sup>105</sup> *Ibid. S. 1–2.*

<sup>106</sup> *Ibid. S. 2.*

и справочно-библиографического характера в журнале публиковались также статьи, посвященные отдельным памятникам (в первую очередь нумизматики, декоративно-прикладного искусства), художественным деятелям прошлого, истории отдельных собраний и современному состоянию музейных коллекций. Это точно укладывалось в русло истории культуры, закреплявшейся в научном дискурсе Германии второй половины XIX в.<sup>107</sup>

Открывая в 1883 г. пятнадцатый номер журнала, фон Грассе опубликовал в нем в качестве передовой свою статью «Музеология как научная дисциплина», в которой утверждал: «Если бы кто-нибудь еще лет тридцать или даже двадцать назад сказал или написал о том, что музеология является самостоятельным направлением науки, единственным ответом на его слова со стороны множества людей была бы усмешка, выражающая или сочувствие, или презрение»<sup>108</sup>. Эти слова прочно вошли в число ключевых цитат современной музеологии и, по мнению ряда исследователей, знаменовали переход в развитии музеологии как научной дисциплины с донаучной к эмпирически-описательной стадии<sup>109</sup>. Упоминания об этой статье встречаются практически в любом обзоре истории музеологии. Вместе с тем детальной ее характеристики в отечественной историографии все еще нет. Постараемся восполнить этот пробел и дать общее представление о содержании этого «манифеста» эмпирически-описательной музеологии.

Декларируя перемены, которые произошли в статусе музеологии на протяжении первых десятилетий второй половины XIX в., фон Грассе пытается определить их истоки и находит таковые в изменениях, переживаемых самим музейным делом. За последние двадцать–тридцать лет изменились форма, содержание, функции музеев. Постепенно из собраний курioзов они развились в собрания, построенные на систематической основе. Собрания прошлого были недоступны, их хранительские правила не упорядочены, хранители не подготовлены. Лишь со временем (после того, как старые кунсткамеры начали делиться на самостоятельные науч-

<sup>107</sup> См.: Miller P.N. History and Its Objects. P. 184–199.

<sup>108</sup> См.: Die Museologie als Fachwissenschaft // Zeitschrift für Museologie und Antiquitätenkunde sowie für verwandte Wissenschaften. 1883. № 15. S. 113. Статья опубликована анонимно. Относительно авторства см.: Ennenbach W. Über die erste Zeitschrift für das Museumswesen ...

<sup>109</sup> См.: Мени П. ван. К методологии музеологии. С. 21.

ные и художественные институты) руководство ими и хранение их предметов стало поручаться ученым – в качестве примера фон Грассе приводит ряд видных деятелей немецкого музейного мира середины XIX в. Общее же правило заключалось в том, что в музейные собрания в качестве хранителей попадали либо отслужившие офицеры, либо те, кому надо было дать спокойное, доходное место и кого в силу образования нельзя было пристроить на другую службу. Они не могли соответствовать по уровню своих знаний редким знатокам, посещавшим музеи. У них, правда, было особое качество, которого нет у многих современных музейных работников – знание иностранных языков и возможность прямого общения с иностранными посетителями. А это фон Грассе считает свойством обязательным для музейного сотрудника такого уровня – это не только импонирует иностранцам, но и придает в глазах соотечественников значимость данной должности, повышает авторитет хранителя в глазах подчиненных<sup>110</sup>.

Таким образом, вопрос о музеологии как научной дисциплине с самого начала увязывается автором статьи с проблемой музейной профессии, активно дискутировавшейся в эпоху так называемой первой музейной революции<sup>111</sup>, и проблемой подготовки будущих музейных сотрудников, понимаемых как в первую очередь хранителей. В этом отношении идеи фон Грассе вполне укладывались в общую парадигму развития музейного знания той эпохи.

Следовательно, хотя к 1883 г. музеология (по мнению ученого) уже определенно достигла статуса научной дисциплины, ответа на вопрос, что же она должна была в себя включать, сам фон Грассе не дает. Однако, говоря об университетской подготовке будущих музейных работников, он рекомендует им изучать философию, филологию, историю, археологию, а также получать специальные знания в области мифологии, сфрагистики, геральдики, палеографии, нумизматики, этнографии и подобных им дисциплин<sup>112</sup>. Детальное перечисление отдельных дисциплин сопровождается общим утверждением: «Одним словом – нужно стремиться получить универсальное образование»<sup>113</sup>. Обязательное условие – музейный

<sup>110</sup> См.: Die Museologie als Fachwissenschaft. S. 114.

<sup>111</sup> См.: Менин П. ван. К методологии музеологии. С. 24.

<sup>112</sup> См.: Die Museologie als Fachwissenschaft (Schluss) // Zeitschrift für Museologie und Antiquitätenkunde sowie für verwandte Wissenschaften. 1883. № 17. S. 130.

<sup>113</sup> Ibid.

служащий современного мира должен получить академическое образование. Причем это верно не только для исторического или естественно-научного, но и для художественного музея. Ученый, а не художник должен возглавлять такое собрание. Считая, что занятие такой должности невозможно для человека, не имеющего знаний, полученных в ходе академической подготовки, фон Грассе утверждает: ученый-искусствовед не знает всех деталей, которые знает художник-техник, но они ему и не нужны. Он знает, что чего-то не знает, а техник этого не знает. Кроме того, в случае с академически образованным директором меньше возможна вкусовщина при управлении художественным собранием. Помимо этого, он будет все свои силы посвящать своему месту работы, не отвлекаясь на другую работу (живопись)<sup>114</sup>. Нельзя не признать этот взгляд передовым для своего времени. Как отмечалось в литературе, лишь в 1920 г. в Германии последнего художника на посту директора музея сменил искусствовед<sup>115</sup>.

При этом также весьма показательно, что исключение фон Грассе делает для, вероятно, наиболее динамично развивавшегося в тот момент типа музеев – музеев декоративно-прикладного искусства или музеев ремесел, которые как раз процветают под руководством техников. Но деятельность этих директоров преследует другую цель – они должны посещающих эти собрания через образец подвигнуть к подражанию и поддержать, «они таким образом больше собственно учителя, которые именно через богатые средства обучения должны проводить показательные занятия, они, конечно же, не музейные служащие в собственном смысле слова»<sup>116</sup>.

Исходя из самого содержания журнала, следует предполагать, что музеология в понимании фон Грассе включает в себя исторические и культурно-исторические исследования, связанные с тем, что сегодня принято называть профильными и вспомогательными историческими дисциплинами, историю музеев, описание раскопок, выставок, аукционов. Фактически, это комплекс знаний чрезвычайно близкий *Kulturgeschichte* до-буркхардтовской стадии развития. Иво Мароевич считает, что фон Грассе понимал под музеологией науку о музеях, оставляя изучение музейных предметов классическим

<sup>114</sup> См.: *Die Museologie als Fachwissenschaft*. S. 114–115.

<sup>115</sup> См.: *Мени П. ван*. К методологии музеологии. С. 129.

<sup>116</sup> Цит по: *Die Museologie als Fachwissenschaft (Schluss)*. S. 129.

профильным дисциплинам<sup>117</sup>. Представляется, однако, что это некоторое упрощение, и более верным было бы говорить о том, что сущность музеологии как научной дисциплины осталась вне сферы внимания фон Грассе. Это вполне закономерно, т.к. рассмотрение данного вопроса велось им на эмпирически-описательном уровне, без попытки понять теоретические основы и особенности данной дисциплины. Не менее закономерно и то, что вопрос о статусе музеологии как научной дисциплины связывался фон Грассе с проблемой подготовки музейных профессионалов и определением программы такой подготовки, что было чрезвычайно актуальной проблемой в период первой музейной революции.

### *1.3.2. Первая музейная революция и профессионализация как основа для развития музеологии*

Хотя фон Грассе и говорит о музеологии как научной дисциплине, он не пытается определить ее специфику и познавательные интенции. Эмпирически-описательный подход на данном этапе остается господствующим. Развитие музейного знания идет по двум основным, очень тесно связанным друг с другом, но все же различимым направлениям: с одной стороны, это особая подготовка музейных сотрудников, с другой – усовершенствованная практика администрирования в музеях. Вместе они составляют единую профессионализацию музейного сектора и являются наиболее характерными чертами того периода в истории музеев, который принято называть первой музейной революцией. Обозначив эти направления как базовый вектор развития музеологической мысли данной эпохи, более подробно к конкретным институциональным формам, в которых происходила его реализация, мы обратимся в третьей главе исследования. Сейчас же проследим отражение этих «революционных» тенденций в научном дискурсе, т.е. их влияние на проблемное поле и методологические особенности, а также риторику и прагматику музеологической литературы. Здесь можно выделить несколько тенденций.

### *1.3.3. Исторический подход к музеологии*

Одним из следствий профессионализации музейного сектора стал рост интереса к прошлому музейного феномена, осознание того, что обращение к историческому опыту может быть полезно при

<sup>117</sup> См.: *Maroević I. Introduction to Museology: European Approach. P. 78.*

разрешении актуальных вопросов. В 1892 г. немецкий антрополог, орнитолог и энтомолог Адольф Бернхард Мейер (1840–1911) высказывал сожаления по поводу того, что музеи «слишком много экспериментируют сами и слишком мало используют чужой опыт»<sup>118</sup>.

Сам Мейер более тридцати лет (1874–1906) возглавлял один из крупнейших музеев Дрездена, Королевский музей естественной истории. По его инициативе в музее был создан новый отдел, посвященный антропологии и этнографии, и музей стал называться Королевским естественно-историческим и антрополого-этнографическим музеем. В 1875 г. у музея появился собственный печатный орган «Сообщения Королевского зоологического музея Дрездена». Ученый знакомился с опытом работы других музеев и совершал множество научных путешествий по Европе и Северной Америке. Им были опубликованы аналитические описания ряда естественно-научных музейных собраний. В своем музее он применил получавший широкое распространение на рубеже XIX–XX вв. прием разделения коллекций на две части: экспозиция для широкой публики и предметы для специалистов<sup>119</sup>.

Идеи Мейера соответствовали духу эпохи, соединившему, с одной стороны, представления о профессионализации музейного дела и, с другой стороны, характерный для рубежа веков историзм и интерес к прошлому культурных феноменов. Это привело к появлению целого ряда работ, прослеживающих историческое развитие тех или иных музейных собраний или их категорий: в 1899 г. в Мюнхене археолог, историк искусства и музейный деятель Адольф Фуртвенглер (1853–1907) опубликовал небольшую брошюру «О художественных собраниях в старое и новое время». Фуртвенглер был участником раскопок Генриха Шлимана в Олимпии, специалистом в области античного искусства (ему принадлежит исследование микенской керамики, классической терракоты и греческой скульп-

<sup>118</sup> Meyer A.B. Zweiter Bericht über einige neue Einrichtungen des Königlichem Zoologischen und Anthropologischen-Ethnographischen Museum zu Dresden, 1892–1893 // *Abhandlungen und Berichte des Königl. Zoologischen und Anthropologisch-Ethnographischen Museums zu Dresden*. Dresden, 1894. Bd. 1. S. 1–28.

<sup>119</sup> См.: Howes H. *Anglo-German Anthropology in the Malay Archipelago, 1869–1910*: Adolf Bernhard Meyer, Alfred Russel Wallace and A.C. Haddon // *Anglo-German Scholarly Networks in the Long Nineteenth Century* / Ed. by H. Ellis, U. Kirchberger. Leiden; Boston, 2014. P. 126–146.

птуры). В 1880–1894 гг. он был заместителем директора Королевских музеев Берлина, а в 1894–1907 гг. возглавлял Мюнхенскую глиптотеку<sup>120</sup>.

В основе брошюры лежала речь, прочитанная ученым 11 марта 1899 г. на торжественном заседании, приуроченном к 140-летию Королевской Баварской академии наук в Мюнхене. Он отмечал, что уже во времена античности существовали собрания, которые можно было бы назвать «невольными музеями»<sup>121</sup>, и прослеживал их эволюцию на протяжении всей европейской истории. Фуртвенглер отмечал, что некоторые старые, широко известные храмы Древней Греции, постепенно накапливая дары, начинали выступать в роли «неких подобий музеев». Отдельные государства строили специальные сокровищницы – тезаурусы, также накапливавшие значительные богатства. Большую часть предметов таких собраний составляли сосуды, ткани, украшения и проч., меньшую – статуи. Кроме того, «под защитой богов» здесь находились всяческие редкости и диковинки, чудеса природы и реликвии как легендарных, так и мифологических героев. Специальные «гиды» могли знакомить с такими предметами любопытствующих<sup>122</sup>. В эпоху наследников Александра Македонского появляются коллекции произведений старых мастеров, вызванные к жизни атмосферой «тоски по ушедшей красоте». Самым ярким примером такого рода собраний является коллекция пергамских царей из династии Атталидов.

Недоступность многих желанных для коллекций предметов вызывала потребность в их копировании. Данные тенденции получили широкое распространение и достигли огромного подъема в римскую эпоху, когда «каждый частный дом, каждая римская вилла были заполнены коллекциями предметов художественной пластики и содержали художественную галерею или пинакотеку»<sup>123</sup>. Коллекции, выставившиеся в общественных местах, формиро-

<sup>120</sup> См.: *Marchand S. From Antiquarian to Archaeologist? Adolf Furtwangler and the Problem of «Modern Classical Archaeology» // Momigliano and Antiquarianism: Foundations of the Modern Cultural Sciences / Ed. by P.N. Miller. Toronto, 2007. P. 248–285.*

<sup>121</sup> *Furtwängler A. Ueber Kunstsammlungen in Alter und neuer Zeit. München, 1899. S. 6.*

<sup>122</sup> *Ibid. S. 6–7.*

<sup>123</sup> *Ibid. S. 9.*

вались, по мысли Фуртвенглера, стихийно и не были систематизированы. Как особенно важную веху в развитии феномена коллекционирования – «великолепную мысль, достойную поистине выдающегося мужа»<sup>124</sup> – ученый выделяет выступления Асиния Полиона и Агриппы в защиту идеи открытия всех художественных коллекций для широкой публики. Кризис античного коллекционирования Фуртвенглер датирует III в н.э. и связывает его с развитием неоплатонизма. Практика копирования замирает и, хотя старинные статуи украшают собой Византийскую империю, но, по образному выражению ученого, «глаз, которые бы знали, как эту красоту видеть, уже не было. Постепенно величественные творения становились мусором и руинами»<sup>125</sup>.

Ситуация меняется с началом эпохи Возрождения, в XV и особенно в XVI в., когда собирание древностей становится престижным увлечением аристократии. Но и эта эпоха не дает ничего большего, чем крупные частные коллекции. Лишь в середине XVIII в. начинает не только получать все большее распространение, но и реализовываться на практике представление о том, что «шедевры искусства прошлого не должны оставаться жертвами частного каприза», их следует сделать доступными широкой публике. Начало этой новой линии развития Фуртвенглер связывает с созданием Капитолийского и Пио-Климентинского музеев в Риме, а также открытием для публики залов Люксембургского дворца в Париже и организацией в Лондоне Британского музея. Естественно, что, по его мнению, наиболее полно новая эпоха дала о себе знать в Берлине и Мюнхене, с созданием Старого музея и Глиптотеки<sup>126</sup>. Показательно, что эти исторические построения интересуют Фуртвенглера не сами по себе, но как повод осмыслить положение музея в сегодняшнем мире и его роль в будущем, XX столетии.

Отмечая, что современная эпоха характеризуется бурным развитием музеев, он также убежден, что в будущем музеи придется изменить во многих отношениях. Отвергая романтические представления в духе Катрмера-де-Кенси о музеях как темницах для артефактов, Фуртвенглер предлагает задуматься над будущим музейного института. Первое, что необходимо будет изменить, – внешний облик музейных зданий. Необходимо отказаться от двор-

<sup>124</sup> Furtwängler A. Ueber Kunstsammlungen in Alter und neuer Zeit. S. 12.

<sup>125</sup> Ibid. S. 13.

<sup>126</sup> Ibid. S. 16–23.

ца-музея, слишком формализованного в своей пространственной организации, низводящей произведения искусства до уровня простого декора: зачастую здесь «старые работы используются для того лишь, чтобы украсить новые пространства». В переменах нуждается также и система экспонирования – любое достойное произведение должно быть изолировано в той степени, в какой это возможно. Следует стремиться избегать перегруженности, для чего необходимо широкое, свободное пространство. Важно разделение музейных коллекций на две части – экспозиционную и исследовательскую, и сохранение связи музеев с научными исследованиями, важно постоянное пополнение коллекций<sup>127</sup>.

Фуртвенглер выделяет два типа художественных музеев: локальные, задача которых состоит в представлении местного наследия, и те, собрания которых «локально не обусловлены», универсальные музеи, направленные на истолкование основных эпох в развитии истории искусства. Третий тип – музеи современного искусства – кажется ему своеобразным оксюмороном, т.к. «музеи есть место для скончавшегося, мертвого искусства», то, что в них представлено – в первую очередь объект научного исследования<sup>128</sup>, а современное искусство не должно стремиться к тому, чтобы его трактовали как старое. Для современного искусства необходимы иные формы организации материала, их могут предложить частные и государственные выставки, общественные места, церкви, фойе театров и вокзалов, библиотеки и суды, концертные залы и проч. Созданные в духе концепций «чистого искусства» работы современных мастеров просто не могут находиться рядом с творениями прошлого, каждое из которых имело фиксированную цель<sup>129</sup>.

Присутствуют в выступлении Фуртвенглера и определенные идеи, связанные с культурным империализмом, столь характерным для Германии этого периода. Так, например, говоря о будущем музеев и путях формирования их фондов, с одной стороны, он оговаривает важность возвращения произведений искусства в места их создания, выказывая надежду на то, что мировые державы «на пути международного соглашения придут к тому, чтобы помочь местным музеям получить в полном объеме их право, то есть, на-

<sup>127</sup> См.: *Furtwängler A. Ueber Kunstsammlungen in Alter und neuer Zeit.* S. 24–26.

<sup>128</sup> *Ibid.* S. 27–28.

<sup>129</sup> *Ibid.* S. 29–30.

сколько возможно, вновь собрать произведения искусства, которые последние десятилетия так произвольно разбросали по всему миру, в те места, из которых они были первоначально взяты». Однако, с другой стороны, тут же оговаривает, что «все культурные народы имеют общий интерес к утраченному миру искусства, что этот мир, который они духовно освоили, принадлежит им всем», и, следовательно, т.к. «в классических странах, Италии и Греции, не хватает ни существующих материальных, ни духовных сил, чтобы в одиночку нести колоссальную ответственность, которую накладывает на них наследие древности. Культурные нации должны управлять и эксплуатировать искусствоведение и музеи в этих странах совместными усилиями»<sup>130</sup>. Возвращение произведений искусства, таким образом, оказывается практически формой колонизации и обеспечивает укрепление интересов мировых держав, и в частности Германии, в «ослабевших» странах. Здесь история развития художественного музея – основные вехи которой намечены так, что вполне соответствуют и базовым парадигмам новейшего историописания, – приводит не только к осмыслению современного состояния музейного института и его академической типологии, но и к обоснованию экспансионистской политики государства, пытающегося найти свое место в условиях конкуренции старых колониальных держав. Испытавший влияние идей Чарлза Дарвина<sup>131</sup>, Фуртвенглер и историю художественного музея пытается встроить в нарратив эволюционного развития, телеологически направленного от более простых к более сложным / совершенным формам.

Как справедливо отмечает В. Шоу, «в конце XIX в. музеи стали неотделимы от национализма, патриотизма и империализма, пронизывавших политику и культуру Европы»<sup>132</sup>. Что касается первого из упомянутых феноменов, национализма, то археолог-классик Фуртвенглер лишь эпизодически обращается в своем выступлении к национальному прошлому интересующих его собраний, кратко упоминая о той роли, которую Пруссия и Бавария сыграли в развитии музейного дела XIX в. В гораздо большей степени национальное начало проявлено в другой книге, посвященной истории протому-

<sup>130</sup> Furtwängler A. Ueber Kunstsammlungen in Alter und neuer Zeit. S. 28.

<sup>131</sup> См.: Marchand S. From Antiquarian to Archaeologist?; Shaw W. Possessors and Possessed. Museums, Archaeology, and the Visualization of History in the Late Ottoman Empire. Berkeley; Los Angeles; London, 2003. P. 148.

<sup>132</sup> Shaw W. Possessors and Possessed... P. 149.

зейных форм, опубликованной в Германии, но написанной в условиях гораздо более полиэтничной Австро-Венгерской империи.

Ее автором стал австрийский искусствовед, один из наиболее значительных представителей Венской школы истории искусства Юлиус фон Шлоссер (1866–1938)<sup>133</sup>, опубликовавший в 1908 г. в Лейпциге историческое исследование под названием «Кунст-и вундеркамеры позднего Ренессанса»<sup>134</sup>. В книге описывалось содержание наиболее представительных коллекций такого рода и их значение для культурного развития эпохи. Многолетний сотрудник Музея истории искусств в Вене, фон Шлоссер всегда придавал большое значение изучению аутентичных источников. Им, например, были опубликованы мемуары знаменитого итальянского скульптора эпохи Возрождения Лоренцо Гиберти и целый ряд материалов по истории средневекового искусства. Анализируя методологию искусствоведческого исследования, фон Шлоссер выделял две категории источников, релевантных для истории искусства: вещественные (памятники или монументы, т.е. произведения искусства *per se*) и письменные, причем последние, по его мнению, должны были играть вспомогательную роль, их изучение не могло подменять изучение самих артефактов<sup>135</sup>.

Богато иллюстрированная (102 репродукции) работа о кунст-и вундеркамерах (охватывающая, в основном, материал германоязычной Европы) также основывается на значительном массиве исторических источников (в том числе, как раз вещественных) и до сих пор не утратила своего значения. М. Бекер считает, что именно эта книга положила начало формированию особого проблемного поля, связанного с изучением истории коллекций и протомузейных форм их организации<sup>136</sup>.

Как отмечал сам фон Шлоссер, в основе исследования лежала работа автора хранителем собрания декоративно-прикладного искусства венского Музея истории искусств, ядро которого состав-

<sup>133</sup> См.: *Rampl M. The Vienna School of Art History: Empire and the Politics of Scholarship, 1847–1918. University Park, PA, 2013.*

<sup>134</sup> См.: *Schlösser J. von. Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance: ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens. Leipzig, 1908.*

<sup>135</sup> См.: *Schlösser J. von. Die Bedeutung der Quellen für die neuere Kunstgeschichte // Allgemeine Zeitung. 1892. Bd. 261. S. 1–4.*

<sup>136</sup> См.: *Baker M. Foreword // Collecting Across Cultures: Material Exchanges in the Early Modern Atlantic / Ed. by D. Bleichmar, P.C. Mancall. Philadelphia, 2011. P. XV.*

ляла коллекция Фердинанда Тирольского, некогда располагавшаяся в замке Амбрас и считающаяся одной из первых и образцовых кунсткамер Позднего Возрождения<sup>137</sup>. Целью исследования было «проследить возникновение этих художественных камер и показать их развитие в современные формы»<sup>138</sup>. Не ограничиваясь исторической ретроспективой смены форм организации коллекций (от сокровищниц и гробниц к античным храмам и христианским церквям), фон Шлоссер пытается наметить истоки феномена коллекционирования, причем обращается для разрешения этой задачи к достижениям естественных наук. Уже в самом начале своей работы он пишет: «Всякому, кто отважился бы написать историю коллекционирования от его истоков и во всем его многообразии и всех его подвидах, – а это была бы одинаково интересная тема как с точки зрения психологической, так и с точки зрения культурно-исторической – вряд ли удастся избежать обращения к *gazza ladra* и разнообразным и примечательным наблюдениям, которые, как утверждают, сделаны о собирательстве в мире животных. Недавние исследования, как, например, наблюдения Карла Грооса за играми животных, показывают, что здесь следовало бы ожидать некоторых объяснений»<sup>139</sup>. И далее, оставляя в стороне этиологические наблюдения, фон Шлоссер апеллирует к возрастной психологии, подчеркивая значение собирательской деятельности как одной из форм игры для детского развития. Он отмечает «ту тесную связь, в которой собирательство находится с представлениями о личной собственности и в не меньшей степени со сложной страстью к украшательству, прежде всего собственного тела, и в связи с этим последним приближается к одному из глубочайших источников всего изобразительного искусства»<sup>140</sup>.

Важно отметить, что хотя большая часть исследования, как это и следует из названия, посвящена истории собраний XV – XVIII вв., эти последние рассматриваются фон Шлоссером как определенное звено в цепи исторического развития музейного феномена. Логично, что первая глава исследования рассматривает их предшественников, а последняя – дальнейшее развитие музейного дела во второй половине XVIII–XIX вв. Анализ основных этапов этого развития

<sup>137</sup> См.: *Schlösser J. von. Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. S. VII.*

<sup>138</sup> *Ibid.*

<sup>139</sup> *Ibid. S. 1.*

<sup>140</sup> *Ibid. S. 1–2.*

приводит фон Шлоссера к размышлениям относительно наиболее оптимальной формы современного музейного института. Проблема эта, по его мнению, «должна найти свое плодотворное решение только в осмысленном и масштабном синтезе старого любительского вкуса с устремлениями современных эволюционистских исследований. Одинаково нежелательны ни тот факт, чтобы наши публичные собрания были простыми залами для ученых и художников, ни тот факт, чтобы в них преобладали односторонние, основанные на произвольной и преходящей оценке принципы»<sup>141</sup>.

По словам фон Шлоссера, «музей не является и не может быть идеалом и, как и все человеческие институты, подвержен изменению взглядов и потребностей; рассматривать музей как самоцель было бы глупо, ибо он может быть только средством, чтобы сохранить наследие наших предков для нас и наших потомков по возможности в неизменном виде, без повреждений и в полном объеме, на благо, которое они хотят и могут извлечь из него»<sup>142</sup>. И здесь, таким образом, в понимании ученым специфики развития музейного института можно увидеть влияние идей дарвинизма, значение которых как для формирования мировоззрения фон Шлоссера<sup>143</sup>, так и для эволюции истории искусства<sup>144</sup> (хотя и вне контекста музеелогических исследований) уже отмечалось исследователями.

Наконец, в 1913 г. в Йене искусствовед, специалист по творчеству Альбрехта Дюрера, Валентин Шерер (1878–1920) выпустил обстоятельную работу «Немецкие музеи. Происхождение и культурно-историческое значение наших публичных художественных собраний»<sup>145</sup>. Хотя сам автор – приятель юности Г. Гессе – и не стал очень влиятельной фигурой в музейном деле своего времени, этот его труд получил достаточно широкое распространение и признание современников, как в Германии, так и за рубежом. Показатель-

<sup>141</sup> *Schlösser J. von. Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. S. 135.*

<sup>142</sup> *Ibid. S. 136–137.*

<sup>143</sup> См.: *Johns K. Julius von Schlosser and the need to reminisce // Journal of Art Historiography. 2009. № 1. P. 4. URL: <https://arthistoriography.wordpress.com/number-1-december-2009/> (дата обращения: 18.04.2018).*

<sup>144</sup> См.: *Rampl M. The Seduction of Darwinism. Art, Evolution, Neuroscience. University Park, PA, 2017.*

<sup>145</sup> *Scherer V. Deutsche Museen. Entstehung und Kulturgeschichtliche Bedeutung unserer Öffentlichen Kunstsammlungen. Jena, 1913.*

но, например, что написание реферата по этой книге было одним из заданий, которое получали студенты, изучавшие музееведение в конце 1920-х гг. на Высших государственных курсах искусствознания при Государственном институте истории искусств (Зубовском институте) в Ленинграде. В Отделе рукописей Государственного Русского музея сохранился один такой реферат, выполненный по заданию М.В. Фармаковского в 1929 г. студентом А.Д. Миловым<sup>146</sup>.

Шерер ставит своей целью показать, как художественные музеи смогли занять то «почетное место» в «духовной жизни нашего народа», которое характеризует их современное положение, и вновь подчеркивает: «Не одним прыжком, а в постепенном развитии они выросли до своего нынешнего величия и значимости. Исследование этого пути приобретает еще большее значение в связи с тем, что мы получаем наиболее полное представление о культуре разных времен»<sup>147</sup>. Характеризуя поставленную им в исследовании задачу, Шерер подчеркивает, что впервые предпринимает попытку «рассмотреть явление в целом»<sup>148</sup>. В этом можно видеть отражение характерных для второй половины XIX в. представлений о том, что лишь феномены, обладающие определенной историей развития, могут считаться по-настоящему значимыми и важными, и понимание их возможно лишь после изучения всей их истории. При этом накопленный к данному времени (начало XX в.) эмпирический материал по музейной истории был столь велик, что Шерер был вынужден декларировать осознанное ограничение рассматриваемого материала лишь тем, что связано с художественными музеями в строгом смысле слова и их развитием в границах одной лишь Германии<sup>149</sup>.

Детально анализируя историю развития художественного музея (восходящую, по его мнению, к эпохе Ренессанса и лишь внешне связанную с собраниями средневековых храмов), Шерер не отказывается и от обсуждения актуальных вопросов современного музейного строительства, отводя их рассмотрению специальную главу. Характеризуя развитие музеев в XIX в., магистральной лини-

<sup>146</sup> Милов А.Д. Конспект лекций М.В. Фармаковского «Музееведение и музеография» и конспект статьи В. Шерера «Немецкие музеи» // Отдел рукописей Государственного Русского музея. Ф. 100. Оп. 1. Д. 668. Л. 9–18.

<sup>147</sup> Scherer V. Deutsche Museen. S. VII.

<sup>148</sup> Ibid.

<sup>149</sup> Ibid.

ей которого для него стало все большее внимание к потребностям неподготовленного посетителя, находящее отражение в новых приемах экспозиционно-выставочной деятельности, Шерер выступает как активный сторонник «композитного» подхода к организации экспозиций, разработанного В. фон Боде и предполагающего создание художественных ансамблей из разнотипных артефактов, относящихся к одной исторической эпохе<sup>150</sup>. Определенно, что и этот подход к организации экспозиции и рефлексия его в научном дискурсе (одним из ярких проявлений которой стала работа Шерера) были отражением пристального внимания эпохи к «тотальным культурным условиям» жизни людей прошлого, нашедшего отражение в рамках истории культуры (Kulturgeschichte)<sup>151</sup>.

Наиболее значительная работа в русле данного исторического направления была опубликована в Глазго в 1904 г. Ею стало трехтомное исследование «Музеи: их история и использование» Дэвида Мюррея<sup>152</sup>. Д. Мюррей (1842–1928) был шотландским юристом и археологом-любителем. Будучи солиситором в Глазго, Мюррей проявлял значительный интерес к истории права и опубликовал несколько работ на эту тему. Затем он увлекся историей Шотландии и археологией, возглавлял Археологическое общество Глазго и был вице-президентом Общества антиквариев Шотландии. Много путешествуя, он всегда охотно посещал музеи и имел возможность ознакомиться с коллекциями большинства основных музеев Европы (включая Россию), США и Канады. Его книга о музеях выросла из президентского адреса, прочитанного Мюрреем в Археологическом обществе Глазго в 1897 г.<sup>153</sup> Отмечая в предисловии к своей работе почти полное отсутствие информации по истории музеев и их развитию как научных институтов в современных ему справочниках

<sup>150</sup> Scherer V. Deutsche Museen. S. 245–257.

<sup>151</sup> См.: Miller P.N. History and Its Objects. P. 136. Подробнее о связи «композитных экспозиций» и культурной атмосферы эпохи см.: Ананьев В.Г., Кизил М.И. Теория и практика музейной экспозиции в трудах зарубежных музеев 1900–1930-х гг. // Вестник Томского Государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2017. № 25. С. 113–121; Ананьев В.Г., Фомкина М.И. Пространство художественных музеев в международных проектах 1920–1930-х гг.: теория практики в музеевской мысли межвоенного двадцатилетия // Человек. Культура. Образование. 2018. № 2 (28). С. 58–72.

<sup>152</sup> Murray D. Museums. Their History and their Use. With a Bibliography and List of Museums in the United Kingdom. Glasgow, 1904. Vol. I–III.

<sup>153</sup> См.: Murray D. Museums... Vol. I. P. vi.

и библиографиях, он попытался восполнить данный пробел своей работой<sup>154</sup>.

Она состояла из нескольких частей: собственно исследование истории и основных функций музеев, обширные библиографические списки (большая часть работы), включающие библиографию музейной библиографии, библиографию музеологии (в понимании Мюррея – описания музеев), библиографию литературы о практической работе музеев, а также перечни каталогов и музейных изданий, организованные по алфавиту городов, в которых музеи расположены (Мюррей не включал в свою работу издания на русском языке, однако характеризовал те издания российских музеев (например, Москвы и Санкт-Петербурга), которые выходили на иностранных языках). Дополнял книгу список музеев Объединенного королевства<sup>155</sup>.

Книга Мюррея может считаться одной из первых и самых обстоятельных библиографий по музейному делу. В 1920-е гг. практика составления подобных библиографий получила развитие. В 1923 г. в Нью-Йорке Музеем Метрополитен была опубликована «Библиография музеев и музеологии», составленная Уильямом Клиффордом (1858–1942), многолетним библиотекарем музея (занимал эту должность с 1905 по 1941 г.). Материал был организован по нескольким рубрикам: «Работы общего характера», «Организация, управление и оборудование», «Масштаб и функции музеев», «Конструкция музеев», «Специальные музеи», «Периодические издания»<sup>156</sup>. В 1928 г. в Вашингтоне под эгидой Американской ассоциации музеев вышла трехсотстраничная «Библиография музеев и музейной работы» Ральфа Клифтона Смита<sup>157</sup>, ответственного секретаря ассоциации и редактора ее официального органа «Музейных новостей». В ней материал был разделен уже на почти четыреста рубрик. Значение подобных работ для музеологии, связанной со множеством различных профильных дисциплин, сложно переоценить.

<sup>154</sup> См.: *Murray D. Museums...* P. v.

<sup>155</sup> *Ibid.* Vol. II–III.

<sup>156</sup> См.: *Bibliography of museums and museology compiled by William Clifford, librarian: octavo, viii, 99 pages. New York, MCMXXIV.*

<sup>157</sup> См.: *A bibliography of museums and museum work, by Ralph Clifton Smith, assistant secretary, the American association of museums. Washington, D.C., 1928.*

### 1.3.4. Джордж Браун Гуд и Ивс Бенджамин Гилман: дискуссии о целях и задачах музеев

События первой музейной революции, имевшие место в Северной Америке и Англии, ряд ученых (П. Карл, М. Метцнер) характеризуют еще и как «движение за музейную модернизацию»<sup>158</sup>. Суть его состояла в том, чтобы сделать музеи более доступными для широкой публики: значительное внимание специалистов уделялось в этой связи проблемам освещения, планировки, организации музейных экспозиций, а так же вопросам рекламы, разработки доступных путеводителей и т.д., т.е. тех элементов, которые впоследствии составят такое направление музейной деятельности, как музейный менеджмент. Пионерскими в этой области следует признать работы американского ученого, специалиста в области ихтиологии и музейного деятеля Джорджа Брауна Гуда.

Джордж Браун Гуд (1851–1896) происходил из весьма обеспеченной семьи, его предки прибыли в Америку еще в XVII в. Он учился в Уэслианском и Гарвардском университетах, где проявился его интерес к естественной истории и, в первую очередь, ихтиологии. Там он сблизился с известным американским натуралистом Спенсером Бэйрдом, ставшим первым куратором одного из крупнейших научных центров США – Смитсоновского института (Вашингтон, округ Колумбия). Бэйрд был не только весьма плодовитым ученым (он опубликовал более 1000 научных работ), но и увлеченным музейным деятелем – ему удалось увеличить естественно-научное собрание Смитсоновского института с 6000 единиц в 1850 г. до более чем 2 000 000 к концу 1890-х гг. Гуд выступал в роли ассистента Бэйрда и в правительственных комиссиях, призванных изучать рыбные богатства США, и в деле организации выставок и экспозиций, связанных с музеями Смитсоновского института. Одним из его первых заданий в этой области стала организация участия Смитсоновского института во Всемирной выставке 1876 г., проходившей в Филадельфии и приуроченной к столетию провозглашения Декларации независимости 1776 г. Это была первая всемирная промышленная выставка, прошедшая на территории США, и Смитсоновский институт отвечал на ней за все экспозиции правительства страны. Успешно справившись с этой работой, впоследствии Гуд ор-

<sup>158</sup> Carle P, Metzner M. Lionel E. Judah and museum studies in Canada // *Muse*. 1991. Vol. 8. Is. 4. P. 71–74.

ганизовывал американские разделы на выставках рыболовства в Берлине и Лондоне (1880, 1883). Он занимал должности помощника куратора и куратора в Смитсоновском институте, а в 1879 г., когда одна из частей этого института была выделена в самостоятельный музей, получивший название Национального музея США (музей хранил коллекцию естественно-научных образцов и патриотических меморий, связанных с историей государства), Гуд стал там заместителем директора. В 1887 г. он получил должность помощника ученого секретаря Смитсоновского института, что означало, среди прочего, фактическое руководство Национальным музеем США<sup>159</sup>.

В центре внимания Гуда находилась проблема управления современными музеями. Еще в 1889 г. он выступил перед членами Бруклинского института с лекцией на тему «Музеи будущего». Наиболее полное выражение его взгляды по этому вопросу нашли в выступлении на ежегодной встрече членов Музейной ассоциации в 1895 г., состоявшейся в Ньюкасле. Текст выступления, ставший известным под названием «Принципы управления музеем», был опубликован в материалах встречи, а два его фрагмента («Связи и ответственности музеев» и «О классификации музеев») перепечатаны в американском издании «Наука» (1895, 1896)<sup>160</sup>.

В своих построениях Гуд во многом отталкивался от идей английского экономиста Уильяма Стэнли Джеванса, в 1883 г. впервые заявившего о необходимости разработки «общих принципов управления музеями и их организации». Именно такую кодификацию общих принципов администрирования и предлагал Гуд. В первой части работы («Музеи и их связи») он предлагал определение того, что такое музей, и выявлял его связи с другими институтами: университетами, научными обществами, публичными библиотеками. Следующие три части («Ответственность музеев и предъявляемые к ним требования», «Пять кардинальных условий управления музеем» и «Классификация музеев») характеризовали представления ученого о том, какие существуют типы музеев, что должно входить в их собрания и как следует ими управлять. Гуд был одним

<sup>159</sup> См.: *Alexander E.P. Museum Masters: Their Museums and Their Influence*. Walnut Creek; London; New Delhi, 1995. P. 277–308.

<sup>160</sup> См. в сборнике, посвященном его памяти: *Goode G.B. The Principles of Museum Administration // A Memorial of George Brown Goode, Together with a Selection of His Papers on Museums and on the History of Science in America*. Washington, DC, 1901. P. 193–240.

из первых, кто предложил подробную классификацию музеев. Он выделяет два принципа классификации: по содержанию музейной коллекции и по тем целям, для достижения которых музеи создаются. В рамках первой категории он выделяет: художественные, исторические, антропологические, естественно-исторические, технологические или промышленные, коммерческие музеи. В рамках второй – национальные; местные, провинциальные или городские; музеи при колледжах и школах; профессиональные или классовые музеи (для использования специалистами и для подготовки специалистов: медицинские, военные, музеи мозаики и фарфора и т.д.) и частные музеи или кабинеты. Кроме того, он указывает, что и многие другие институты, такие, например, как зоологические сады, аквариумы, ботанические сады, даже некоторые церкви и публичные памятники, также могут быть определены в качестве музеев. Даже некоторые города во всей их целостности (например, Рим, Неаполь, Милан, Флоренция) Гуд описывает как самостоятельные музеи.

Проблемам учета, хранения и экспонирования музейных предметов были посвящены следующие пять разделов: «Использование образцов и коллекций», «Хранение и подготовка музейных материалов», «Искусство презентации», «Регистрация, каталоги и этикетки для образцов», «Экспозиционный этикетаж и его функции». В десятом разделе («Экскурсоводы и лекторы; указатели и справочники») Гуд обращается к проблеме значимости музейных библиотек и характеризует указатели музейных предметов как одну из форм экспозиционного этикетажа. Наконец, в последнем, одиннадцатом разделе («Будущее музейной работы») находит отражение представление Гуда о месте публичных музеев в современном обществе и их значении как центров распространения знания. Публичный музей, по мысли ученого, необходим в любом сообществе, характеризующемся высокой степенью цивилизованности. При этом он подчеркивает, что работа по созданию музея никогда не может считаться законченной, т.к. «законченный музей – это мертвый музей, а мертвый музей – музей бесполезный»<sup>161</sup>.

<sup>161</sup> Созвучие прагматичного подхода Гуда духу эпохи видно уже из того, что в 1892 г. фрагмент его работы (бруклинская лекция, содержащая именно это высказывание) под названием «Музеи будущего» был переведен на русский язык выдающимся отечественным этнографом и общественным деятелем Д.А. Клеменцем, определенно применившим впоследствии некоторые из идей американского коллеги в своей работе в этнографических музеях Санкт-Петербурга, см.: Гуд Б. Музеи будущего // Сибирский сборник: научно-лите-

Гуд был активным сторонником идей об образовательном значении музеев. Еще в 1888 г., в выступлении перед членами Американской исторической ассоциации, он сформулировал свое кредо следующим образом: «По-настоящему образовательный музей может быть описан как коллекция инструктирующих этикеток, каждая из которых проиллюстрирована хорошо отобранными предметами-образцами». В работе «Музеи будущего» он подчеркивал, что такие музеи должны находиться рядом с библиотеками и лабораториями как часть научного оборудования колледжей и университетов, а в крупных городах – сотрудничать с публичными библиотеками, т.к. именно музеи и библиотеки являются важнейшими проводниками просвещения. В таком случае они приобретают существенную роль для развития общества. А общество, в свою очередь, несет ответственность за их сохранность<sup>162</sup>.

Во многом идеи Гуда формировались под непосредственным влиянием его личного опыта как сотрудника естественно-научного музея. Хотя он писал также о художественных музеях (например, в своей типологии выявляя, чем они отличаются от художественных галерей), основные образовательные принципы Гуда («музей как коллекция инструктирующих этикеток») едва ли могли быть эффективно к ним применены. Очевидной была необходимость обращения к разработке вопросов, связанных со спецификой этой категории музеев. Они нашли отражение в работах искусствоведа и музейного деятеля Бенджамина Ивса Гилмана.

Бенджамин Ивс Гилман (1852–1933) был сыном состоятельного банкира, он учился в университете Джонса Хопкинса (Балтимор, США) под руководством знаменитого философа, одного из создателей семиотики, Чарльза Сандерса Пирса. Гилман продолжил свое образование в Гарвардском университете, а также в университетах Берлина, Парижа и ряда итальянских городов. Его первые научные работы были посвящены проблемам математики и логики, однако

---

ратурное периодическое издание: приложение к «Восточному обозрению». СПб., 1892. Вып. 2. С. 38–68. Об этом см.: Решетов А.М. Д.А. Клеменц и Музей антропологии и этнографии Императорской Академии наук // Пигмалион музейного дела в России. К 150-летию со дня рождения Д.А. Клеменца. СПб., 1998. С. 64.

<sup>162</sup> Goode G.B. The Museums of the Future // A Memorial of George Brown Goode, Together with a Selection of His Papers on Museums and on the History of Science in America. Washington, DC, 1901. P. 241–262.

затем его интересы сместились в область психологии творчества и истории искусства. В 1893 г. началась его музейная карьера – он был назначен на должность куратора бостонского Музея изящных искусств. С этим музеем будет связана и вся дальнейшая жизнь ученого. В 1894 г. он станет секретарем музея и пробудет на этой должности вплоть до своей отставки в 1925 г. В 1913–1914 гг. Гилман был президентом Американской ассоциации музеев. Впервые достаточно полно музейные взгляды Гилмана были сформулированы в статье «Цели и принципы создания и управления Музея изящных искусств», опубликованной в 1909 г. в английском «Музейном журнале», официальном органе Музейной ассоциации. Позже, в 1918 г., они были развиты в книге «Цели и метод идеального музея» (в ней содержится и прямая полемика с идеями Гуда – раздел «Тезис и антитезис доктора Гуда»)<sup>163</sup>.

Уже в 1909 г. Гилман формулирует семь основных принципов, на которых должен основываться музей изящных искусств: 1) архитектура музейного здания не должна быть слишком «яркой» и отвлекать внимание посетителей от тех предметов, которые выставлены в этом здании; 2) внутреннее пространство музея должно быть разделено на несколько помещений не слишком больших по объему; 3) каждый из таких отделов должен состоять из галерей двух видов: в одних наиболее значимые предметы выставлены для созерцания, в других – оставшиеся части коллекции представлены для изучения специалистов (галереи второго типа должны быть соединены с библиотекой, комнатами для занятий, служебными помещениями и проч.); 4) коллекция формируется не столько на основании принципов полноты, сколько исходя из высокого качества включаемых в нее предметов. При этом каждый музей должен уделять особое внимание работам местных художников; 5) организация экспозиции строится не по видам искусства, а исходя из принадлежности предметов определенным художникам, школам или эпохам; 6) копияный материал разного рода выставляется отдельно от оригиналов; 7) музеи должны вести активную работу по привлечению посетителей, интерпретации своих коллекций и оказанию помощи различным учащимся и ученым<sup>164</sup>.

<sup>163</sup> См.: *Gillman B.I. Museum Ideals of Purpose and Method. Cambridge, 1918.*

<sup>164</sup> См.: *Gillman B.I. Aims and Principles of the Construction and Management of Museums of Fine Art // Museum Studies. An Anthology of Contexts / Ed. by B. Messias Carbonell. Malden; Oxford; Carlton, 2004. P. 419–429.*

По мысли Гилмана, произведения искусства попадают в музей в первую очередь в силу своих эстетических качеств; следовательно, миссия художественного музея – это миссия храма, посвященного нашим чувствам, или «познанию через восприятие». Сам момент обучения в музее Гилманом не отрицается, но это обучение понимается несколько иначе, чем обучение в естественно-научном или историческом музее: на первый план выступает не передача конкретных знаний и точных данных, а интерпретация. Гилман настаивал, что произведения искусства в первую очередь являются предметами эстетическими, а не дидактическими. Иными словами, их задача не столько передавать определенную информацию, сколько способствовать переживанию прекрасного, получению эстетического наслаждения. Эстетическая ценность таких предметов воспринимается лучше всего тогда, когда они извлечены из своего первоначального контекста. Именно в нейтральном пространстве музея они могут вызывать у посетителей чувство «секулярной благодати».

Именно Гилман ввел в музейный оборот почти забытое к началу XX в. существительное «доцент» («docent»), им он определял музейных экскурсоводов и тех, кто проводил в музее учебные занятия. Такой доцент утром во вторник, в четверг и субботу должен был проводить экскурсию по бостонскому музею для группы из десяти человек. Кроме того, при музее был открыт лекторий, сам Гилман составил краткий иллюстрированный путеводитель. Раз в неделю кураторы и приглашенные ученые проводили научные собрания, в музее велись занятия для детей с ограниченными возможностями. Значительное внимание уделял он и экспозиционному этикетажу: Гилман лично правил текст информационных панелей, размещавшихся на экспозиции, следил за тем, чтобы они располагались на удобной для чтения высоте и были напечатаны крупным шрифтом. Он утверждал: «Глупо, по-моему, открывать двери галереи по воскресеньям и при этом ничего не делать для того, чтобы помочь воскресным посетителям»<sup>165</sup>. Таким образом, знаменитая фраза Гилмана «Там, где начинается сфера образования, там заканчивается сфера искусства» вовсе не означает полного отказа от всякой образовательной деятельности музея. Она лишь подчеркивает принципиальные различия между музеями науки и искусства.

<sup>165</sup> Воскресные посетители – эвфемизм для определения посетителей из рабочего класса, у которых просто не было для посещения музеев других свободных дней, кроме воскресенья.

Фактически, в этой дискуссии речь шла о двух подходах к пониманию сущности музея: согласно одному (Гуда), музей является собранием абстракций (научных идей), проиллюстрированных отобранными предметами, согласно другому (Гилмана), – собранием предметов, стимулирующих размышления<sup>166</sup>. Спор о том, связан ли музей в первую очередь с предметами или идеями, вновь окажется в центре внимания музеологов на рубеже 1960–1970-х гг., в связи с дискуссией вокруг теории музейной коммуникации Д. Камерона (см. ниже).

### 1.3.5. Джон Коттон Дана и идея «полезного музея»

Линия мысли, намеченная в работах Гуда и Гилмана, в начале XX в. была развита и во многом переосмыслена в трудах видного американского музейного и библиотечного деятеля Джона Коттона Дана (1856–1929), сформулировавшего оригинальную концепцию «полезного музея», испытавшую определенное воздействие философии прагматизма Джона Дьюи и прогрессистского направления в педагогике<sup>167</sup>.

Хотя Дана и получил юридическое образование, уже в 1889 г. он стал директором публичной библиотеки города Денвера, и именно с этой областью деятельности оказалась связанной практически вся его жизнь (в 1895–1896 гг. он был президентом Американской ассоциации библиотек). Пытаясь превратить публичные библиотеки в важный социальный институт, центр культурной жизни своих общин, он активно внедрял в них новшества, призванные сделать книжные собрания ближе читателям, на средства которых эти библиотеки и существовали. Среди его нововведений: открытые хранилища, доступные для читателей, детские залы, залы со специализированной, в первую очередь деловой, литературой и т.д. Он был одним из основоположников эргономического подхода к планировке и организации публичных учреждений.

В 1902 г. Дана переехал в Ньюарк (Нью-Джерси), где и продолжал работать вплоть до своей смерти в 1929 г. Он возглавил публичную библиотеку Ньюарка – достаточно крупного индустриального центра, значительную часть населения которого составляли имми-

<sup>166</sup> См.: Hein G.E. *Progressive Museum Practice. John Dewey and Democracy*. Walnut Creek, 2012. P. 130–132.

<sup>167</sup> Ibid. P. 74–78.

гранты или их потомки. Для того чтобы привлечь их в библиотеку, Дана начал формировать здесь собрание книг на иностранных языках. Для привлечения внимания бизнесменов, в коммерческом центре города был открыт филиал библиотеки, полностью посвященный деловой литературе. Четвертый этаж здания, в котором располагалась библиотека, был превращен в экспозиционное пространство. Первоначально здесь выставлялись предметы из частных коллекций жителей Ньюарка: произведения искусства, естественнонаучные образцы и т.д. За первые семь лет Дана провел в библиотеке более 50 временных выставок, которые пользовались неизменной популярностью: всего их посетило примерно четверть миллиона человек. Выставки сопровождались лекциями, встречами с интересными людьми и дискуссиями. Успех начинания привел к тому, что в 1909 г. была создана Музейная ассоциация Ньюарка, а позже на средства филантропа Луиса Бамбергера неподалеку от библиотеки для музея было построено специальное трехэтажное здание, открывшее двери для посетителей в 1926 г. Целью Ассоциации было создать для города музей, в котором бы «хранились и экспонировались произведения искусства, научные и исторические предметы, образцы технологий, а также стимулировалось изучение искусства и науки». Членские взносы шли на нужды музея, а должность директора, занимавшаяся самой Даной, специального жалованья не предполагала<sup>168</sup>.

Свои взгляды на сущность и задачи музеев Дана изложил в многочисленных статьях и письмах в редакцию, публиковавшихся в ведущих периодических изданиях США. В окончательном виде они были сформулированы в серии брошюр, опубликованных на средства самого автора в вермонтском издательстве его брата. Это – «Новый музей» и «Уныние музеев» (обе – 1917), «План нового музея» (1920) и некоторые другие. Подход Даны к музеям был близок его подходу к библиотекам и, в целом, укладывался в рамки того направления общественной мысли США рубежа XIX–XX вв., которое получило название прогрессизма. Музеи, так же, как и библиотеки, в своей деятельности должны были делать основной акцент не на приобретение, а на использование предметов: их экспонирование и интерпретацию, а также на службу тому сообществу, в рамках которого они существуют. Их целевая аудитория – не вы-

<sup>168</sup> См.: *Duncan C. A Matter of Class: John Cotton Dana, Progressive Reform, and the Newark Museum*. Pittsburgh, 2009. P. 161.

сокообразованная элита, а вся местная община. Из примерно 600 музеев, существовавших тогда в Америке, Дана был готов признать «живыми» или «новыми» не более 80. Подавляющее большинство – наводило уныние на посетителей, т.к. бездумно повторяло европейские образцы, имитируя принятые в Старом Свете образцы архитектуры и характер коллекций. В них могут храниться дорогие и представительные коллекции, но сами эти музеи не могут стать живыми, эффективными и активными институтами. Дана называет такие музеи «общинными чердаками», «храмами мертвых богов» и «копиями дворцов умершей знати»<sup>169</sup>.

Новым в «новом музее» Даны должно было быть все: от самого названия этого института, до места его расположения и характера коллекций. Он предлагал называть новое учреждение «институтом визуального структурирования»: оно должно было развлекать и структурировать пришедших туда посетителей, работать в тесной связи с другими образовательными учреждениями (школами и библиотеками). Предметы из собрания такого музея могли выдаваться на время для школьных занятий (с 1912 г. при ньюаркском музее существовал специальный отдел временной выдачи предметов, он включал игрушки разных народов, этнографические материалы, керамику, минералы, чучела птиц и т.д.), для большего привлечения посетителей предполагалось создавать небольшие филиалы, посвященные определенным темам (первый такой филиал был создан в 1929 г., а к 1934 г. их было уже девять). Сам музей должен был располагаться не на окраине города посреди парка, как это часто бывало со старыми музеями, а в самом его центре (желательно, рядом с главным вокзалом), там, где кипит жизнь сообщества и где музей может быть доступен как можно большему количеству посетителей. Важное место в работе музея занимала пропаганда его деятельности среди местного населения: он должен был постоянно сообщать общине о своей работе, размещать рекламную информацию в местной прессе, распространять листовки и т.д.<sup>170</sup>

Музей должен чутко отвечать на запросы своей общины, а т.к. запросы эти постоянно меняются, музейная экспозиция также должна характеризоваться значительной гибкостью. В одной из статей Дана даже назвал свой музей «музеем повседневной жизни». Основной акцент в Музее Ньюарка делался на проведение временных выста-

<sup>169</sup> Dana. D.C. The Gloom of the Museum. Woodstok, 1917. P. 10–29.

<sup>170</sup> См.: Dana. D.C. A Plan for a New Museum. Woodstock, 1920.

вок. Особыми были взгляды Даны и на то, какие именно предметы должны экспонироваться в музее. Он осуждал увлеченность музеев изящным искусством и всячески ратовал за обращение к прикладному искусству, в первую очередь промышленному дизайну (масштабная выставка 1912 г. «Прикладное искусство современной Германии», выставки «Промышленный текстиль Нью-Джерси», «Игрушки, сделанные в Нью-Джерси», «Произведения ньюаркского Общества керамики» и др.). По его словам, именно предметы, которые окружают человека в повседневном обиходе, способны лучше сформировать его хороший вкус, нежели чем произведения высокого искусства. Например, в 1928 г. Дана отправил своих сотрудников в близлежащие магазины и велел им купить там выполненные художественно предметы, стоимость которых не превышала бы 10–25 центов. Покупки были выставлены в музейных витринах и сопровождалась надписью: «Красота не связана с ценой, редкостью или возрастом». Отрицая особую ценность подлинников, он даже утверждал, что искусство, выполненное машинным путем, может быть более ценным и значимым, чем творение рук отдельного человека, т.к. оно является выражением творческого порыва не одного индивидуума, а целой группы. При этом, однако, Дана был одним из первых, кто стал приобретать для своего музея произведения современных американских художников и проводить их персональные выставки. Сама идея эстетического обучения не была чем-то принципиально новым, ее проповедовали еще ученые Викторианской эпохи (Дж. Рёскин и др.). Новаторство заключалось в том, что новый музей должен был быть активно включен в жизнь конкретной общины и развиваться вместе с ее развитием<sup>171</sup>.

Значительный вклад внес Дана и в дело подготовки музейных работников – с 1925 г. при музее существовала программа обучения музейному делу. Практические и теоретические занятия длились

<sup>171</sup> Опыт Даны был замечен А.У. Зеленко, посещавшим США в это время и, вероятно, лично встречавшимся с музеологом. В 1926 г. он писал о Детском музее, Городской библиотеке и Музее Ньюарка: «Знаменитый библиотекарь и в то же время крупный писатель и реформатор музейного дела, Джон Коттон Дэна стоит во главе этих учреждений, выросших благодаря его инициативе и энергии. Его оригинальному уму обязаны почти все новые начинания в библиотечном деле для приближения культурных интересов к массам трудящихся и в области реформы библиотечной и музейной техники, за что его не очень-то любят консервативные элементы из музейных деятелей». См.: Зеленко А.У. Детские музеи в Северной Америке. М., 1926. С. 50.

академический год и включали обучение как библиотечному, так и музейному делу (подготовка школьных пособий, экспозиционная деятельность, составление этикетаж, художественная критика, лекции о рекламе и паблисити, занятия во всех отделах музея). Эта программа была закрыта в 1942 г. из-за условий военного времени. Обучение здесь прошли 108 молодых специалистов, работавших затем в музеях США и Канады<sup>172</sup>.

Идеи Даны о полной перестройке музеев не нашли достаточной поддержки ни при его жизни, ни в первые десятилетия после его смерти. Лишь после окончания Второй мировой войны, в новых социально-политических условиях, они стали одним из источников новой музейной концепции – концепции «общинного музея» (см. ниже). Вместе с тем само представление о значимости музея в социальной сфере, корреспондирующее с парадигмой, представителем которой был Дана, получило в первой трети XX в. определенное распространение<sup>173</sup>.

### 1.3.6. Международные проекты как фактор развития музеологии

Характерной чертой развития музеологии в эпоху между двумя мировыми войнами стало формирование все более тесных контактов между различными учеными и исследовательскими коллективами на международном уровне. Наиболее ярким проявлением этой тенденции стало, безусловно, создание Международного бюро музеев – первой в мире международной музейной организации. История ее создания и особенности функционирования станут предметом специального рассмотрения в третьей главе исследования. Здесь же мы остановимся лишь на научных результатах такого сотрудничества и рассмотрим основные исследовательские проекты данного

<sup>172</sup> См.: *Cushman K. Museum Studies: The Beginnings, 1900–1926 // Museum Studies Journal*. 1984. Spring. Vol. 1. № 3. P. 17–18.

<sup>173</sup> Так, например, испанский искусствовед А. Овейро в начале 1930-х гг. говорил о «социальном музее», в котором все могли бы чувствовать себя как дома. Основой его концептуализации был советский опыт того времени. См.: *Afnoguena E. The Prado. Spanish Culture and Leisure, 1819–1939*. University Park, PA, 2018. P. 188. О том, как «социальный музей» в этот период осмыслялся собственно советскими авторами, см.: *Ананьев В.Г. Проект «социального музея» Ф.И. Шмита: к дискуссиям середины 1920-х гг. о форме и задачах музеев (Ч. 1) // Вестник архивиста*. 2012. № 1. С. 246–252; *Он же. Проект «социального музея» Ф.И. Шмита: к дискуссиям середины 1920-х гг. о форме и задачах музеев (Ч. 2) // Вестник архивиста*. 2012. № 2. С. 251–260.

периода. В первую очередь следует отметить издававшийся Международным бюро музеев журнал «Мусейон: Международное обозрение музеологии», выходявший в свет с апреля 1927 по 1946 г., подготовленный этой же организацией двухтомный сборник статей «Музеология: архитектура и организация художественных музеев» (1935), а также сборник «Музеи: Международное исследование по вопросу реформы публичных галерей» (1931), подготовленный Жоржем Вильденштейном.

Авторы статей сборника «Музеология» декларировали приверженность «новой технике» музейной работы. Точно она нигде на страницах этого издания не определялась, однако из содержания статей было ясно, что ее связывают с новыми приемами освещения, отопления и вентиляции музеев, музейной архитектурой, проблемами этикетажа и т.п. Определения того, что же такое «музеология», в статьях также не содержалось. Не было его и в материалах, печатавшихся в «Мусейоне», хотя с самого начала в журнале была создана рубрика «Общая музеология». Как отмечают современные исследователи, единства в понимании термина «музеология» у авторов журнала не было. С одной стороны, его использовали при описании организации музеев, их социальной роли и истории. С другой, более конкретно – применительно к методам презентации музейных предметов, консервации, распределению предметов между различными музеями<sup>174</sup>. Одноименный двухтомник получил достаточно широкую известность. Показательно, что даже в Советской России специалисты отсылали к собранным в нем материалам. Так, например, М.В. Фармаковский, в 1920–1930-е гг. читавший лекции по музееведению в ряде высших учебных заведений Петрограда – Ленинграда, упоминал его на своих занятиях и положительно отзывался об «инициативе Международного бюро музеев по делу обмена и одолжений на долгий срок» музейных предметов, а также о «Международном сотрудничестве и духе интеллектуальной солидарности в деле обмена и одолжения»<sup>175</sup>. В архивном фонде Фармаковского сохранились выписки из двухтомника, подготовленные для занятий, но, вероятно, использовавшиеся и в его практической работе как хранителя Государственного Русского музея<sup>176</sup>.

<sup>174</sup> См.: *Aquilina J.D.* The Babelian Tale of Museology and Museography: A History in Words.

<sup>175</sup> Фармаковский М.В. «Музееведение»: план работы // Отдел рукописей Государственного Русского музея. Ф. 163. Оп. 1. Д. 40. Л. 3.

<sup>176</sup> Там же. Л. 4–7.

Как уже отмечалось выше, хорватский музеолог И. Мароевич считал выход в свет двухтомника «Музеография», подготовленного по итогам Мадридской конференции 1934 г., рубежным событием в истории мировой музеологии, отделяющим протонаучную фазу ее развития от эмпирически-описательной (см. выше). Другой хорватский ученый, основоположник хорватской теоретической музеологии Антун Бауэр выделял в качестве этапového иной сборник, также вышедший в Париже в 1930-е гг. По его мнению, первая музейная революция была связана с публикацией в 1931 г. книги «Музеи: Международное исследование по вопросу реформы публичных галерей», объединившей статьи ведущих музейных специалистов мира и предопределившей профессиональное развитие музейного сектора (и, в частности, проблематику Мадридской конференции) на ближайшее будущее.

Инициатором подготовки этого сборника был Жорж Вильденштейн (1892–1963), знаменитый галерист, коллекционер и искусствовед. Как писал о нем известный французский искусствовед и музейный деятель Жермен Базен, «Вильденштейн мало путешествовал, предпочитая всем радостям жизни бальзаковский мир каталожных карточек, фототеки, библиотеки и пинакотeki; покидал он свои владения лишь для того, чтобы отправиться куда-нибудь, где выставлялась живопись ...»<sup>177</sup> Обладая внушительным состоянием, Ж. Вильденштейн активно поддерживал научные исследования, так или иначе связанные с изящными искусствами. Уже в молодости он заявил о себе статьями, посвященными художникам XVIII в., а затем публиковал исторические документы, обнаруженные в архивах. Он считал, что искусствоведческие исследования обязательно должны основываться на исторических материалах. На его средства неоднократно проводились коллективные исследования, созданные по образцу больших семинарских групп, существовавших в межвоенное двадцатилетие при целом ряде американских университетов.

Занимался он и издательской деятельностью: был одним из редакторов старейшего в мире журнала по искусству «Газета изящных искусств», выходившего во Франции в 1859–2002 гг. (в период Второй мировой войны журнал продолжал выходить в США, где находился тогда и сам Ж. Вильденштейн). В 1920-е гг. в Париже по его инициативе выходил журнал «Изящные искусства: Жур-

<sup>177</sup> Базен Ж. История истории искусства: От Вазари до наших дней. М., 2008. С. 188.

нал художественной информации», главным редактором которого был Поль Витри, хранитель одного из отделов Лувра, признанный знаток французского монументального искусства. Журнал был посвящен музеям, историческим памятникам, выставкам и, в целом, художественной жизни. В 1929–1931 гг. он финансировал издание журнала «Документы: Вопросы археологии, изящного искусства и этнографии», близкого по своей идеологии кругам сюрреалистов и посвященного изучению культурных феноменов. Возглавляли журнал философ и писатель Жорж Батай, художественный критик Карл Энштейн и сотрудник этнографического музея Трокадеро Жорж Анри Ривьер, ставший впоследствии одним из создателей новой музеологии<sup>178</sup>. При его финансовой поддержке также был опубликован целый ряд монографий и каталогов, участвовал он в организации выставок, к которым стремился привлечь самый широкий круг авторов (включая и советских)<sup>179</sup>.

Ж. Вильденштейн принимал активное участие в издании журнала или альманаха «Тетради республики словесности, науки и искусства», вышедшего в Париже в 1926–1931 гг. Тематические номера этого издания были посвящены различным проблемам духовной жизни межвоенного двадцатилетия: противостоянию «чистого искусства» и искусства социально ориентированного, моде, положению библиотек, театру, спорту и т.д. Журнал обращался к экспертам в той или иной области с просьбой прокомментировать выбранную тему, а затем публиковал полученные материалы в тематических номерах. Руководил изданием нумизмат и литературный деятель Пьер д'Эспезель. Номер, вышедший в свет в 1931 г., был посвящен проблеме музеев и включал материалы масштабного международного проекта, проведенного под руководством Ж. Вильденштейна.

Этот объемный сборник (ок. 400 с.) включал статьи 39 экспертов (музейных работников, архитекторов, политиков) из Франции, Германии, Италии, Испании, Нидерландов, СССР, Великобритании, США. Среди его авторов были знаменитый археолог Соломон

<sup>178</sup> См., напр.: *Fleckner U.* Carl Einstein und sein Jahrhundert. Fragmente einer intellektuellen Biographie. Berlin, 2006. S. 331; *Gorgus N.* Le magicien des vitrines: Le muséologue Georges Henri Rivière. Paris, 2003. P. 36–37.

<sup>179</sup> Об одном из таких проектов см. в его письме М.В. Фармаковскому: *Вильденштейн Ж.* Письма М.В. Фармаковскому // Отдел рукописей Государственного Русского музея. Ф. 137. Оп. 1. Д. 1279. Л. 3. В число организаторов кроме самого Вильденштейна входили также А. Фосийон и Пьер д'Эспезель.

Рейнак, искусствовед и один из создателей Международного бюро музеев Анри Фосийон, президент Королевской комиссии национальных музеев и галерей Великобритании виконт Эдгар Винсент д'Абернон, архитектор Огюст Перре, директор Пенсильванского художественного музея Фиске Кимбелл и др. В центре внимания авторов находилась проблема художественных галерей и их роли в жизни современного общества. Составители писали, что «у XX века есть все шансы заслужить эпитет “век музеев”». Отмечалось, что наряду с функцией хранения, практически единогласно всеми авторами сборника в качестве не менее важной признавалась и функция просвещения. С одной стороны, авторы констатировали формирование особого «научного языка», связанного с музеографией. С другой же – стремились ограничить споры лишь «основными техническими проблемами» и избегать «абстрактных рассуждений»<sup>180</sup>. Это соответствовало уровню развития музееологии, находившейся тогда на эмпирически-описательной стадии развития.

Авторы сборника исходили из представлений о необходимости организации любого художественного музея, сообразно тому принципу, который на рубеже XIX–XX вв. начал все больше проникать в музейную практику: разделению произведений искусства на две части. При таком разделении для публики экспонировались лишь наиболее выдающиеся произведения, а второстепенные – определялись в хранилища, предназначенные только для специалистов (сторонниками такого подхода были американец Бенджамин Ивс Гилман из Бостонского музея изящных искусств, немец Адольф Бернхард Мейер из дрезденского Королевского естественно-исторического и антрополого-этнографического музея, англичанин Уильям Генри Флауэр из лондонского Музея естественной истории и др.). Этот принцип позволял структурировать то, что составители называли «хаосом предложений и идей», и вокруг него было построено все исследование. Среди основных обсуждаемых на страницах сборника вопросов: 1. Дает ли принцип «двойного музея» галереям возможность выполнять задачу социального воспитания, которая предписывается им во все большей степени? 2. Надо ли уже сейчас обеспечить практическое применение этого метода?

<sup>180</sup> P.E. d., G.H. Avant-Propos // *Musées*. Paris, 1931. P. 5. (Les Cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts. Vol. XIII). Авторы предисловия – Пьер д'Эспезель и Жорж Илэр.

И, если да, то какими способами? Здесь на повестку дня вставал вопрос музейной архитектуры и организации экспозиционного пространства. 3. Каковы удачные примеры применения его на практике в разных странах и в разных культурных условиях? 4. Как этот принцип может быть применен во французских музеях?<sup>181</sup>

Общие итоги всего изложенного подвел в своей статье «О политике французских музеев» сам руководитель проекта Ж. Вильденштейн. Он отметил большое количество музеев, существующих во Франции, при этом подчеркнув, что в стране «... нет ни одного музея французского искусства, в то время как ни один французский музей не приспособлен к своей социальной роли»<sup>182</sup>. Им была сформулирована очень важная мысль о социальной значимости музея как социокультурного института, получившая широкое распространение и признание лишь на рубеже 1960–1970-х гг. и приведшая к изменению самого облика современного музея: «... музей не является мавзолеем, двойником статуй на площадях <...> Музей есть *полезная* институция. Он должен не только сохранять следы прошлого, но представлять его (т.е. прошлое. – В.А.) для удовольствия и просвещения толпы, в то же время, предлагая учащимся и эрудитам, причем в удобной форме, документы, в которых они нуждаются»<sup>183</sup>.

Упорядочению существующей хаотичной ситуации в музейном мире может способствовать применение принципа «двойного» музея, соседство «галерей для исследований рядом с галереями для прогулок»<sup>184</sup>. Работа должна проводиться в рамках всей музейной сети страны так, чтобы «каждая провинциальная галерея могла бы стать художественным микрокосмом, способным представить в сумме всю историю искусства»<sup>185</sup>. При этом, не ограничиваясь лишь внутримузеевскими вопросами, Ж. Вильденштейн рассматривает и проблемы, которые сейчас принято относить к области музейного менеджмента и маркетинга. Например, он заявляет: «Туризм и Искусства – это два предприятия, которые лишены смысла, если рассматривать их по отдельности. В действительности, они

<sup>181</sup> P.E. d., G.H. Avant-Propos. P. 6–9.

<sup>182</sup> Wildenstein G. Pour une politique des musées Français // Musée. Paris, 1931. P. 369–370.

<sup>183</sup> Ibid. P. 370.

<sup>184</sup> Ibid. P. 371.

<sup>185</sup> Ibid. P. 377.

взаимно подкрепляют друг друга в резонах к существованию»<sup>186</sup>. И аргументирует свой тезис детальным разбором таких проблем, как входная плата в музеи, их бюджетирование или наличие эффективной рекламы.

По целому ряду критериев это исследование значительно опережало свое время, и многое намеченное в нем реализовано было уже после Второй мировой войны при непосредственном участии Международного совета музеев (ИКОМ). Сложно утверждать, что именно этот сборник ознаменовал собой начало музейной революции, однако, не подлежит сомнению, что это был первый в истории широкомасштабный международный исследовательский проект, направленный на разработку вопросов совершенствования музейной практики.

Проект носил универсальный характер. Помимо представителей государств с либерально-демократическим устройством, в нем приняли участие и ученые из фашистской Италии, а также коммунистического СССР. Интерес к последнему был вполне традиционен для Запада в межвоенное двадцатилетие. Как отмечает М. Кайо, статьи, посвященные работе советских музеев, публиковались в выходившем в Париже журнале «Мусейон», печатном органе первой международной музейной организации, Международного бюро музеев, в 1930, 1932, 1934, 1940 и 1946 гг. В них освещались основы новой музейной политики в Советском государстве, реорганизация центральных музеев (Эрмитажа, Русского музея), новое понимание образовательных задач, стоящих перед социалистическими музеями<sup>187</sup>. СССР в сборнике был представлен статьей Федора Ивановича Шмита «Музеи Союза Советских Социалистических Республик», которую составители отнесли к числу «наиболее значительных в томе»<sup>188</sup>.

<sup>186</sup> Wildenstein G. Pour une politique des musées Français. P. 381.

<sup>187</sup> См.: Caillot M. La revue *Museion* (1927–1946). Les musées et la coopération culturelle internationale. These d'Ecole des Chartes, Paris (mars 2011). P. 263–274. Я искренне признателен Мари Кайо, любезно позволившей ознакомиться с этой частью рукописи своей чрезвычайно информативной магистерской диссертации, посвященной журналу «Мусейон».

<sup>188</sup> В самом СССР и позиция авторов сборника, и основные положения статьи Ф.И. Шмита вызвали критику со стороны директора Государственного Эрмитажа Б.В. Легран. Он отметил, что Шмит в своей характеристике перестройки работы советских музеев «безбожно <...> напутал в вопросе об эстетике», а сам сборник во многом является свидетельством того, что «кризис капита-

Сборник, таким образом, стал первым в истории широкомасштабным международным исследовательским проектом, направленным на разработку вопросов совершенствования музейной практики.

То, что эти вопросы были востребованы обществом, показывает и еще ряд примеров: так, летом 1937 г. «Школа Лувра» при поддержке Ассоциации хранителей публичных коллекций Франции провела Национальный конгресс по музеографии. Целью представительного конгресса, на который собралось около 150 человек, также было не предлагать какие-либо теоретические доктрины, но представить результаты уже проведенных исследований в области музеографии, которые можно было бы применить на практике<sup>189</sup>. Специальный раздел был посвящен музеографии и на Парижской всемирной выставке 1937 г. В его организации принимали участие такие видные музейные деятели, как А. Фосийон и Ж.А. Ривьер. Первая его часть показывала основные принципы «новой науки», вторая – примеры применения их в музейной практике<sup>190</sup>.

Все эти примеры, равно как и пример Международного бюро музеев, показывали, что процесс формирования эффективно функционирующего международного научного сообщества музеологов идет весьма активно. Существуют средства для распространения и трансляции вырабатываемых им знаний. Утверждаются представления о социальной значимости данного знания (образовательная роль музеев, реформа публичных галерей, превращение их в институты обучения и т.д.). Развивается профессионализация музейного дела. Вторая мировая война привела к тому, что развитие музеологии затормозилось. То, что было заложено в межвоенный период, получило развитие уже в послевоенные годы.

---

листического мира, который переживают все страны Западной Европы и Америки, нашел свое выражение и на музейном фронте». См.: *Легран Б.В.* Социалистическая реконструкция Эрмитажа. Л., 1934. С. 27, 20. Подробнее об этом см.: *Ананьев В.Г.* Ф.И. Шмит и сборник «Музеи: Международное исследование по вопросу реформы публичных галерей» (1931): У истоков «музейной революции» // Вопросы музеологии. 2012. № 2(6). С. 187–193. Там же и первая публикация русского перевода статьи Ф.И. Шмита.

<sup>189</sup> См.: *Paulais J.* Échanges culturels et réception de la muséographie italienne en France entre 1934 et 1937. Paris, 2014. P. 118–120. URL: <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01544308/document> (дата обращения: 25.06.2018).

<sup>190</sup> См.: Exposition internationale de 1937, Groupe 1, classe III, Musées et Expositions, section muséographie // *l'Amour de l'Art*. 1937, juin. VI. P. 14–21; *Herbert J.D.* Paris 1937, Worlds on Exhibition. Ithaca; London, 1998.

### 1.3.8. Международный совет музеев и развитие музеологии

В 1946 г. в Париже был создан Международный совет музеев (ИКОМ) – новая международная музейная организация, призванная не только координировать на международном уровне контакты между различными музеями, но и способствовать развитию некой общей теоретической платформы музеологии<sup>191</sup>.

Теоретические вопросы музейной науки отнюдь не сразу стали привлекать внимание членов ИКОМ. Показательно, что на первой полной генеральной конференции ИКОМ в 1948 г. для определения многочисленных штатов сотрудников музеев все еще использовался термин «музеографы». В 1958 г. в Рио-де-Жанейро прошел региональный семинар, организованный ЮНЕСКО и ИКОМ и посвященный образовательной роли музеев. На нем генеральный директор ИКОМ Ж.А. Ривьер предложил обсудить различие между музеологией и музеографией и определить содержание каждого из этих понятий. По его мнению, музеология была областью знания, связанной с изучением задач музеев и их организации, а музеография – совокупностью техник, связанных с музеологией. Таким образом, понимание сущности науки все еще соответствовало традициям, заложенным в межвоенный период. Те же самые представления были подтверждены и на пятом региональном семинаре в Мехико (1962). В 1969 г., в материалах международного симпозиума ЮНЕСКО, посвященного положению музеев в современном мире, Ж.А. Ривьер вновь определял музеологию как науку, «призванную установить четкие отношения между музеями, с одной стороны, и наукой, культурой и обществом – с другой». По его мнению, музеология характеризовалась чрезвычайно синтетическим характером, т.к. покрывала множество различных практик, различающихся в разных музеях и разных странах<sup>192</sup>. Общий обзор всего этого многообразия был бы необходим в первую очередь для разработки образовательных программ по подготовке будущих музейных сотрудников. Так, в качестве «официального» понимания музеологии на международном уровне утверждался тот подход, который впоследствии получит название «институционального».

<sup>191</sup> См.: *Baghill A.S., Boylan P., Herreman Y. History of ICOM (1946–1996)*. Paris, 1998.

<sup>192</sup> См.: *Aquilina J.D. The Babelian Tale of Museology and Museography: A History in Words*.

Однако при этом ограниченность такого подхода становилась все более очевидной. Особенно рельефно она проявлялась в исследованиях исторического характера, где в центре внимания авторов находилось историческое развитие музейного института. Интуитивно ощущая, что понять сущность современного музея и его место в актуальной культурной ситуации без обращения к предистории данного института просто невозможно, их авторы, в чем-то опираясь на разработки исторической музеологии второй половины XIX – начала XX в., выстраивали ту генеалогию протомузейных форм, которая вплоть до настоящего времени остается общепринятой. В данном отношении внимания заслуживают работы двух историков музейного дела: Жермена Базена и Альмы Стефании Виттлин.

Жермен Базен (1901–1990), получивший искусствоведческое образование в Париже, с 1936 г. являлся сотрудником Лувра, где в 1951–1965 гг. был главным хранителем живописи и графики. Впоследствии он руководил системой реставрации живописи на национальном уровне, преподавал в Школе Лувра и других учебных заведениях. Ему принадлежит около тридцати работ по истории искусства и искусствознания, как обобщающего, так и частного-проблемного характера<sup>193</sup>. Вероятно, самым знаменитым его исследованием стала монография по истории музейного дела под названием «Музейный век» (1967)<sup>194</sup>. Характеризуя современный ему музей как «гибрид, рожденный наукой, философией, этикой, политикой»<sup>195</sup>, Базен прослеживает его эволюцию со времен протомузейных форм античности в общем контексте культуры и пытается выявить причины «аппетита на музеи, все еще не утоленного и в двадцатом веке»<sup>196</sup>. Из изложения материала следует, что хотя автор и не использует понятия «культурная форма», но фактически именно в виде таковой и рассматривает музей, трактуя его скорее как структуру осмысления времени<sup>197</sup>.

<sup>193</sup> Germain Bazin Dead; Ex-Louvre Curator, 88 // The New York Times. 1990. May 5.

<sup>194</sup> См.: Bazin G. The Museum Age. New York, 1967.

<sup>195</sup> Ibid. P. 278.

<sup>196</sup> Ibid. P. 7.

<sup>197</sup> В значительной степени на эту работу не только в изложении материала, но даже и в подборе иллюстративного ряда ориентирована одна из первых в новейшей отечественной историографии всеобщих историй музейного дела, см.: Юренева Т.Ю. Музей в мировой культуре. М., 2003.

Близкое к такому понимание феномена музея обнаруживают и работы австро-американского искусствоведа Альмы Стеффани Виттлин (1899–1992). Она изучала историю искусств в Венском университете, где в 1925 г. получила докторскую степень. В 1936 г. Виттлин переехала в Великобританию, где некоторое время служила в Музее археологии и антропологии Кембриджского университета. Там ею проводились исследования музейной аудитории, во многом заложившие основы современного понимания «visitor studies». В 1952 г. она перебралась в США<sup>198</sup>. Помимо нескольких исторических романов и работ по искусствоведению, Виттлин принадлежит обстоятельное исследование по истории музейного феномена и его возможному движению в сторону большей актуальности для современности<sup>199</sup>. Пытаясь ответить на вопрос, что такое музей, исследовательница прослеживает его историю начиная с первых известных собраний древности, выделяя основные мотивации собирательства (экономическую, социального престижа, магическую, выражения групповой лояльности, средства стимулирования любознательности и исследования, эмоциональную)<sup>200</sup> и предлагая типологию подходов к презентации коллекций. Особое внимание обращая на образовательную деятельность музея и коммуникативные возможности экспозиции, Виттлин предлагает «программу музейного обновления», обращая особое внимание на социальную миссию музея, его связь с окружающим миром и профессиональную подготовку сотрудников.

Такая трактовка развития музейного института в исторических исследованиях стала одним из свидетельств того, что институциональный подход, поддерживавшийся ИКОМ, уже не соответствовал

<sup>198</sup> Из написанной Х. Крейтлер биографии А.С. Виттлин в настоящее время доступен только небольшой фрагмент: *Kreutler H. Female Fate or: Alma Wittlin's Quest for Democracy // Exile and Gender II: Politics, Education and the Arts / Ed. by C. Brinson, J.V. Buresova, A. Hammel. Leiden, 2017. P. 184–204.* Выход в свет монографии автора, анонсированный несколько лет назад, все еще откладывается.

<sup>199</sup> Первое издание работы вышло еще в 1949 г. под названием «Музей, его история и задачи в деле образования». Для второго издания текст был фактически полностью переработан автором. См.: *Wittlin A.S. Museums: In Search of Usable Future. Cambridge, MA; London, 1970.*

<sup>200</sup> Плодотворность этой типологии мотиваций собирательства была подтверждена в новейшей отечественной историографии обращением к ней в докторской диссертации В.П. Грицкевича, см.: *Грицкевич В.П. История музейного дела до конца XVIII века. СПб., 2004.*

уровню обобщения, достигнутому музеологическим знанием. Все большее признание в этот период начинают приобретать и другие взгляды, характеризующиеся большей степенью концептуализации. С ними и будет связан переход музеологии на третью стадию развития, стадию теории и синтеза.

## 1.4. Стадия теории и синтеза в развитии музеологии

### 1.4.1. Музейный кризис и его влияние на музеологию

Качественные изменения в деятельности музеев приходятся на конец 1950-х – начало 1970-х гг. В это время происходит новая волна демократизации музеев, существенное расширение их аудитории, что вызвало к жизни представление о функциональности музея как социального института, об особом роде музейной коммуникации.

Демократизация музеев была вызвана и стала составной частью общих процессов демократизации культуры, выразившихся в развитии культуры повседневности, воспринимавшейся в качестве альтернативы официальной культуре. Интерес к явлениям повседневной жизни способствовал пересмотру традиционных представлений о культурном наследии, методах его сохранения и использования, месте и роли музеев в культурном процессе. Активно стала развиваться массовая культура. Широкие слои населения оказались вовлеченными не только в политическую или социально-экономическую, но и культурную жизнь общества. Кризис культуры (ярким проявлением которого стали студенческие волнения 1968 г.) затронул в первую очередь художественные музеи. Все более широкое распространение в художественных кругах стали приобретать взгляды, восходящие к идеям футуристов начала XX в. Их неотъемлемой частью стала критика художественных музеев как элитарных институтов, полностью зависящих от государства, выступающих в роли «орудий господствующей системы», навязывающих своим посетителям «диктатуру западной эстетики», элитарный и авторитарный подходы и т.д.<sup>201</sup>

В странах социалистического блока попыткой преодолеть этот кризис стало активное развитие музеологии как самостоятельной

<sup>201</sup> См.: Mairesse F. The Term Museum // What is a Museum / Ed. by A. Davis, F. Mairesse. München, 2010. P. 38–40.

дисциплины, которая могла бы способствовать профессионализации музейной сферы. Именно поэтому развитие музеологии в странах Восточной и Центральной Европы во многом было связано с университетскими центрами, и музеология рассматривалась в качестве академической дисциплины: она должна была предложить научную, непротиворечивую теорию, на основании которой развивалась бы соответствующая профессия. Решение возникающих перед современными музеями трудностей, таким образом, напрямую было бы связано с научностью и объективностью музеологии как научной дисциплины.

На Западе одной из центральных тем обсуждения становится роль музея в современном обществе, – могут ли музеи обращаться к массовой аудитории и сохранять при этом значение научного учреждения, сочетать научно-исследовательскую и просветительскую деятельность с рекреационной, какое влияние может оказывать музей на развитие того сообщества, в котором он существует, и состояние окружающей среды. Так возникли попытки сформулировать новые концепты, такие как участие коллектива в деятельности музея или в работе над культурной идентичностью сообщества. Развитием этих положений стало появление такого направления, как новая музеология.

Общим направлением развития музеологической мысли во второй половине XX в. стало стремление к преодолению черт элитарности, характерных для классической концепции музея XIX в., создание более доступных для восприятия способов подачи музейного материала, нетрадиционных программ культурно-просветительской деятельности, специальных музейных структур и персонала, занятого вопросами музейной педагогики, работы с особыми категориями посетителей (например, с детьми или инвалидами, представителями миноритарных групп и т.п.)<sup>202</sup>.

В результате выработался новый подход к пониманию сущности музея и его общественного предназначения. Во главу угла теперь был поставлен не музейный предмет с его свойствами и функциями (как это было в рамках концепции традиционной музеологии), а вовлеченный в сферу деятельности музея человек со свойственными ему социокультурными, психологическими и возрастными особенностями восприятия. Тема девятой генеральной конференции ИКОМ, проходившей в Гренобле и Париже в 1971 г., была сфор-

<sup>202</sup> См.: *Mairesse F. The Term Museum. P. 41–44.*

мулирована как «Музей на службе человеку: сегодня и завтра». На ней было определено, что функции музеев, традиционно считающиеся основными, должны рассматриваться как находящиеся «во-первых и в основных на службе всего человечества» и постоянно меняющегося общества. Эта же тенденция находит отражение и в новом определении музея, которое в 1974 г. дает ИКОМ. Если прежде (напр., определение 1968 г. и более ранние) музей определялся исключительно на основании принадлежащих ему коллекций, то теперь он рассматривается как институт, находящийся «на службе общества и его развития»<sup>203</sup>.

Широкое применение такого подхода привело, в частности, к существенному расширению сферы музейной деятельности: музейфикации стали подвергаться не только материальные объекты ушедших эпох, но и нематериальные реалии повседневной жизни современного человека (например, традиционные виды производственной деятельности, музыкального и театрального искусства и т. п.).

#### *1.4.2. Чехословацкая школа в музеологии*

Территории чешских и словацких земель, входившие в состав австрийской империи Габсбургов, по традиции испытывали сильное влияние со стороны немецкоязычной культуры. Во многом оно определило и развитие здесь музейного дела уже в период первой музейной революции: в Чехии стали появляться первые научные и профессиональные объединения, связанные с музеями и делом охраны памятников, специализированные периодические издания, предпринимались попытки создать систему подготовки музейных кадров. В 1883 г. в Оломоуце возникло Патриотическое музейное общество, способствовавшее созданию первых моравских музеев. Уже в 1888 г. было организовано чешское Общество любителей старины, которое с 1893 г. начало издавать собственный журнал. По инициативе общества с начала 1890-х гг. стали проводиться музейно-археологические съезды, важное место в программе которых занимали вопросы музейного дела и охраны памятников (1893 г. – Глинско, 1898 г. – Кутна-Гора, 1908 г. – Прага). Формирование представлений о самостоятельной музейной науке связано здесь с именем видного педагога, археолога, популяризатора историче-

<sup>203</sup> См.: Мени П. ван. К методологии музеологии. С. 25.

ских знаний Климента Чермяка (1852–1917). По его инициативе в 1895–1901 гг. в Чехии выходил «Вестник чешско-славянских музейных и археологических обществ», создававшийся как журнал, ориентированный в большей степени на практику музейной работы, освещающий отечественный и зарубежный опыт в данной области, но очень скоро ставший научно-теоретическим изданием, на страницах которого происходило формирование чешской музеологии.

В статье «Музеологическое образование» (1901) Чермяк писал о необходимости для музейных сотрудников (даже если они являются специалистами в области профильных дисциплин) проходить специальную подготовку и в области музеологии. Такую подготовку, по его мнению, могли бы осуществлять опытные музейные работники, передающие свои знания молодым поколениям<sup>204</sup>.

Преемником «Вестника» стал основанный Вацлавом Владимиром Еничеком журнал «Чешско-славянская музейная летопись», выходивший в 1902–1910 гг., но носивший более практический характер. После достижения национальной независимости, в 1919 г. был создан Союз чешских краеведческих музеев, в который вошло 46 из 94 существовавших тогда в стране музеев этого профиля. С 1924 г. Союз стал объединять музеи всех профилей. Новым печатным органом музеев страны стал журнал «Музейный горизонт», издававшийся Альбином Стоцким в 1925–1928 гг.<sup>205</sup>

Развивалось в стране и профильное образование. Уже в первой четверти XX в. в пражском Карловом университете стали читаться лекции по охране памятников, а в 1921 г. в Университете Томаса Масарика (Брно) была утверждена лекторская должность по музеологии, которую занял директор Моравского музея Ярослав Гельферт (1883–1972)<sup>206</sup>.

Лекции проводились им в основном в музее и носили практический характер: они были посвящены проблемам формирования фондов, учета и хранения, экспозиционной деятельности, а также истории музеев и музейного дела. В 1939 г. чтение лекций было

<sup>204</sup> См.: Čermák K. *Výchova v museologii // Věstník československých muzeí a spolků archaeologických*. 1901. Roč. 4. Č. 12. S. 173–176.

<sup>205</sup> См.: Špet J. *Přehled vývoje českého muzejnictví*. Brno, 2004. I (do roku 1945).

<sup>206</sup> См.: Kirsch O., Jagošová L. *Vývoj Lektorátu muzejnictví 1922–1951. Devadesát let od počátku univerzitního vzdělávání muzejníků v českých zemích // Muzeum: Muzejní a vlastivědná práce*. 2013. Vol. 51. № 1. S. 3–16.

прервано и возобновилось лишь после Второй мировой войны, в 1945 г. (до 1951 г.)<sup>207</sup>.

Традиции, заложенные в конце XIX – первой половине XX в., позволили ученым Чехословакии внести в середине XX в. решающий вклад в формирование музеологии как самостоятельной научной дисциплины. После установления в Чехословакии социалистического режима, влияние СССР сказалось и в этой области, хотя скорее в ее институционализации, нежели чем в содержании. Так, в 1955 г. при пражском Национальном музее по образцу московского Научно-исследовательского института краеведческой и музейной работы был создан Кабинет музейных и краеведческих исследований (с 1969 г. – Музеологический кабинет, позже – Центральный музеологический кабинет), ставший важнейшим методическим и издательским центром в области музеологии. Он способствовал развитию профильного библиографирования и централизации накопленного опыта. Вскоре такой же кабинет был создан и при Национальном музее в Братиславе<sup>208</sup>. К числу наиболее значительных имен музеологов послевоенной Чехословакии принадлежат имена трех ученых: Иржи Неуступного, Йозефа Бенеша и Збынека Странского<sup>209</sup>.

Монографию И. Неуступного «Музей и исследовательская работа» (Прага, 1968) П. ван Менш назвал «Первой обстоятельной публикацией по теории музеологии, которая была чем-то большим, чем очередной учебник по музейной работе»<sup>210</sup>. Вероятно, это не совсем так, однако рубежный характер данной работы в развитии музеологии действительно нельзя не признать, и ее автор может считаться первым теоретиком музеологии как научной дисциплины.

Иржи Неуступный (1905–1981) учился в Карловом университете на философском факультете, где первоначально изучал историографию и географию, но затем, под влиянием одного из своих

<sup>207</sup> См.: *Holman P.* The Paths of Museology in Brno // *Muzeologie na začátku 3. tisíciletí/ Museology at the Beginning of the 3rd Millennium: Sborník s mezinárodního semináře Teorie a praxe 2008.* Brno, 2009. P. 203–204.

<sup>208</sup> См.: *Douša P.* Ústřední muzeologický kabinet 1955–1989 // *Muzeum: Muzejní a vlastivědná práce.* 2011. Vol. 49. № 1. S. 3–14.

<sup>209</sup> См.: *Некужа П.* Из истории чешской музеологии // *Вопросы музеологии.* 2011. № 2 (4). С. 65–68.

<sup>210</sup> *Менш П. ван.* К методологии музеологии. С. 21.

профессоров, знаменитого чешского археолога Любомира Нидерле, начал специализироваться в области славистики (филология и этнография), а также преисторической археологии. Неуступный принимал активное участие в полевых исследованиях и написал ряд значительных работ по доисторической и славянской археологии. В 1925 г., еще будучи студентом, он начал работу в отделе первобытной истории Национального музея Чехословакии (Прага). В 1936 г. он стал заведующим отделом и занимал эту должность вплоть до самой смерти. В 1926–1946 гг. он был бессменным секретарем Союза музеев Чехословакии. В 1950 г. Неуступный был назначен в Карлов университет на преподавательскую должность по археологии с особым акцентом на музеологию (с 1969 г. – штатный профессор университета), а в 1967 г. его усилиями при университете и Национальном музее был создан Центр музеологического образования (существовал до 1981 г.)<sup>211</sup>. Неуступный преподавал и в других высших учебных заведениях Чехословакии, принимал активное участие в работе чешских и международных музейных организаций, входил в ИКОМ, редколлегию журнала «*Museum*» и Комиссию по историческим и археологическим музеям. Поддерживал он контакты и с советскими коллегами, причем не только с археологами, но и с музейными работниками<sup>212</sup>.

Впервые идеи Неуступного относительно новой «музейной науки» были сформулированы в опубликованной в 1950 г. в Праге книге «Вопросы современного музейного дела». Исследование состояло из двух частей: в первой рассказывалось об истории музеологии, давался краткий очерк развития этой дисциплины в Чехословакии, характеризовались собирательская работа музея, его экспозиционная, научная и образовательная деятельность, отдельно рассматривался вопрос экспозиционной деятельности исторических и археологических музеев. Вторая часть книги предлагала краткий

<sup>211</sup> См.: *Jagošová L., Kirsch O. Teorie jako platforma pro edukaci muzejních pracovníků. Osudy Střediska pro výuku muzeologie v letech 1967–1982 // Muzeum: Muzejní a vlastivědná práce. 2017. Vol. 55. № 2. S. 3–15.*

<sup>212</sup> *Неуступный И. Письмо С.И. Руденко // Петербургский филиал Архива РАН. Ф. 1004. Оп. 1. Д. 360; Неуступный Ю. Письма А.П. Манцевич // Архив Государственного Эрмитажа. Ф. 13. Оп. 1. Ед. хр. 189. О содержании переписки и возможном влиянии идей Неуступного на формирование экспозиционной практики Эрмитажа см.: Ананьев В.Г. К 105-летию Иржи Неуступного: Незвестные письма из архива Государственного Эрмитажа // Музей. 2010. № 8. С. 66–71.*

очерк работы советских, французских, американских и мексиканских музеев. В этой работе ученый также попытался сформулировать некоторые общие положения будущей науки. Для начала, он провел тонкое различие между теорией и методологией, с одной стороны, и наукой – с другой. Музеология, в таком случае, оказывалась теорией, методологией музейной работы, но не наукой. Как область теории она обладала собственной идентичностью, но как наука – не имела собственного специфического метода исследования. Неуступный разделял общую и специальную музеологию. Общая музеология включала в себя теоретические аспекты музейной работы и была своеобразным синтезом специальных музеологий, которые заключались в приложении к музейной деятельности профильных дисциплин (историческая музеология, естественно-научная музеология и т.д.). Методы этих профильных дисциплин оказывались методами специальных музеологий<sup>213</sup>.

Подобные же идеи развивались во второй книге ученого, посвященной музеологии, – монографии «Музей и исследовательская работа», опубликованной в Праге в 1968 г. Книга была выпущена на английском языке и потому получила широкую известность на Западе. В ней Неуступный вновь отрицал возможность причисления музеологии к числу «классических» или «фундаментальных научных дисциплин» и предлагал считать ее одной из «интердисциплинарных» или «маргинальных» наук, «которые играют все более значимую роль в современном мире». Отдельные главы монографии были посвящены соотношению таких понятий, как наука, исследование и экспертное знание, формам и типам исследовательской работы в музее, ее роли в экспозиционной и хранительской деятельности, значению музейных фондов как источниковой базы для научных исследований и др. Проблемы музеологии как научной дисциплины освещались в первой («Музеология и исследовательская работа в музеях») и последней («Музеи и музеология») главах книги.

Содержание музеологии определялось ученым достаточно широко и связывалось с теоретическим осмыслением всего того, что имеет отношение к исполнению основных музейных функций: коллекционирования источников для исследовательской работы, хранения, препарирования и реставрации материалов, классици-

<sup>213</sup> См.: *Neustupný J. Otázky dnešního musejnictví: příspěvky k obecné a speciální museologii.* Praha, 1950.

кации, инвентаризации и каталогизации коллекций, их публикации и экспонирования, осуществления образовательной деятельности и т.д. Вместе с тем он отмечал, что музеология должна рассматривать и такие вопросы, как отношения музея к науке, культуре и обществу в целом, изучать историю музеологии, музеев и отдельных направлений музейной работы, анализировать принципы, задачи и теорию исследовательской и образовательной деятельности музеев, уделять внимание проблемам музеологического образования, музейной архитектуры, а также техническим и административным проблемам музейной деятельности.

Неуступный предлагал разделять музеографию и музеологию, отмечая, что первая должна относиться к дескриптивным и техническим аспектам музеологии, в то время как вторая должна означать теоретическую дисциплину. По мнению ученого, русский термин «музееведение» охватывает и музеографию, и музеологию<sup>214</sup>.

В конце жизни Неуступный еще раз вернулся к проблеме определения музеологии как науки и отчасти пересмотрел свои прежние возражения относительно ее статуса. В 1980 г. в статье «Музеология как академическая дисциплина» он писал, что в связи с процессами, происходившими в науке в последние десятилетия, такие понятия, как «теория» и «научная дисциплина», практически превратились в синонимы, поэтому и вопрос о том, является ли музеология самостоятельной академической дисциплиной в свете актуальной социологии науки просто неуместен. При этом ученый подчеркивал ее междисциплинарный, гетерогенный характер, отмечая, что в каждой специальной музеологии есть как бы две составные части: одна заимствована из общей музеологии (и для всех одинакова), а другая происходит из профильной дисциплины (и для каждой своя собственная). Обосновывая существование музеологии как науки, Неуступный писал: «Она необходима, если мы хотим понять роль музеев в современной культуре и понять их место в будущем». Он не исключал, что музеи в их современном виде прекратят свое существование и передадут свои коллекции другим учреждениям, например специализированным исследовательским институтам, но это будет означать изменение не сущности, а лишь формы музеев<sup>215</sup>.

<sup>214</sup> См.: *Neustupný J. Museum and Research. Prague, 1968.*

<sup>215</sup> См.: *Neustupný J. Museology as an academic discipline // Museological Working Papers. 1980. Vol. 1. P. 28–29.*

Единой теории и методологии музеологии Неуступный так и не предложил, но сам факт пересмотра (пусть и частичного) своих прежних взглядов показывает интеллектуальную смелость ученого и его не прекращавшиеся размышления над актуальными проблемами музейного дела. Его идеи оказали влияние на понимание сущности музеологии такими учеными, как Ж.А. Ривьер и Й. Бенеш.

Последний принадлежал к числу наиболее продуктивных и авторитетных чешских музеологов XX в. Написавший более семисот работ, посвященных различным аспектам музейного дела, Йозеф Бенеш (1917–2005) получил педагогическое образование и работал школьным учителем, занимался этнографией родного региона, проводил полевые исследования, собирал коллекции фольклорных материалов (костюм и вышивка родного города Влчнова в Южной Моравии и др.). Интерес к славянской этнографии сохранился у ученого до конца жизни. С 1943 г. он начал работу в Музее Яна Амоса Коменского (г. Угерски-Брод), который после окончания войны возглавил как директор. Уже здесь он попытался разработать новую концепцию музея и создать его новую этнографическую экспозицию. В 1956 г. Бенеш переезжает в Прагу и начинает работу в государственных органах управления культурой: он становится референтом по делам музеев Министерства культуры. После ввода советских войск в Чехословакию в 1968 г. Бенеш вынужден оставить этот пост, но продолжает активную музеологическую деятельность: он секретарь национального комитета ИКОМ Чехословакии, секретарь Центрального совета по делам музеев Министерства культуры, преподаватель созданного И. Неуступным Центра музеологического образования. В 1966 г. он защитил в пражском Карловом университете диссертацию по этнографии, там же на философском факультете он преподавал этнографию и общую музеологию. В 1982 г. Бенеш вышел в отставку, но продолжил активную научную и преподавательскую деятельность: после того как в начале 1990-х гг. в Силезском университете (г. Опава) был создан Центр музеологии, Бенеш стал одним из самых активных его сотрудников. В 1980-е гг. он принимал активное участие в работе Международного комитета по музеологии ИКОМ (ИКОФОМ) и был постоянным автором его публикаций<sup>216</sup>.

<sup>216</sup> См.: *Stránský Z.Z. Muzeologické dílo Josefa Beneše // Muzeologické sešity. 1981. № 8. S. 153–156.*

Помимо отдельных статей, рецензий, критических разборов и сценариев музейных экспозиций, Бенешу принадлежит ряд обобщающих компендиумов, посвященных основным направлениям музейной деятельности: «Музей и музейные коллекции» (1977), «Музей и образовательная деятельность» (1980), «Музейная презентация» (1981). Они представляют собой своеобразную трилогию, объединенную общими теоретическими предпосылками и характеризующую внутреннюю (научно-фондовую) и внешнюю (культурно-просветительскую) деятельность музеев. Итоги размышлений ученого над этими вопросами были подведены в его последней крупной работе, книге «Основы музеологии» (1997)<sup>217</sup>.

В понимании сущности музеологии Бенеш первоначально был близок взглядам Неуступного, признавая ее теорией и методикой музейного дела и разделяя общую и специальную музеологии, но затем под влиянием идей З. Странского в последних своих работах писал о ней уже как о самостоятельной научной дисциплине и отдельной области культуры. Бенеш уделял большое внимание точному определению научной терминологии, в 1978 г. им был опубликован «Музеологический словарь», содержащий детальные дефиниции ряда основополагающих музейных терминов. Эта же проблематика занимает важное место в его монографии о научно-фондовой работе музеев (1977) и в итоговых «Основах музеологии».

Бенеш традиционно характеризует музей как «продукт общественного развития» и выделяет четыре основные его функции: 1) документацию (создание коллекций), 2) хранение коллекций (охрана и обработка), 3) исследование (использование коллекций для достижения нового знания), 4) воспитание (экспозиция и остальные виды воспитательного и образовательного воздействия). При этом две первые функции рассматриваются им как базовые, а две последующие – как зависимые от них. Каждая из функций делится на несколько составляющих: например, в рамках документации выделяются обзор и выявление документа; в рамках хранения – учет, затем, собственно, хранение и организация фондов; исследование состоит из изучения, публикации и т.д. Музейная коллекция характеризуется им как целостная совокупность документов, предоставляющих научно обоснованную картину документированной действительности с помощью аутентичных источников и необходимых

<sup>217</sup> См.: *Rutar V. The hundredth anniversary of the birth of Josef Beneš, a prominent Czech museologist // Museologica Brunensia. 2017. Vol. 6. Iss. 1. P. 65–67.*

вспомогательных материалов. Совокупность музейных коллекций составляет музейный фонд. При этом он подчеркивает открытый характер музейной коллекции как системы. Анализируя сущность музейной коллекции, ученый отмечает, что «речь идет о научно понимаемой модели подлинной действительности, преднамеренно и планомерно создаваемой в качестве открытой системы, благодаря которой можно с помощью предметов коллекций и подчиненных им вторичных документов создать картину развития соответствующей территории или области человеческой деятельности в таком масштабе, на таком уровне и в такой степени, которая соответствует данному виду и типу музея»<sup>218</sup>. Говоря о документации музейной коллекции, Бенеш выделяет такие ее черты, как планомерность, отраслевую направленность, выборочность, предпочтение качества количеству и подлинность документации приобретаемых музеем предметов. При этом целью документации он считает создание «модельного отношения между явлением и его документальными данными в музее с учетом специфичности музейной документации, отличающейся своими средствами выражения от документации тех же явлений, осуществляемой библиотеками, архивами или документальными центрами научно-исследовательских институтов»<sup>219</sup>.

Сам музейный предмет рассматривается им в трех аспектах: 1) как культурный предмет вообще, 2) как источник научного познания, 3) как специфическое средство педагогического воздействия<sup>220</sup>. Характеризуя внешние функции музея, Бенеш отмечает, что непосредственное наблюдение предмета более богато для познания, чем простое восприятие разъяснений о предмете и на этом строит свой анализ экспозиционной деятельности. Ученый выделяет три основных этапа подготовки любой выставки: сюжет, либретто и сценарий (состоящий из двух частей: анализа цели, средств, предпосылок предлагаемой экспозиции и разработки ее проблематики). Он подчеркивает важность изучения музейных посетителей, совмещение эстетического и научного подходов при проектировании экспозиции, использование современных аудиовизуальных средств. Сам Бенеш разрабатывал анкеты для ряда чешских музеев, на основании материалов которых затем проводилось изучение психологических проблем восприятия музейного материала.

<sup>218</sup> Beneš J. Muzeum a sbírky. Praha, 1977. S. 309.

<sup>219</sup> Ibid. S. 310.

<sup>220</sup> См.: Ibid. S. 308.

Значение трудов ученого определяется не в последнюю очередь еще и тем, что все они написаны на большом фактическом материале, полученном благодаря административной деятельности Бенеша в органах управления музеями Чехословакии. Собственной научной теории музеологии Бенеш не выработал, но развитие и подтверждение на эмпирическом материале идей коллег, обобщение имеющегося опыта позволяют считать его одной из важнейших фигур музеологии второй половины XX в.

Окончательное оформление музеологии в качестве самостоятельной научной дисциплины, определение ее структуры и познавательных интенций принято связывать с деятельностью Збынека З. Странского, в работах которого стадия теории и синтеза музеологии нашла наиболее полное выражение. Странский был первым ученым, который предложил и метатеорию музеологии<sup>221</sup>.

Збынек Збыслав Странский (1926–2016) в 1946–1950 гг. изучал историю и философию в пражском Карловом университете. Областью его научных интересов была история музыки, и первые работы Странского были посвящены истории старинной чешской музыки. В конце 1950-х – начале 1960-х гг. он продолжил изучение этой темы на заочном отделении Университета имени Яна Евангелиста Пуркине (бывшего Университета Масарика, Брно). В начале 1970-х гг. им была подготовлена кандидатская диссертация по истории музыки, однако защитить ее по политическим причинам он так и не смог. Уже после окончания Карлова университета Странский начал работу в музеях: в Чешском Броде, Подебрадах, пражском Музее Антонина Дворжака. В 1962 г. по приглашению Яна Елинека, директора Моравского музея (Брно), он перешел на работу в только что созданный по инициативе Елинека Отдел музеологии этого музея. Отдел был призван разрабатывать теоретические основы работы музея и играть роль методического центра для иных музеев региона. В 1963 г., вновь по инициативе Елинека, на философском факультете Университета Пуркине была создана внешняя кафедра музеологии. Руководил ею также директор Моравского музея, под эгидой которого и проходило обучение. С 1964 г. фактическое руководство кафедрой и Отделом музеологии взял на себя Странский. В 1965 г. по его инициативе в университете была открыта аспирантура по музеологии.

<sup>221</sup> См.: *Stránský Z.Z. Museology. Introduction to the Study of Museology. Brno, 1995. S. 14–22.*

С 1971 по 1989 г. Странский возглавлял Отдел музеологии Моравского музея и был фактическим главой музеологической учебной программы Брненского университета, объединенной в середине 1970-х гг. с археологической учебной программой. В начале 1980-х гг. он выдвинул идею проведения в Брно международных летних школ по музеологии, которая была поддержана ЮНЕСКО. В 1986 г. проект был утвержден, и в 1987 г. состоялась первая школа, директором которой Странский вновь по политическим причинам не был назначен. События бархатной революции 1989 г. принесли в его жизнь значительные изменения. В 1990 г. он смог стать полноправным членом ИКОМ, а затем был избран вице-президентом ИКОФОМ, с которым активно сотрудничал с момента его основания. Он стал заведующим самостоятельной кафедрой музеологии и директором летней школы по музеологии, которую возглавлял вплоть до 1997 г. В 1993 г. за рукопись работы «*De museologica*» ему было присуждено звание доцента по музеологии.

Выход на пенсию в 1996 г. не прервал его активной деятельности: Странский переехал в Словакию и принял непосредственное участие в создании системы музеологического образования в одном из крупнейших университетов этой страны, Университете Матей Белы в г. Банска Быстрица. Результатом этой работы стало создание кафедры экомuzeологии в филиале университета в г. Банска Ставница<sup>222</sup>.

Активная организационная работа не мешала научной деятельности ученого: составленный к его 80-летию биобиблиографический указатель включает более 400 позиций, среди которых не только монографии и статьи, но и каталоги, рецензии и сценарии выставок. В подготовленном под редакцией А. Девалье и Ф. Мерреса «Энциклопедическом словаре музеологии» Странский включен в число 18 ученых, внесших наибольший вклад в развитие музеологии<sup>223</sup>. В 2015 г. в Рио-де-Жанейро была проведена серия дискуссий, посвященных анализу его музеологических взглядов<sup>224</sup>, а в 2016 г. Странскому был посвящен отдельный номер журнала

<sup>222</sup> См.: Dolák J., Vavříková J. *Muzeolog Z.Z. Stránský*. Brno, 2006. S. 5–8.

<sup>223</sup> См.: Dictionnaire encyclopédique de muséologie / Sous la direction d'André Desvalléese et de Francois Mairesse. Paris, 2011. Седьмая вклейка между страницами 288–289.

<sup>224</sup> См.: Stránský: a bridge Brno-Brazil / Stránský: uma ponte Brno-Brasil / Ed. by B. Brulon Soares, A. Bernardo Baraçal. Paris, 2017.

«*Museologia Brunensia*»<sup>225</sup>. Система музеологических взглядов ученого начала формироваться в середине 1960-х гг., а затем получила развитие в его многочисленных работах 1970–1980-х гг.

Впервые его понимание сущности музеологии было представлено на международном симпозиуме по музеологии, прошедшем в Брно в марте 1965 г. В материалы симпозиума, изданные Моравским музеем, были включены две его теоретические работы: о предмете музеологии и ее месте в системе университетского образования. В 1972 г. в свет вышла первая монография Странского, посвященная этим вопросам, «Введение в музеологию». Впоследствии она не раз переиздавалась и была переведена на ряд европейских языков (венгерский, латышский). В соавторстве с коллегами из Литературного музея П. Гвездослава в 1979 г. им был подготовлен словарь «Терминология литературно-музейной коммуникации», вышедший на словацком, русском, английском и немецком языках. Большое значение для распространения идей Странского в мире имели материалы к читавшимся им на летних школах курсам по теоретической музеологии: они выходили на английском и французском языках и содержали сжатое изложение основных концепций ученого, а также его многочисленные статьи, публиковавшиеся в трудах ИКОФОМ. В 2005 г. вышла самая большая его работа, монография «Музеология и археология», во многом подводящая итоги размышлениям Странского над вопросами сущности музеологии и ее места в современной системе наук<sup>226</sup>.

Принципиальное новаторство идей Странского заключается уже в том, как он определяет предмет познания музеологии. Предлагая абстрагироваться от самого музея как института, он, говоря о познавательных целях музеологии, вводит такие понятия, как «музеальность» и «музеалия». В основе музейного феномена, по мысли ученого, лежит процесс освоения реальности, в рамках которого центр тяжести сносится с вещей как таковых и их утилитарного значения на мемориальную и культурную ценность реальности. Результаты этого процесса – попытки сохранить, несмотря на естественный ход вещей, свидетелей и репрезентантов таких ценностей. Следствием специфики этого процесса становится определенное смещение смысла: реальность как таковая становится культурной метареальностью. В основе этого смещения лежит по-

<sup>225</sup> См.: *Museologia Brunensia*. 2016. Vol. 5. Is. 2.

<sup>226</sup> См.: *Dolák J., Vavříková J. Muzeolog Z.Z. Stránský*. S. 10–16.

нятие ценности, поэтому Странский предлагает такое понятие, как «музеальность», т.е. мемориальная или культурная ценность (качество) того или иного документа<sup>227</sup>.

П. ван Менш, проанализировав использование понятия «музеальность» в его трудах, пришел к выводу, что оно прошло две стадии развития. Первоначально (в 1970-е) Странский утверждал, что музеальность есть определенное свойство данного предмета, его информационная ценность как источника оригинальной информации, его конкретные, доступные для восприятия качества. Но уже в 1980-е гг. Странский стал говорить о музеальности как о выражении особого отношения человека к реальности, связанного с желанием сохранять и использовать некие избранные объекты. Хотя музейный предмет и является носителем музеальности, сам этот термин связывается уже скорее с отношением наблюдателя, а не со свойствами самого артефакта<sup>228</sup>. Это объясняет и обращение ученого к методам аксиологии и гносеологии как рабочим инструментам музеологии. Если предмет музеологии – это особое отношение человека к действительности, для которого наиболее важно «познание музеальности», а воплощается эта музеальность в своеобразных документах – музейных предметах, то выявление, выбор таких предметов неизбежно связаны с их оценкой, с определением их ценности, т.е. с аксиологией, а также и с познанием их содержания, т.е. с гносеологией.

Говоря о свойствах, которыми обладает музеальность, Странский отмечает, что она:

- 1) должна быть связана с онтологическим аспектом реальности (объективной, конкретной реальности),
- 2) должна определяться многомерным информационным характером (как источника информации) и энергетической аурой (харизмой),
- 3) благодаря своему культурному значению выходить за рамки временных ценностей («вечное» vs временное),
- 4) отвечать потребностям создания культурной реальности и культурного сознания,
- 5) стимулировать тенденцию к сохранению репрезентативных элементов реальности в форме объектов культурной памяти<sup>229</sup>.

<sup>227</sup> См.: *Stránský Z.Z. Museology. Introduction to the Study of Museology. P. 28–29* и далее.

<sup>228</sup> См.: *Менш П. ван. К методологии музеологии. С. 186–187.*

<sup>229</sup> См.: *Stránský Z.Z. Museology. Introduction to the Study of Museology. P. 39.*

Потенциальный носитель музеальности определяется ученым как «музеалия». При этом, определяя место музеологии среди прочих наук, Странский в 1960–1980-е гг. относил ее к числу общественных наук и документационных дисциплин (вместе с документоведением, архивоведением, библиотковедением, информатикой и т.д.), делая следующую оговорку: последние, как правило, ограничиваются изучением ментефактов, в то время как музеология обращается к натурфактам и артефактам, причем обычно изучает их не *in situ*, а *in fondo*. При этом, характеризуя именно документационную составляющую музеологии, Странский отмечал, что целью этой науки является понимание законов объективной документации конкретной, воспринимаемой нами реальности.

Такие взгляды на музеологию ученый развивал и впоследствии. В качестве примера можно привести одну из последних его работ – статью «Наука и музейная культура», опубликованную в 2009 г.<sup>230</sup> По мнению Странского, современное общество находится в состоянии кризисе, который способствовал ослаблению позиций науки, в частности гуманитарной. При этом именно наука, искусство и духовность являются базовым содержанием культуры. Без единства всех этих элементов человечество не сможет достичь единой, полноценной культуры. И это можно считать первым фактором, влияющим на нынешнее положение музеологии. Вторым фактором является особое отношение к реальности и ее познанию, которое можно наблюдать в современном обществе. Это отношение может быть определено как спонтанность. Коллекции начинают формироваться более или менее спонтанно, на основе частичных знаний и преимущественно субъективных мотиваций. Третий фактор связан с определением самого предмета музеологии как науки (или, как предпочитает определять его автор, познавательной интенции или области). Он вновь выступает против того, что принято называть «институциональным подходом», т.е. против того, чтобы рассматривать в качестве предмета музеологии сам музей или его деятельность. По мнению Странского, сам музей не может быть предметом познавательной интенции, т.к. он всего лишь средство для реализации определенного способа познания реальности, осуществляемого с помощью онтологически аутентичных

<sup>230</sup> См.: *Stransky Z. Science and Museum Culture // Muzeologie na začátku 3. tisíciletí/ Museology at the Beginning of the 3rd Millennium: Sbornik s mezinárodního semináře Teorie a praxe 2008. Brno, 2009. P. 7–18.*

свидетельств: натурфактов, артефактов и ментефактов, которые благодаря своим свойствам свидетельств могут представлять те ценности культурной памяти, которые имеют культурсозидающее значение как для отдельных личностей, так и для всего общества<sup>231</sup>. Для определения этой ценности Странским и было некогда введено понятие музеальности. Наконец, четвертый фактор связан с профессионализацией музеологии и ее применением в музейной практике. По мнению ученого, именно музеология может предложить музеям средства формирования и изменения культурного сознания и уровня общества и, тем самым, дать им возможность активно участвовать в его развитии<sup>232</sup>. Только с учетом всех этих факторов будет возможным дальнейшее успешное развитие музеологии.

Странский никогда не ограничивался лишь метатеоретическими размышлениями о музеологии, но стремился реализовать их на практике. Им был организован ряд выставок в Моравском музее, ставших важными вехами в развитии чехословацкой музеологии и воплотивших основные теоретические положения авторской концепции музеологии. Ученый разделял процесс подготовки выставки на четыре основных этапа: 1) сюжет (программа реализации музейного материала), 2) либретто (интерпретация темы и ее документационный отбор), 3) вводный сценарий (описание концепции музейной подачи и способа целостной инсценировки документов), 4) технический сценарий (детальное описание всей подачи материала). Каждый из указанных этапов, в свою очередь, делился на ряд более мелких фаз.

Идеи Странского получили широкое распространение во всем мире уже в середине 1980-х гг. Его взгляды на музеологию были приняты (и частично переосмыслены) такими учеными, как И. Мароевич (Хорватия), П. ван Менш (Нидерланды), Ф. Вайдахер (Австрия) и др. Предложенные им термины («музеальность», «музеалия») вошли в научный оборот<sup>233</sup>.

<sup>231</sup> См.: *Stransky Z. Science and Museum Culture*. P. 15.

<sup>232</sup> *Ibid.* P. 16.

<sup>233</sup> См., напр., посвященный его памяти выпуск: *Museologica Brunensia*. 2016. Vol. 5. Is. 2, где опубликован ряд статей (напр., Ф. Мересса, Х.П. Лоренте и Ф. Эрнандес, М. Вальца и др.), раскрывающих влияние идей Странского на различные национальные традиции музеологической мысли. В статье М.Я. Губаренко предпринимается попытка проследить такое влияние на примере деятельности одного из старейших российских центров музеологической подготовки – музейной кафедры Санкт-Петербургского государственного инсти-

Представления З. Странского о том, что в основе музейного феномена лежит особое «музейное» отношение человека к действительности и, следовательно, аксиологический подход является одним из важнейших инструментов музеологического исследования, получили распространение в трудах многих ученых конца XX – начала XXI в. Наиболее полно, однако, они были восприняты и развиты в работах словацкой исследовательницы, младшей современницы Странского, А. Грегоровой.

Анна Грегорова (р. 1932) изучала историю и философию в братиславском Университете Коменского (в 1939–1954 гг. – Словацкий университет), работала в сфере просвещения, а с 1961 г. – в Кабинете музейного дела и краеведения (с 1969 г. – Музеологический кабинет) Словацкого национального музея (г. Братислава). С 1979 по 1988 г. она была сотрудником Центрального управления музеями и галереями, а затем вновь вернулась в Национальный музей, где и работала вплоть до выхода на пенсию в начале 1990-х гг. Первые музеологические работы Грегоровой стали появляться еще в 1960-е гг. на страницах журнала «Музей», издававшегося Словацким национальным музеем, членом редколлегии которого она была в 1960–1970-е гг. Она принимала активное участие в деятельности ИКОФОМ, став одним из авторов первого периодического

---

тута культуры. См.: *Gubarenko M.J. The Influence of Z.Z. Stránský's Ideas on The Formation of The Scientific School of The Department of Museology and Cultural Heritage of Saint Petersburg State Institute of Culture // Museologica Brunensia. 2016. Vol. 5. Is. 2. S. 82–84.* Не имея возможности согласиться со всеми выводами работы, отметим, что долгое время идеи Странского были известны в отечественной традиции лишь благодаря их пересказу А.М. Разгоном, который, вероятно, сам опирался в первую очередь на немецкие их переводы. На русском языке несколько работ Странского было опубликовано лишь в конце 1980-х – начале 1990-х гг. Вместе с тем еще в 1979 г. на ротاپринте был изготовлен перевод небольшой работы Странского «Понимание музееведения» (26 с.). См.: *Разгон А.М. Общетеоретические вопросы музееведения в научной литературе социалистических стран. М., 1984. С. 38.* Именно такой несистемностью в освоении научной концепции ученого можно объяснить и тот факт, что центральный термин Странского – «музеальность», связанный изначально с другими («музеализация», «музеалия»), на русский язык был не транслитерирован, а «переведен» как «музейность», что значительно изменило его семантическую окраску. Последнее обстоятельство, однако, не помешало созданию ряда оригинальных и значимых отечественных музеологических концепций, в большей степени вдохновленных идеями Странского, нежели чем испытавших его влияние. См.: *Сапаньжа О.С. Культурологическая теория музейности. Автореф. ... д-ра культурологии. СПб., 2011.*

издания этого комитета, журнала «*Museological working papers*», выходявшего в 1980–1981 гг., а затем опубликовав несколько статей в материалах симпозиумов ИКОФОМ (1986, 1987). Наиболее полное выражение взгляды исследовательницы на музеологию нашли в ее монографии «Музеи и музейное дело» (Мартин, 1984)<sup>234</sup>.

Грегорова рассматривала музеологию с философских позиций и была солидарна со Странским в том, что основой этой науки является особое («музейное») отношение человека к действительности, – выражение культуры и одно из воплощений человеческого чувства исторического сознания. На определенной стадии культурного развития, отмечает Грегорова, у человека появляется потребность собирать и защищать от разрушения определенные, избранные объекты, которые могут служить своеобразным «материальным зеркалом», новой формой самопроекции (это особое отношение человека к действительности исторически прослеживается уже с VII – VI вв. до н.э.). Культурная потребность вскоре соединяется с потребностью социальной и так получает развитие музейное отношение человека к действительности, предшествующее, собственно, музею как социокультурному институту. Музей же оказывается институтом, в котором естественным образом применяется и реализуется это особое отношение человека к действительности. Его основные функции: 1) целенаправленное и систематическое коллекционирование музейных предметов и создание музейных коллекций; 2) хранение и защита музейных коллекций; 3) всемерное использование музейных коллекций, под которым понимается реализация научно-исследовательских и культурно-образовательных функций.

В рамках такого подхода центральными для изучения оказываются три группы проблем: 1) музей и реальность, 2) музей и общество, 3) терминологические вопросы, связанные с анализом музейных функций. Музеология определялась исследовательницей как наука, изучающая особое отношение человека к реальности, заключающееся в целенаправленном и систематическом коллекционировании и хранении избранных, материальных, движимых и, как правило, трехмерных объектов, документирующих развитие природы и общества, а также их тщательном научном и культурно-образовательном использовании. Следовательно, наука приобретала синтетический и интердисциплинарный характер и относилась

<sup>234</sup> См.: Rutar V. Výročie Anna Gregorová // *Múzeum*. 2012. № 1. S. 50.

к числу гуманитарных. Грегорова подчеркивала тесную связь музеологии с онтологией, гносеологией, психологией, аксиологией, этикой, педагогикой, социологией и другими науками<sup>235</sup>.

#### 1.4.3. Музеология в Германской Демократической Республике

Государственная поддержка способствовала после 1949 г. развитию в ГДР целого ряда музеологических центров. Обратной стороной этого процесса здесь, как и в других социалистических государствах, было определенное ограничение самого внутреннего развития науки господствующей марксистско-ленинской идеологией и существующей цензурой. Вместе с тем традиции немецкой музеологии, заложенные на рубеже XIX–XX вв., получили развитие в теоретических работах именно восточногерманских ученых. Работа их коллег из ФРГ в большей степени имела практический характер.

Еще в 1963 г. при Научном совете Министерства образования ГДР была создана Рабочая группа школы и музея, начавшая проводить ежегодные конференции, на которых анализировался опыт экспозиционной работы музеев страны. В 1965 г. группа была преобразована в Совет по музейному делу, в подчинении которого оказались музеи всех категорий, объединенные в секции по профильному признаку. Создавались научные и учебные центры: в 1954 г. в Лейпциге появилось Училище музейных ассистентов (с 1966 г. – Училище музеологии, затем – Институт музеологии, а с 1992 г. – Высшая школа прикладных наук), в 1979 г. в Берлине был основан Научно-исследовательский институт музейного дела, ставший одним из отделов Государственных музеев Берлина. В 2006 г. он был переименован в Институт музейных исследований. С 1958 г. традиции журнала «Музейное дело» были продолжены выходящим в Берлине журналом «Новое музейное дело»<sup>236</sup>.

В стране был защищен целый ряд диссертаций, посвященных различным аспектам музеологии. Из их числа следует выделить работу Вильгельма Энненбаха «Очерки по истории и теории музеев: с акцентом на естественно-научные музеи», защищенную в Университете Гумбольдта в 1983 г. Этому же автору принадлежит цикл работ, посвященных историческому развитию музеологии как об-

<sup>235</sup> См.: Gregorová A. *Múzea a múzejnictvo*. Martin, 1984.

<sup>236</sup> См.: Jahn I. *Die Neue Museumskunde und die Entwicklung des sozialistischen Museumswesens in der DDR // Neue Museumskunde*. 1982. Bd. 25. S. 4–15.

ласти знания и вкладу в нее видных ученых XVII–XIX вв. (Д. Майора, Г. Лейбница, К. Линнея и др.). Их можно считать важнейшим этапом в разработке вопроса о таком основополагающем критерии любой науки, как историчность. Разрабатывались в ГДР и проблемы теоретической музеологии.

Уже организация Училища музейных ассистентов привела к необходимости разработать соответствующую учебную программу и, следовательно, поставить на повестку дня вопрос о структуре музеологии как учебной дисциплины. В училище начали читаться курсы по таким специальным дисциплинам, как история музейного дела, управление музеями, функции музеев, педагогика в музее и т.д. Было подготовлено методическое пособие по комплектованию музейных фондов и экспозиционно-выставочной работе<sup>237</sup>.

В 1964 г. в ГДР прошла первая дискуссия по теоретическим проблемам музеологии. Подготовленные к ней тезисы были опубликованы в приложении к журналу «Новое музейное дело». В число членов рабочей группы, разрабатывавшей тезисы, входили И. Винклер, Х. Маутер, Х. Хампе, Р. Харма, Э. Хюнс и Э. Чихон. Музееведение (а эти авторы использовали немецкий термин «Museumswissenschaft», вместо термина «Museologie») признавалось ими самостоятельной наукой, занимающейся проблемами, которые встают перед музеями при решении ими «общественных задач». Следовательно, предметом этой науки, по мнению ученых, является вся совокупность специфической музейной работы. Хотя тезисы и были разработаны в первую очередь на материале исторических музеев, они имели большое значение для дальнейшего развития науки как первая попытка определить специфику музееведения в качестве особой дисциплины<sup>238</sup>. В 1975 г. Институт музейного дела опубликовал «Краткий словарь музейного дела», подготовленный группой восточногерманских музеологов под руководством Р. Киау и В. Энненбаха. Работа над словарем, первый вариант которого был подготовлен еще в 1973 г., проводилась в тесном контакте с москов-

<sup>237</sup> См.: Scheunemann J. «...dass für Dinge die einen so geringen gesellschaftspolitischen Nutzen haben so ein Aufwand gemacht wird». Fachschulausbildung von Museumsassistenten und Museologen in der DDR 1954–1964 // *Historia in Museo. Festschrift für Frank-Dietrich Jacob zum sechzigsten Geburtstag*. Langenweißbach, 2004. S. 393–415.

<sup>238</sup> См.: Scheunemann J. Die Diskussion um die «Thesen zur Museumswissenschaft» in der DDR (1964) // *Curiositas*. 2003–2004. H. 3–4. S. 93–106.

ским Научно-исследовательским институтом культуры. В 1981 г. Рабочей группой по музеологии была проведена еще одна дискуссия, посвященная определению предмета музеологии как научной дисциплины. В ней приняли участие такие ученые, как В. Энненбах, Р. Ланг, Х. Векс. Наиболее детальную разработку теоретические вопросы музеологии нашли в конце 1970-х – первой половине 1980-х гг. в трудах двух немецких ученых: Ильзе Ян и Клауса Шрайнера.

Ильзе Ян известна в первую очередь своими работами по истории биологии<sup>239</sup>, однако ее вклад в теоретическую музеологию также весьма значителен. Ильзе Ян (1922–2010) начала изучать биологию и минералогию в Университете Фридриха Шиллера (Йена) в 1941 г., однако уже год спустя, по семейным обстоятельствам, была вынуждена оставить учебу и возобновила ее лишь в 1952 г. После окончания университета она продолжила изучение истории биологии в йенском Институте истории науки («Доме Эрнста Геккеля») и в 1963 г. защитила кандидатскую диссертацию по истории ботаники в Йенском университете в XVI–XIX вв. Ее дальнейшая биография была связана с Берлином, где она сначала работала в Академии наук ГДР, а затем преподавала в Университете Гумбольдта. В 1967 г. она стала главой экспозиционного отдела, а в 1971–1974 гг. исполняла обязанности заместителя директора университетского музея естествознания (одного из крупнейших в Германии музеев такого профиля) по научно-просветительской деятельности. Так все большее место в ее работах стала занимать музейная проблематика. В 1979 г. Ян защитила докторскую диссертацию на эту тему, а с 1980 г. стала университетским доцентом по естественно-исторической музеологии. Кроме того, вплоть до выхода на пенсию в 1982 г. она читала лекции и по истории биологии<sup>240</sup>.

Ян принадлежит целый ряд работ по истории биологии, из числа которых следует выделить монументальный труд «История биологии: Теории, методы, институты, краткие биографии» (1982, 1985, 1998), написанный коллективом авторов, фактическое руководство которым осуществлялось именно ею, а также целый ряд биографий

<sup>239</sup> См.: Хосфельд У, Левит Г, Колчинский Э.И. Памяти выдающегося немецкого историка науки Ильзе Ян (12.02.1922–08.05.2010) // Историко-биологические исследования. 2011. № 1. Т. 3. С. 90–96.

<sup>240</sup> См.: Schmitt M. Memories of Ilse Jahn (1922–2010), the Grande Dame of the Central European historians of biology // Zoosystematics and Evolution. 2012. Vol. 88. № 1. S. 13–17.

видных ученых прошлого (часть написана в соавторстве): К. Линнея, Ч. Дарвина, А. фон Гумбольдта и др. Наиболее значительной работой по музеологии следует считать ее докторскую диссертацию, защищенную в Университете Гумбольдта, «Музеология как учебная и научная дисциплина: с особым акцентом на ее функции в естественно-историческом музее (История, современное состояние и теоретические основы)». Диссертация никогда не публиковалась в качестве отдельной книги, но почти полностью появилась в журнале «Новое музейное дело» в 1979–1980 гг.<sup>241</sup> Стимулом к написанию диссертации стал личный опыт самой исследовательницы, которая, работая в университетском музее, столкнулась с проблемой слабой кодификации музеологии, особенно применительно к естественно-историческому материалу. С этим же были связаны и ее дальнейшие инициативы по переподготовке дипломированных специалистов для работы в неуниверситетских музеях (в рамках этой программы в Университете Гумбольдта под руководством Ян было защищено несколько диссертаций, впоследствии программа была закрыта). Суть музеологического образования, по мысли Ян, заключалась в том, чтобы научить будущих музейных работников понимать, изучать и направлять процессы формирования, консервации, использования музейных предметов и коллекций в общем и в частности. Программа должна была включать элементы истории науки, искусства и образования, реставрации, педагогики и психологии, климатологии, архитектуры и т.д.<sup>242</sup>

Музеология определялась исследовательницей как область систематизированного знания, посвященного проблемам формирования, хранения, презентации и использования музейных предметов и коллекций, а также факторам, определяющим эти процессы. При этом она подчеркивала, что данное знание не может носить сугубо прагматический характер, но должно базироваться на определенных философских и эмпирических предпосылках. Музеологическое знание, по мысли исследовательницы, состоит как бы из двух частей:

<sup>241</sup> См.: *Jahn I. Die Museologie als Lehr- und Forschungsdisziplin mit spezieller Berücksichtigung ihrer Funktion in naturhistorischen Museen. Geschichte, gegenwärtiger Stand und theoretische Grundlagen // Neue Museumskunde. 1979. Bd. 3. S. 152–169; Bd. 4. S. 236–249; 1980. Bd. 1. S. 41–50; Bd. 2. S. 76–84; Bd. 4. S. 270–279.*

<sup>242</sup> См.: *Jahn I. Methodology of museology and professional training // ICOFOM Study Series. 1983. Vol. 1. P. 71–80.*

с одной стороны, это теория процессов формирования, хранения и использования музейных предметов, а с другой – методически-технологические правила и операции (ручные и ментальные навыки и т.д.), связанные с данной теорией.

В структуре этого знания она выделяет три базовых компонента: 1) история формирования, хранения, организации и использования музейных коллекций; 2) актуальные требования и приемы коллекционирования, подготовки и представления, сохранения и реконструкции информации, содержащейся в музеефицированных объектах и коллекциях, в целях научного исследования или других разновидностей культурной деятельности (напр., экспонирования); 3) методически-технологические операции для осуществления вышеозначенных потребностей. Наряду с социальными науками огромное значение для музеологии имеет и естественно-научное знание, что связано с особой ролью консервации как ведущего принципа селекции и фактора, ограничивающего использование музейных предметов<sup>243</sup>.

В своих работах Ян исследовала вопросы структуры, предмета, методов и методологии этой науки, ее связей с другими научными дисциплинами. Признавая ограниченность понимания музеологии как науки о музейном институте, она предлагала перенести внимание на музейные предметы и рассматривать их как особые феномены.

Клаус Шрайнер (1929–1991) получил историческое образование и в 1963 г. защитил в университете Ростока, носившем тогда имя первого президента ГДР Вильгельма Пика, кандидатскую диссертацию, посвященную истории классовой борьбы в Германии на рубеже 1910–1920-х гг. Вскоре после этого он стал директором Музея аграрной истории Альт-Шверина, с деятельностью которого и будет связана вся его дальнейшая судьба. Он активно включился в работу ИКОФОМ уже в начале 1980-х гг., входил в правление этого комитета, был его вице-президентом и печатал многочисленные статьи в материалах его симпозиумов. В 1984 г. он получил степень доктора наук за диссертацию «Введение в музеологию. К вопросу о теоретических основах музейной работы» (одним из официальных оппонентов на защите была И. Ян). Незадолго до смерти Шрайнер был вынужден оставить работу в музее и вышел на пенсию.

<sup>243</sup> См.: *Jahn I. Interdisciplinarity in museology – presuppositions and requisites // Museological Working Papers. 1981. Vol. 2. P. 37–38.*

Основные положения диссертации Шрайнера были изложены в серии брошюр, изданных берлинским Институтом музейного дела в 1982–1986 гг. под общим названием «Введение в музеологию». Отдельные выпуски были посвящены истории музейного дела, теории и методологии музейной работы (они и составляют структуру музеологии как научной дисциплины), музейной терминологии (определения ок. 500 терминов, связанных с музейным делом).

Шрайнер придерживался достаточно широкого понимания музеологии: с одной стороны, он подчеркивал ее вспомогательный характер по сравнению с профильными дисциплинами, представленными в музеях, с другой – отмечал, что она связана с изучением закономерностей, относящихся к музею и его социальным функциям. В частности, он отмечал, что предметом музеологии является множество характеристик, законов структуры и развития, определяющих комплексный процесс приобретения, сохранения, декодирования, изучения и экспонирования избранных оригинальных объектов природы и общества как первичных источников знания. При этом сами такие объекты природы и общества могут быть предметом исследования и других дисциплин, для музеологии же характерно именно внимание к тому набору форм деятельности, с ними связанных, который был перечислен выше<sup>244</sup>.

Следует отметить, что Шрайнер весьма критически отнесся к концепции музеальности как особого свойства предмета и как специфического отношения к нему человека. Ценности как таковой, бесклассовой и вневременной, по мнению ученого, у предмета нет. Она присваивается ему лишь в контексте конкретной научной дисциплины. Документационная ценность предмета всегда оказывается связанной с какой-либо из профильных дисциплин. Отчасти, такой подход определялся большей приверженностью Шрайнера постулатам официальной марксистско-ленинской (материалистической) философии, вступавшей в противоречие с аксиологией Странского. При этом следует отметить, что в своей практической деятельности на посту директора Музея аграрной истории Шрайнер весьма успешно старался внедрять музеологические инновации (например, в вопросе документирования современности и музеефикации не отдельных предметов, а целых комплексов – домов крестьян и рабочих; включения в духе новой музеологии

<sup>244</sup> См.: *Schreiner K. Criteria on the place of museology in the system of sciences // Museological Working Papers. 1980. Vol. 1. P. 39–41.*

музея – как децентрализованной институции – в жизнь живого сообщества, в котором он существует; участия жителей деревни, в которой располагался музей, во всех направлениях его работы; совместного экспонирования исторического и современного материала и т.д.)<sup>245</sup>.

#### 1.4.4. Хорватская школа музеологии

Значительный вклад в мировую науку внесла хорватская школа музеологии, формировавшаяся в 1950–1980-е гг. вокруг Загребского университета и трактовавшая музеологию как одну из информационных дисциплин<sup>246</sup>. Еще в 1955 г. в Загребе по инициативе А. Бауэра был создан Центр музейной документации. В его задачи входили систематический сбор материалов, связанных с развитием музеев страны, подбор соответствующей литературы и популяризация работы музеев. В основе собраний центра была переданная Загребу коллекция профильных материалов, которую на протяжении более чем тридцати лет собирал сам основатель нового учреждения, А. Бауэр. Первоначально Центр был структурным подразделением Хорватского школьного музея, затем Хорватского технического музея, а с 1968 г. стал самостоятельным публичным учреждением.

Развивалась профильная периодика: еще в 1953 г. по инициативе все того же А. Бауэра был основан журнал «Музеология», а с 1970 г. стал выходить журнал «Informatica Museologica». Формировалась система профессиональной подготовки: уже с 1946 г. на философском факультете Загребского университета музеология вошла в программу подготовки археологов и историков искусства, а в 1966 г. там же была открыта аспирантура по документации, библиотековедению и информационным дисциплинам, вскоре включившая в себя курсы по музеологии и архивоведению. В 1983 г. музеология была признана университетом в качестве самостоятельной науки, относящейся к числу информационных дисциплин (наряду с документоведением, библиотековедением, книговедением, архивоведением, лексикологией, общей теорией систем и др.). Это дало возможность готовить диссертации в данной области.

<sup>245</sup> См.: Мениш П. ван. К методологии музеологии. С. 68, 70, 82–83.

<sup>246</sup> См.: Vujić Ž., Stublić H. Museology as Part of Information and Communication Sciences in Croatia: a View on a Thirty-Year-Long Experience // ICOFOM Study Series. 2016. Vol. 44. P. 37–45.

Выделяя ученых, внесших наибольший вклад в развитие теоретической музеологии в Хорватии, в первую очередь следует назвать три имени: это Антун Бауэр, Иво Мароевич и Томислав Шола.

Антун Бауэр (1911–2000) родился в Вуковаре, изучал историю искусства и археологию в университете Загреба, где и получил в 1935 г. диплом искусствоведа. После окончания университета он проводит некоторое время на раскопках в Малой Азии, а затем продолжает занятия в университетах Вены и Мюнхена. Там он готовит диссертацию на тему «Римская свинцовая пластика», которую защищает, вернувшись на родину, в 1939 г. После возвращения в Хорватию Бауэр совмещает преподавательскую и музейную деятельность: он становится доцентом Загребского университета, в 1937 г. способствует созданию в городе глиптотеки – публичного собрания копий античной скульптуры, которую и возглавляет вплоть до 1952 г., в 1940 г. на основании своей собственной коллекции создает частную художественную галерею в г. Осиджек (где когда-то посещал гимназию), а затем принимает участие в основании Городского музея в родном Вуковаре. Будучи увлеченным коллекционером, Бауэр каждому из созданных им музеев передавал в дар собранные им самим предметы. Так, например, при создании музея в Вуковаре Бауэр передал ему в дар свою коллекцию из более чем 1300 произведений хорватских художников XIX–XX вв. Тяжелым ударом для пожилого ученого стало уничтожение Вуковарского музея в ходе Балканской войны начала 1990-х гг.

В 1952–1964 гг. Бауэр возглавлял Школьный музей в Загребе, при котором по его инициативе был создан Центр музейной документации (был его директором вплоть до 1976 г.). Значение этого Центра стало особенно велико после событий Балканской войны начала 1990-х гг., когда многие хорватские музеи пострадали в ходе военных действий, и часть их собраний была утрачена. С 1966 по 1989 г. он преподавал в музеологической аспирантуре Загребского университета, которую и создал вместе с Божо Тежаком. Кроме того, он принимал участие в организации системы музееведческого образования в Белграде, Любляне и Цетинье<sup>247</sup>.

Его многочисленные статьи по музеологии публиковались в 1960–1980-е гг. во многих периодических изданиях Восточной

<sup>247</sup> См.: Brook A. Antun Bauer // The Guardian. 13.10.2000. URL: <https://www.theguardian.com/news/2000/may/13/guardianobituaries1> (дата обращения: 06.03.2018).

и Центральной Европы. Они были посвящены проблемам теории музеологии, определению специфики музейного предмета как носителя информации и объекта показа, характеристике музея как института, формированию системы музееведческого образования, различным профильным группам музеев и другим вопросам.

Формирование основ институционализации хорватской музеологии во многом было связано с именем А. Бауэра. Создание обобщающей музеологической теории, стоявшей на одном уровне с передовыми разработками европейских ученых того времени, связано с деятельностью его ученика, профессора музеологии Загребского университета, Иво Мароевича (1937–2007). И. Мароевич изучал историю искусства и английский язык на философском факультете Загребского университета, который закончил в 1960 г. После этого он преподавал в различных учебных заведениях, был хранителем и директором художественной галереи в г. Сисак, с 1969 по 1983 г. работал в Хорватском институте реставрации (основан в 1966 г.). Область его научных интересов определилась довольно рано – ею стали урбанистика и история городской архитектуры (в первую очередь архитектура Загреба XIX–XX вв.). В 1971 г. он защитил диссертацию, посвященную истории и архитектуре старинного хорватского города Сисака, а с 1975 г. начал преподавать в Загребском университете, где в 1983 г. получил звание профессора. Первоначально он вел занятия по консервации и общей музеологии в аспирантуре, созданной по инициативе А. Бауэра, затем стал читать курсы по охране архитектурного наследия в музеологической аспирантуре университета Сплита, во второй половине 1980-х – начале 1990-х гг. преподавал в университетах Дубровника, Цетинье, Виктории (Британская Колумбия, Канада). В область его научных интересов вошли история городского планирования, сохранение музейных коллекций, общая музеология. В Загребском университете он руководил направлением «музеология» (основанном по его инициативе в 1985 г. при кафедре информационных дисциплин философского факультета) и занимал ряд административных должностей. Мароевич активно сотрудничал с хорватскими и международными музейными организациями, он принимал участие в работе Международного комитета по подготовке персонала ИКОМ (ИКТОН), в 1998–2002 гг. был вице-президентом ИКОФОМ, членом ИКОМОС<sup>248</sup>.

<sup>248</sup> См.: Prof. dr. sc. Ivo Maroević (1937–2007) // *Informatologia*. 2007. Vol. 40. Pt. 2. P. 153.

Иво Мароевич опубликовал 12 книг и более 700 статей и рецензий, он часто выступал в периодической печати со статьями по актуальным проблемам городской архитектуры и сохранения культурного наследия. В центре его внимания были вопросы допустимости интерполяций при реставрации памятников архитектуры, а также соотношение исторических ансамблей с новой застройкой, актуальные для сохранения архитектурного наследия любого крупного города. События Балканской войны побудили ученого обратиться к проблеме охраны культурного наследия в военное время, этому была посвящена его книга «Война и культурное наследие в Хорватии» (1995).

Музеологические взгляды Мароевича нашли отражение в целом ряде статей, опубликованных как в югославских, так и в зарубежных периодических изданиях. Синтезом этих идей стала монография «Введение в музеологию», с подзаголовком «Европейский подход», изданная в 1993 г. в Хорватии, а в 1998 г. – на английском языке в Германии<sup>249</sup>. Рассматривая музеологию в качестве одной из информационных дисциплин, Мароевич подчеркивал, что все их объединяет одна и та же когнитивная ориентация: они занимаются изучением процессов порождения, собирания, отбора, оценки, разработки, архивирования, извлечения, передачи, распределения, истолкования, использования и защиты информации, а также исследованием социальной коммуникации во всех ее формах. Музеология, по мысли ученого, имеет дело с изучением музеальности посредством исследования музеалий (музейных предметов), различных форм музейной деятельности и связи между музейной теорией и практикой.

Разделяя концепцию З. Странского о музеальности как особой документальной ценности предмета, Мароевич привлек для более глубокого понимания сути этой ценности идеи таких хорватских ученых, как, например, Мирослав Туджман<sup>250</sup>. Он предлагает различать два типа информации: научную и культурную. И это позволяет ему провести разделительную черту между профильными дисциплинами и музеологией: первые занимаются в основном научной информацией, связанной с научными фактами, вторая – культурной информацией, относящейся к ценностям, которые передаются предмету в социальном контексте. Смещение акцента в сторону ценностных ориентаций было вполне естественным, т.к. в сфере

<sup>249</sup> См.: *Maroević I. Introduction to Museology: European Approach.*

<sup>250</sup> *Ibid.* P. 269–277.

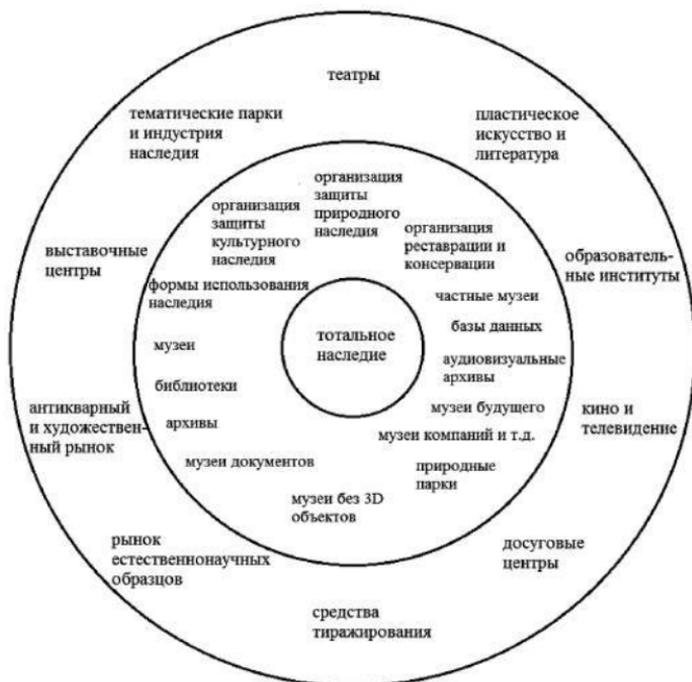


Рис. 1. Модель институтов наследия (по: ван Менш, 2014)

интересов Мароевича попадали не только музейные предметы как таковые, но и более широкое понятие «наследия».

Хотя Мароевич и обращался к проблеме изучения наследия как такового, он делал это в рамках музеологии, понимаемой, по преимуществу, в качестве одной из информационных дисциплин. Попытки расширить познавательные рамки музеологии как научной дисциплины или даже заменить ее новой, более инклюзивной наукой были предприняты Томиславом Шолой (р. 1948).

Томислав Шола, так же, как и И. Мароевич, изучал историю искусства и английский язык в Загребском университете, а затем (во второй половине 1970-х гг.) продолжил занятия в аспирантуре того же университета, где специализировался уже на музеологии, и в Сорбонне, где посещал курсы Ж.А. Ривьера (1978–1979). Итогом этих занятий стала защита диссертации «К проблеме тотального музея» (университет Любляны, 1985). Уже в годы обучения в аспирантуре Шола начал музейную деятельность: он работал куратором в одной из загребских галерей, а в 1981–1988 гг. был

директором Центра музейной документации и главным редактором журнала «*Informatica Museologica*».

Шола принимал активное участие в работе многочисленных национальных и международных музейных организаций, был главой хорватского комитета ИКОМ, членом исполнительного комитета ИКОМ, занимал ряд ведущих постов в ИКОФОМ. Он входит в редакционные советы ряда международных музеологических изданий («Международный журнал изучения наследия», «Музейная практика» и др.). С 2003 г. ведущее место в его работе занимает руководство проектом «Лучший в области наследия» («*The Best in Heritage*») – ежегодным фестивалем, на котором представляются музейные проекты, а также программы, связанные с сохранением и популяризацией наследия, получившие в предыдущем году наибольшее признание со стороны профессионального сообщества.

В общей сложности Шолой написано более 250 научных работ, опубликованных как в Хорватии, так и за рубежом. Сборник наиболее важных статей 1980–1990-х гг. был издан на английском языке в Хельсинки под названием «Эссе о музеях и их теории: к кибернетическому музею» (1997, расширенное издание на хорватском языке – Загреб, 2003)<sup>251</sup>. В 2001 г. вышла монография, посвященная музейному маркетингу (переиздана в 2002 г. в Белграде). В 2013 г. на русском языке был опубликован сборник его тематически связанных эссе «Вечность здесь больше не живет», посвященный положению музея в современном мире, а в 2017 г. – работа «Мнемософия», постулирующая значимость публичной памяти в эпоху существенных угроз наследию<sup>252</sup>.

С самого начала для работ Шола характерным было рассмотрение проблемы музея и музейного предмета в самом широком культурном контексте. В определенной степени, такая широта постановки проблемы вступала в противоречие с познавательными границами музеологии как научной дисциплины (в том виде, в каком она существовала в начале 1980-х гг.). Не странно поэтому, что уже в 1982 г. Шола предложил свое определение для новой области знания, которая должна была преодолеть ограничения музе-

<sup>251</sup> См.: Šola T. *Essays on Museums and their Theory: towards the cybernetic museum*. Helsinki, 1997.

<sup>252</sup> Шола Т. Вечность здесь больше не живет. Толковый словарь музейных грехов. Тула, 2013; *Idem*. Мнемософия. Эссе о науке публичной памяти. Ростов Великий, 2017.

ологии. Таким определением стало «наследиеведение» («Heritology»), которое, не замыкаясь лишь в институциональных рамках музея, занималось бы проблемами сохранения и использования всего наследия как такового. По его мнению, наука о наследии уже самим своим названием и содержанием будет связана с широким и интегральным восприятием проблем, связанных с отношением к наследию. Музейная деятельность является лишь частью этой более широкой области. Чуть позже, в развитии этой идеи, Шола разработал и систему соотношения соответствующих институтов наследия, представленную в виде диаграммы (рис. 1).

В 1989 г., как следующий этап осмысления той же проблемы, Шолой была разработана концепция «мнемософии» как «кибернетической философии наследия», общей теории, которая включала бы в себя как минимум пять наук из числа информационных: библиотековедение, архивоведение, музеографию, энциклопедистику и документоведение. Ученый отмечает, что мнемософия сосредоточена не на институтах, а на понятии наследия, объемлющем коллективный опыт во всей его полноте – временной и пространственной. Вновь он рассматривает ее с точки зрения кибернетики и информатики, которые, по мысли Шола, способны сделать информацию о прошлом релевантной для будущего.

#### *1.4.5. Теоретическая музеология в других странах Восточной Европы*

Во второй половине XX в. теоретическая музеология достаточно активно развивалась и в других странах социалистического блока. Хотя здесь и не было создано национальных школ, подобных тем, что появились в Чехословакии, ГДР или Хорватии, необходимо отметить важные достижения отдельных авторов и деятельность некоторых институтов.

В Польше преподавание музеологии было начато вскоре после окончания Второй мировой войны. С 1946 г. в Университете Николая Коперника (г. Торунь) читался курс консервации и музееведения (сейчас – охрана культурного наследия). Инициатором введения его в учебную программу был Иржи Ремер (1888–1979) – видный искусствовед, реставратор, с 1947 г. возглавлявший Обь-

единенный музей Торуня<sup>253</sup>. С 1961 г. с этим университетом сотрудничал и другой видный польский музеолог, Казимир Малиновский (1907–1977). Он был организатором и первым директором Национального музея в г. Познань, возглавлял Центральный совет музеев и охраны культурного наследия ПНР. Именно ему принадлежит авторство принятой в 1962 г. редакции закона об охране культурного наследия и музеях. Истории развития музейной науки в Польше была посвящена его вышедшая в 1970 г. в Познани книга «Предтечи польской музеологии». С 1952 г. по его инициативе начал издаваться ежегодник «Музееведение»<sup>254</sup>.

С 1973 г. музееведение вошло в учебную программу другого крупного польского университета, Ягеллонского университета в г. Кракове. С Краковом была связана деятельность Иржи Свецимского (1927–2012), внесшего важный вклад в разработку практики и теории экспозиционной деятельности музеев. Он был не только признанным ученым, но и одаренным художником, работы которого экспонируются во многих музеях Польши. Это помогло Свецимскому по-новому подойти к проблеме музейного дизайна и разработки художественной концепции музейной экспозиции<sup>255</sup>. Образование в области естествознания и многолетняя работа в Музее естественной истории Института систематики и эволюции животных Польской АН позволили дополнить эти представления прочной научной основой. Среди его наиболее значительных работ: «Музейная экспозиция как архитектурно-пластическое произведение» (Краков, 1976), а также пятитомник «Музеи и музейные выставки» (Краков, 1992–1998)<sup>256</sup>. В начале 1980-х гг. статьи Свецимского публиковались в материалах ИКОФОМ и были переведены на ряд иностранных языков.

Теоретическим проблемам музеологии как научной дисциплины была посвящена диссертация другого польского ученого, Войцеха Глузинского (1922–2017) «К основам музеологии», изданная как

<sup>253</sup> См.: *Nowiński K.* Prof. Jerzy Remer (1888–1979) // *Ochrona Zabytków*. 1979. Vol. 32. Pt. 2 (125). S. 147–148.

<sup>254</sup> См.: *Radecki G.* Kazimierz Malinowski – Muzeolog // *Muzealnictwo*. 2017. Vol. 58. S. 60–73.

<sup>255</sup> См. русский перевод работы: *Свецимский Е.* Модернизация музейных экспозиций: Метод, рекомендации. М., 1989.

<sup>256</sup> Список работ см.: <http://www.isez.pan.krakow.pl/emeriti/publikacje/swiecimski.pdf> (дата посещения 15.03.2018).

монография в Варшаве в 1980 г. Это было одно из самых обстоятельных метамузеологических исследований, появившихся во второй половине XX в. Систему музеологических знаний Глузинский разделяет на четыре части: 1) философию музея, 2) свод правовых норм, 3) историографию музеев и коллекций, 4) частные методики разных областей музейной деятельности. Каждая из частей, по его мнению, оперирует собственным языком. Друг с другом эти языки связаны лишь прагматически, они имеют разные семантические модели и не обладают логическими связями. Поэтому в своем современном состоянии музеология не является наукой в строгом смысле слова, а представляет собой всего лишь конгломерат идеологических принципов, правовых норм и профессиональных знаний. У современной музеологии нет структуры, характерной для науки в строгом смысле этого слова.

Не отрицая значение музеев для развития науки, автор стремился к тому, чтобы рассматривать их как автономные явления, суть которых не сводится лишь к проведению научных исследований. Музей и наука восходят к одному источнику, которым является стремление к познанию мира. Но при этом само познание осуществляется ими по-разному: наука описывает действительность и создает ее понятийную модель. Музей творит образ действительности из ее собственных элементов. Здесь познание в большей степени носит интуитивный, а не дискурсивный характер и основывается на наглядности. Поэтому и базовыми функциями музея исследователь считает функции собирательскую и презентационную, уже из них вытекают все остальные<sup>257</sup>.

Глузинский, много лет проработавший в Национальном музее г. Вроцлава, использовал семиотический подход к изучению музейных предметов и был активным участником начального этапа в деятельности ИКОФОМ<sup>258</sup>.

В Болгарии развитие музеологии связано в первую очередь с деятельностью искусствоведа Татьяны Силянговски-Новиковой (1910–1983). Получив искусствоведческое образование в Берлине и Париже еще в 1930-е гг., в 1950–1970-е гг. она работала в Институте философии и Институте изобразительных искусств, а также в 1954–1970 гг. читала в Софийском университете лекции по му-

<sup>257</sup> См.: *Gluziński W. U podstaw muzeologii. Warszawa, 1980.*

<sup>258</sup> См.: *Gajewska-Prorok E. Wojciech Antoni Janusz Gluziński (1922–2017) // Muzealnictwo. 2017. Vol. 58. S. 292–295.*

зееведению. Большинство ее работ было посвящено истории болгарского искусства, но в 1972 г. она опубликовала книгу «Основы музееведения. Лекции и исследования»<sup>259</sup>, которая на долгие годы стала главным пособием в данной области для болгарских музеологов. Лишь в 1998 г. Симеоном Недковым (доцентом Университета святого Климента Охридского (София) и директором Научно-методического центра по музееведению при Национальном историческом музее Болгарии) была опубликована отчасти заменившая ее книга «Музеи и музеология», обобщающая опыт исследований как болгарских, так и зарубежных (в том числе, российских) ученых по истории музейного дела и музеологии<sup>260</sup>. Ему же принадлежит ряд крупных исследований, посвященных музеям под открытым небом.

Наиболее обстоятельной обобщающей работой в области исторической музеологии на данный момент является двухтомник Стефанки Крыстевой «Исследования по музеологии. Тотемы, тезаурусы, кунсткамеры, виртуальные пространства», изданный в Софии в 2003 г. Сама С. Крыстева еще в 1994 г. защитила в Российском институте культурологии кандидатскую диссертацию, посвященную истории литературных музеев Болгарии. В дальнейшем она много писала о коммуникативном потенциале литературных музеев, работала в Национальном литературном музее Болгарии и преподавала в Университете святого Климента Охридского. Музеология рассматривается исследовательницей и как наука, и как практическая деятельность, главная задача которой заключается в том, чтобы постичь опредмеченное время для обогащения и постижения настоящего. В этой связи центральной идеей ее двухтомной работы становится идея о том, что, лишь познавая и изучая материальные свидетельства жизни прошлых поколений, человек в состоянии осознать собственное место в глобальной истории. Лежащая в основе музейной деятельности диахронная коммуникация (передача некоего культурного опыта во времени) восходит, по мысли С. Крыстевой, к развивающемуся в первобытной культуре культу предков. Поэтому кроме хорошо изученных форм протомузейной деятельности Египта или Средиземноморья исследовательница обращается к анализу сокровищниц фракийских царей, Варненского некрополя и т.д. Кроме общей картины развития музейного мира работа содержит подробный анализ эволюции музейного мира Болгарии.

<sup>259</sup> См.: Сяляновска-Новикова Т. Основы на музеи знанието. София, 1972.

<sup>260</sup> См.: Недков С. Музеи и музеология. София, 1998.

Развивалась в советской Болгарии и теоретическая музеология, хотя, возможно, это развитие и не было таким активным, как в других социалистических государствах. Здесь в первую очередь следует выделить работы эстетика Ивана Джаджева. Он получил филологическое образование в Софийском университете и с 1971 г. работал в Научно-исследовательском институте культуры (был научным сотрудником, ученым секретарем, директором), преподавал в Национальной академии театра и кино. Первоначально в центре его научных интересов находилась проблема художественной условности, ей были посвящены его первые монографии (1972, 1974). Но затем акцент сместился в область эстетики как таковой («Беседы об эстетике», 1979, 1985) и ее исторического развития («Эстетика эпохи классицизма», 2002; «Эстетика эпохи просвещения», 2007; «Эстетическая мысль эпохи античности», 2009; «Средневековая эстетическая мысль», 2012). И. Джаджевым был опубликован ряд статей, в которых феномен музея и музейного предмета рассматривался с философских и культурологических позиций (напр., статья «Культурная миссия музея»). Современные исследователи отмечают, что в этих его работах конкретизируется и уточняется предложенное З. Странским понятие «музеальности».

Венгерские музеологи принимали активное участие в разработке проблем профессиональной терминологии и составлении первого многоязычного тезауруса музеологических терминов. Именно венгерский музеолог Иштван Эри (1929–2009) возглавил рабочую группу Международного комитета по документации ИКОМ, в результате работы которой в 1986 г. был опубликован «*Dictionarium Museologicum*», включивший 1632 музейных термина на двадцати языках мира. Сам Эри был создателем Реставрационно-методического музейного центра, ставшего самой авторитетной музеологической организацией Венгрии<sup>261</sup>.

Менее самостоятельной была румынская музеология. Здесь в 1957 г. Министерством культуры был переведен первый советский учебник по музеологии – «Основы советского музееведения». Он и использовался в качестве основного пособия для музейной работы<sup>262</sup>.

<sup>261</sup> См.: Мени П. ван. К методологии музеологии. С. 110.

<sup>262</sup> См.: *Badica S. Same exhibitions, different labels? Romanian national museums and the fall of communism // National Museums. New studies from around*

#### 1.4.6. Музейная коммуникация

Изменения в понимании основных направлений развития музея, произошедшие в 1960-е гг., привели к тому, что исследователи все большее внимание стали уделять «внешним» функциям музейного института, т.е. его работе с аудиторией. Это вызвало естественный интерес к коммуникационным аспектам музейной работы. Совершенно справедливо создателем теории музейной коммуникации принято считать канадского музейного деятеля, активного практика музейной работы Дункана Камерона. Однако еще до того, как Камерон впервые в 1968 г. сформулировал свое понимание сущности музейной коммуникации, этот вопрос привлекал внимание специалистов.

В 1963 г. в американском журнале «Куратор» была опубликована статья Харли Паркера, главы экспозиционного отдела Королевского музея Онтарио (Торонто, Канада). Статья называлась «Музей как коммуникационная система»<sup>263</sup>. Харли Паркер (1915–1992) был не только куратором, но и талантливым художником, дизайнером, а также одним из первых исследователей теоретических основ коммуникации. Он активно сотрудничал со своим знаменитым соотечественником, ученым Маршалом Маклюэном, которого принято считать самым значительным исследователем культурологических аспектов коммуникации середины XX в. В соавторстве они написали несколько работ и реализовали несколько практических проектов. Вероятно, именно идеи Маклюэна, а также собственный практический опыт экспозиционной деятельности и определили интерес Паркера к коммуникационному измерению музейной деятельности.

В статье «Музей как коммуникационная система» Паркер рассматривает проблемы музейного дизайна в непосредственной связи с проблемами функционирования музея как одной из коммуникационных систем современной культуры. Конкретных решений автор работы не предлагает, но его заслуга заключается в том, что он первым подошел к рассмотрению проблем современного музея с позиций общей теории коммуникации. В 1967 г. Паркер совместно

---

the world / Ed. by S.J. Knell, P. Aronsson, A.B. Amundsen, A.J. Barnes, S. Burch, J. Carter, V. Gosselin, S.A. Hughes, A. Kirwan. London; New York, 2011. P. 277–278.

<sup>263</sup> См.: *Parker H.W. The Museum as a Communication System // Curator. Vol. VI. Pt. 4. P. 350–360.*

с Маклюэном в Музее города Нью-Йорка провели семинар на тему «Изучение путей, средств и ценностей музейной коммуникации со смотрящей публикой», в ходе работы которого сформулированы были общие предпосылки для концептуализации музея как особого вида медиума<sup>264</sup>. Предлагая отказаться от «книжного» понимания музея (т.е. автоматического переноса на него принципов коммуникации, характерных для эпохи, когда базовым каналом коммуникации являлась именно печатная книга), Маклюэн и Паркер подчеркивают важность вовлеченности и соучастия музейной аудитории<sup>265</sup>, которые, однако, не сводятся к простому тактильному контакту с экспонатами («прикосновение само по себе не создает связи, наоборот, оно создает интервал»)<sup>266</sup>, но концептуализируются гораздо более тонко. Речь идет о преобразовании самого музейного пространства, отказа от его линейности посредством обращения к новейшим разработкам технологического прогресса (аудиотехнологии, изменение освещения и т.д.), активно внедряющимся в массовую культуру<sup>267</sup>. Это необходимо в связи с изменением характера его аудитории: молодые люди, приходящие в музеи, формируются, смотря телевидение, т.е. и от музейного опыта ожидают аналогичного телевизионному многоуровневого вовлечения<sup>268</sup>.

Развитием идей Паркера во многом стала теория музейной коммуникации, предложенная его младшим современником и коллегой Д. Камероном. Дункан Фергюсон Камерон (1930–2006) начал музейную карьеру в 1956 г. в том же самом Королевском музее Онтарио, где работал и Паркер. В 1960–1970-е гг. он активно сотрудничал с различными организациями в сфере культуры, возглавляя ряд музеев в США (например, Бруклинский музей в Нью-Йорке), а с 1977 по 1988 г. был директором Музея Гленбоу (Калгари, Канада). Ориентируясь в первую очередь на практику музейной работы, Камерон не оставил обобщающих трудов, в которых были бы представлены теоретические обоснования его взглядов. Однако те немногочисленные статьи, которые он публиковал, очень скоро приобрели широкую известность в профессиональных кругах

<sup>264</sup> См.: Exploration of the ways, means, and values of museum communication with the viewing public. New York, 1969.

<sup>265</sup> Ibid. P. 2–3.

<sup>266</sup> Ibid. P. 8.

<sup>267</sup> Ibid. P. 6.

<sup>268</sup> Ibid. P. 19.

и считаются одними из самых влиятельных работ, посвященных положению музеев в современном мире. Они носят характер не столько научных исследований, сколько авторских эссе или очерков. Из числа других выделяются статьи: «Точка зрения: Музей как коммуникационная система и ее применение к музейному образованию» (1968)<sup>269</sup> и «Музей: храм или форум» (1971)<sup>270</sup>.

Специфика музея как коммуникационной системы заключается для Камерона в первую очередь в том, что здесь посредством определенных моделей представляется и структурируется окружающая нас реальность. Средством коммуникации здесь выступают «подлинные вещи». Именно они – имена существительные языка музея. Их изображения, а также другие средства коммуникации – дополнительные элементы, имена прилагательные, которые лишь уточняют и добавляют что-то к высказыванию, сделанному через реальные вещи. Кроме того, Камерон подчеркивает, что язык музея – это язык визуальный.

Система коммуникации, построенная на основании такого языка, – это комплексная система, в которой нередко оказывается несколько отправителей сообщения, несколько средств передачи и множество различающихся получателей. Модель, предлагаемая Камероном, по его собственным словам, представляет собой определенное упрощение реальной ситуации. Источником сообщения в этой модели является экспозиционер, средством передачи – подлинные вещи, а получателем – музейная аудитория. Создатели экспозиции кодируют в подлинных вещах определенное сообщение и передают его публике. Вспомогательные материалы (диаграммы и фотографии, аудио и видеозаписи и т.д.) необходимы только лишь для того, чтобы помочь посетителю прочесть передаваемое ему сообщение, они ни в коем случае не должны переводить его на вербальный язык.

Успешность этой коммуникации будет определяться, с одной стороны, тем, могут ли создатели экспозиции выстроить невербальное сообщение и, с другой стороны, могут ли посетители его прочесть. Иными словами, и для тех, и для других необходимым явля-

<sup>269</sup> См.: *Cameron D.F. A Viewpoint: The Museum as a Communications System and Implications for Museum Education // Curator. 1968. Vol. XI. Pt. 1. P. 33–40.*

<sup>270</sup> См.: *Cameron D.F. The Museum, a Temple or the Forum // Curator. 1971. Vol. XIV. Pt. 1. P. 11–24.* Русский перевод см.: *Камерон Д.Ф. Музей: храм или форум? // Музейное дело: Музей – культура – общество. Сборник научных трудов. М., 1992. С. 259–275.*

ется знание невербального языка, построенного на оперировании подлинными вещами. Эффективность коммуникации проверяется на основании изучения обратной связи, которая позволяет экспозиционерам совершенствовать и модифицировать предлагаемые ими варианты высказываний на особом языке музея<sup>271</sup>.

Идеи Камерона вызвали значительный интерес в музейном сообществе, хотя и расценивались отнюдь не однозначно. Наряду с полным их приятием, раздавались и критические высказывания. Для развития дальнейших представлений о музейной коммуникации следует выделить полемическую работу сотрудников Национального музея естественной истории Смитсоновского института (Вашингтон, США) Юджина Ница и Гилберта Райта «Музей как коммуникационная система: Оценивая точку зрения Камерона», опубликованную в 1970 г. в том же журнале «Куратор»<sup>272</sup>. Авторы этой работы отметили трудности, которые возникают в процессе применения теории Камерона к таким группам музеев, как естественно-научные, исторические, а также музеи науки и техники. В них, по мнению ученых, вербальный дискурс всегда является важным элементом сообщения, передаваемого в процессе коммуникации. В таких музеях экспозиционеры обращаются к области той или иной профильной дисциплины (зоологии, ботаники, антропологии и т.д.), заимствуют оттуда научные факты или концепции, а потом связывают их с отобранными музейными предметами (естественно-научными образцами или моделями) для информирования, обучения или развлечения музейных посетителей. Как участник процесса коммуникации музейный работник должен сделать эти предметы или коллекции осмысленными для посетителей. Поэтому и то сообщение, которое передает адресант, формулируется, как правило, словами – устно или письменно (в экскурсии или этикетаже). Для придания ясности этому вербальному посланию используются также и вспомогательные средства (диаграммы, карты, фотографии).

Фактически, возникшая дискуссия на новом уровне повторяла ту, что на рубеже XIX–XX вв. уже звучала в работах Джорджа Брау-

<sup>271</sup> На значимость обратной связи обращали внимание еще Маклюэн и Паркер в ходе семинара 1967 г. См.: *Exploration of the ways, means, and values of museum communication with the viewing public.*

<sup>272</sup> См.: *Knez E.I., Wright A.G. The Museum as a Communications System: An Assessment of Cameron's View Point // Curator. 1970. Vol. XIII. Pt. 3. P. 204–212.*

на Гуда и Бенджамина Ивса Гиллмана и основывалась на понимании музеев как «собраний предметов» или «собраний идей».

#### 1.4.7. Новая музеология

Эволюция взглядов на общественное предназначение музея привела к возникновению новой музейной идеологии, системы представлений о музее как социокультурном институте, способном выполнять более активную преобразовательную роль в обществе.

В результате существенному пересмотру были подвергнуты прежние представления о музее. Музей стали воспринимать не столько как хранилище музейных предметов и научно-исследовательский центр, а, прежде всего, как инструмент социальных и культурных преобразований, учреждение, состоящее на службе у конкретных городских и сельских общин<sup>273</sup>. Такой музей позволяет своим посетителям не просто получать какие-то абстрактные знания или эстетические впечатления, а ощутить причастность к истории и самобытности своей собственной общины.

Идеи общинного музея раньше всего были востребованы в США, где они во многом были связаны с концепцией «полезного музея» Дж.К. Даны. Одним из наиболее последовательных воплощений такого подхода считается общинный музей в Анакоэтии (юго-восточном районе Вашингтона с почти сотысячным преимущественно негритянским населением), открытый в 1967 г. Осуществленный Смитсоновским институтом, этот проект призван был способствовать снижению социальной напряженности на фоне массового движения против расовой сегрегации. Не располагая постоянной коллекцией, музей в Анакоэтии начал с создания тематических выставок, посвященных истории общины, ее африканским корням и условиям жизни афроамериканцев<sup>274</sup>.

Возглавлял этот музей прославленный социальный активист, пастор Джон Кинард (1936–1989). По словам англичанина Кеннета Хадсона, Д. Кинарду удалось создать один из немногих по настоящему «влиятельных музеев». За первые восемь лет существования музей организовал 35 крупных выставок, пользовавшихся огромной популярностью у местного населения. Широкою

<sup>273</sup> См.: *Assunção Dos Santos P. Museology and Community Development in the XXI Century // Cadernos de Sociomuseologia. 2008. Vol. 29. P. 1–251.*

<sup>274</sup> См.: *James P. Building a Community-based Identity at Anacostia Museum // Curator. 2005. Vol. 39. Is. 1. P. 19–44.*

известность приобрела выставка, посвященная экологии городской жизни, и, в частности, крысам. Другая выставка, «Фредерик Дуглас, мудрец из Анакостии, 1817? – 1895 гг.», была показана Смитсоновским институтом во многих городах США. Она была посвящена жизни и деятельности одного из лидеров аболиционизма, знаменитого оратора и борца за социальные реформы, бывшего в юности рабом. По инициативе Д. Кинарда в 1978 г. была создана Ассоциация афроамериканских музеев<sup>275</sup>.

Успешная деятельность этого музея дала материал для теоретического осмысления феномена общинного музея, широко обсуждавшегося на ряде научных конференций (Бруклинская конференция 1969 г. и др.). С точки зрения идеологов общинного музея, подобные институты должны активно вмешиваться в жизнь людей, налаживать контакты с теми, кому они особенно нужны, решая тем самым многие острые социальные проблемы.

Опыт общинных музеев получил распространение и в других странах с проблемами в социальной области, в первую очередь в Латинской Америке. Важную роль в распространении новых представлений о социальной функции музея сыграл Национальный музей антропологии (Мехико, Мексика). Именно его директор сформулировал в образной форме лозунг нового направления: «Мраморные полы слишком холодны для маленьких босых ног»<sup>276</sup>. Ставший знаменитым в музейной среде, этот афоризм означал, что социально незащищенные жители тех сообществ, в которых существовали музеи, не воспринимали их как нечто важное или значимое для себя, потому что не находили в традиционных музеях своих культурных традиций, корней, ответов на важные для себя вопросы и т.д. Музеи были как бы отделены от реальной жизни общества. Необходимо было восстановить их связь, вновь интегрировать музеи в жизнь общества. Поэтому такие музеи в Латинской Америке получили название «интегрированные музеи».

Экспериментальным проектом Национального музея антропологии стало создание в центре трущобных районов Мехико нового филиала, Каза дель Мусео, руководимого Мириам Арройо. Его работа во многом была рассчитана на преодоление гендерной дис-

<sup>275</sup> См.: *Autry R.* «The rats are still with us»: Constructing Everyday Life at the Anacostia Museum in Washington, DC // *Museum and Society*. 2016. Vol. 14. Is. 1. P. 160–177.

<sup>276</sup> См.: *Cameron D.F.* Marble Floors are Cold for Small, Bare Feet // *Museum Management and Curatorship*. 1993. Vol. 12. Is. 2. P. 159–170.

криминации и повышение роли женщины<sup>277</sup>. В северо-восточном районе Рио-де-Жанейро, Сао-Кристовоа, также был создан интегрированный музей. 20–31 мая 1972 г. в Сантьяго-де-Чили под эгидой ЮНЕСКО состоялся круглый стол, посвященный роли музеев в современной Латинской Америке. По его итогам была принята декларация, получившая название «Декларация Сантьяго-де-Чили». В ней отмечалось, что тот прогресс, которого современное общество достигло в области технологий, все еще остается недостижимым в мире культуры. Имеющийся дисбаланс может быть чреват серьезными последствиями. Музеи в состоянии благоприятно повлиять на сложившуюся ситуацию, если будут в большей мере, чем сейчас, включаться в жизнь современного общества. В декларации недвусмысленно было сформулировано представление о музее как институте, находящемся на службе у общества, и в то же самое время являющемся неотъемлемой частью этого общества. Были представлены и конкретные предложения по усовершенствованию музейной практики в сельских и городских регионах, упрочению связи между музеями и развитием технологий, а также открытым образованием и обучением длиною в жизнь<sup>278</sup>.

То, что данная проблематика сохранила свое значение до сих пор, видно, например, из того, что в 2009 г. именно опыт интегрированных музеев Латинской Америки и Карибского региона стал темой для очередного симпозиума ИКОФОМ-ЛАМ.

Непосредственным результатом усиления общественного интереса к проблемам культурного развития отдельных регионов и охраны окружающей среды стало возникновение концепции экомuzeя и, соответственно, нового типа музейных учреждений.

Первые экомuzeи были созданы во Франции в 1970-е гг. на основе региональных природных парков. Сам термин «экомuzeй» в 1971 г. предложил Юг де Варин (р. 1935), а наиболее весомый вклад в разработку и обоснование концепции экомuzeев, научное определение этого понятия внес другой французский музеолог, Ж.А. Ривьер (1897–1985)<sup>279</sup>. Ривьер в 1925–1928 гг. учился в «Школе Лувра», в конце 1920-х – начале 1930-х гг. принимал активное участие в организации ряда этнографических выставок, со-

<sup>277</sup> См.: Meress F. The Term Museum. P. 37.

<sup>278</sup> См.: Davis P. Ecomuseums: A Sense of Place. London; New York, 2011.

<sup>279</sup> Ibid.

трудничал с журналом «Документы», а затем в качестве заместителя директора приступил к реорганизации старейшего этнографического музея Парижа, Музея Трокадеро. В 1937 г. на основании части коллекций этого музея (посвященных французской этнографии) был открыт Национальный музей народного искусства и традиций, ставший любимым детищем Ривьера. В 1938 г. также на основании коллекций Музея Трокадеро был создан «Музей человека». Интерес к народной культуре и стремление сохранить ее как целостную систему музейными средствами во многом определили особенности предложенной Ривьером концепции экомuzeя. В 1948–1965 гг. Ривьер был первым генеральным директором ИКОМ, а с 1968 г. – занял там же должность постоянного советника<sup>280</sup>.

Первые попытки создать музей нового типа предпринимались Ривьером еще в самом начале 1940-х гг. Так, в 1940 г. им был разработан проект Музея Бретани в Рене, в котором уже присутствовали определенные особенности, впоследствии ставшие характерными для экомuzeев<sup>281</sup>. Но полностью реализовать свои планы ученый сумел лишь в послевоенный период. Отличительной чертой экомuzeя является наличие в его деятельности социально-средовой (или эколого-культурной) составляющей, а также участие в его деятельности представителей местного сообщества. Экомuzeй представляет собой исторически освоенную территорию с постоянным населением, сохраняющим традиционный быт, профессиональные занятия, образ жизни, характерные для данной местности. При этом он должен выступать как единое целое с окружающей средой в качестве механизма ее самосохранения и развития. Как справедливо отмечают современные исследователи, подход Ривьера был отмечен влиянием популярного на рубеже 1960–1970-х гг. структурализма. Он объединял время и пространство, дабы объяснить специфику той среды, которую описывал, причем объяснить ее во всей ее полноте, т.е. в рамках холистического подхода<sup>282</sup>.

Новое направление музеологической мысли получило название новая музеология. Как показал П. ван Менш, этот термин на про-

<sup>280</sup> См.: *Gorgus N.* Le magicien des vitrines: le muséologue Georges Henri Rivière.

<sup>281</sup> См.: *Chevalier E.* Le musée de Bretagne, un musée face a son histoire. Rennes, 2001.

<sup>282</sup> См.: *Rocha Mille de la R.* Museums without walls: The museology of Georges Henri Riviere. Unpublished Doctoral thesis, City University London, 2011. URL: <http://openaccess.city.ac.uk/2154/> (дата посещения 15.03.2018).

тяжении второй половины XX в. уже несколько раз использовался для определения тех или иных новаций в музейной сфере. Применительно к социально ориентированной музеологии впервые его использовал Андре Девалье в 1980 г. в статье о музеологии, написанной для приложения к «Универсальной энциклопедии»<sup>283</sup>. И это также было характерно для культурной ситуации Франции того периода: в кинематографе широкой популярностью пользовалась тогда школа «Новой волны» (Франсуа Трюффо, Жан-Люк Годар, Клод Шаброль и др.), в литературе – «Нового романа» (Ален Роб-Грийе, Клод Симон, Натали Саррот), в философии – группа «Новых философов» (Паскаль Брюкнер, Андре Глюксман, Ален Финкелькро), в истории – «Новая история» (Жак Ле Гофф, Пьер Нора и др.). Значительное влияние на понимание Ж.А. Ривьером задач нового музея оказала концепция «тотальной истории» знаменитого французского историка Пьера Броделя, предполагавшая обращение к «длительному времени» и учету всех существующих в обществе связей (экономических, социальных, культурных), а также изучению географического и экологического аспектов истории.

Экспонатами экомuzeя являются все движимые и недвижимые объекты, расположенные на отведенной под него территории, а также весь животный и растительный мир. В таком музее объединенными оказывались социальное и природное измерения. Наряду с временным и пространственным аспектами понятие экомuzeя включает в себя и музеефикацию деятельности, – в его сферу включаются действующие мастерские и магазины.

Население, проживающее на территории экомuzeя, составляет особую общину, которая принимает непосредственное участие в жизни музея. Получая доходы от туристической деятельности и привлекая на свою территорию дополнительные субсидии, музеем стимулирует традиционные виды хозяйственной и культурной деятельности местного населения, способствуя тем самым росту экономического благосостояния общины. Управление в экомузее осуществляется совместно тремя сообществами – пользователей, администраторов и научных консультантов. Как отмечал Ю. де Варин, конечная цель такого музея – в конструировании социального будущего, сначала через пробуждение сознания, а затем и через вовлечение в свою работу креативных инициатив.

В своей структуре экомузеей, как правило, имеет ядро – центр, где сосредоточена вся организационная и управленческая работа,

<sup>283</sup> См.: Мени П. ван. К методологии музеологии. С. 84–85.

а также исследовательская и просветительская деятельность и соответствующие музейные подразделения. Кроме того, структура экомuzeя включает систему филиалов, ориентированных на отдельные виды культурного наследия.

В настоящее время в мире насчитывается несколько десятков экомuzeев. Наибольшее их количество (ок. 30) создано во Франции. Там же в 1971 г. был создан и первый в мире экомuzeй человека и промышленности (Ле Крезе-Монсо-ле-Мин, департамент Сена и Луара). По характеру хранимого культурного наследия экомuzeи разнообразны. Самый крупный по площади экомuzeй От-Бос (Квебек, Канада) занимает ок. 30 000 га и включает 25 населенных пунктов<sup>284</sup>.

Традиционную триаду классического музея (предметы, здание, посетители) экомuzeй заменил на новую, включающую наследие, территорию, сообщество. Сама идея предмета или коллекции предметов как центрального элемента музейной работы стала рассматриваться как слишком ограниченная. Постепенно его место стало занимать гораздо более широкое понятие «наследие». В этом состоит важное теоретическое значение идей новой музеологии. Поэтому нельзя согласиться с теми авторами, кто (как, например, биограф Ж.А. Ривьера, Нина Горгус) утверждает, что Ж.А. Ривьер предложил лишь «новую музеографию», а не «новую музеологию», повлияв только на практики презентации музейных предметов. Новое направление музеологической мысли самым радикальным образом повлияло именно на восприятие основных, конституирующих элементов музеологии и, в итоге, привело к широкому признанию такого феномена, как нематериальное культурное наследие.

Организационное оформление нового движения началось в начале 1980-х гг. В 1982 г. во Франции была создана ассоциация «Новая музеология и социальный эксперимент». Идеи нового движения были озвучены в 1983 г. на XIII Генеральной конференции ИКОМ, проходившей в Лондоне. Важнейшую роль в становлении нового движения сыграл проведенный в октябре 1984 г. в Квебеке (Канада) международный семинар «Экомuzeи и новая музеология». По итогам его работы музеологами из 15 стран была принята специальная резолюция, получившая также название Квебекской декларации, в которой формулировались цели и основные принципы нового движения.

<sup>284</sup> См.: *Davis P. Ecomuseums: A Sense of Place.*

В декларации, в частности, отмечалось, что в современном мире музеи должны выйти за пределы традиционных задач и функций (идентификации, консервации и просвещения) и перейти к осуществлению более широких программ, которые позволят им активнее участвовать в жизни общества, полнее интегрироваться в окружающую среду. Примером успешного решения таких задач и являются экомuzeи, которые должны быть признаны музейными учреждениями и войти в современную типологию музеев.

В 1985 г. в Лиссабоне состоялся второй международный семинар новой музеологии, участники которого основали Международное движение за новую музеологию (МИНОМ). Вскоре МИНОМ стало одной из организаций, аффилированных с ИКОМ, и до сих пор принимает активное участие в мировом музейном процессе. Наибольшее развитие этого направления связано со странами романской культуры (Франция, Португалия, страны Латинской Америки). В англоязычном мире единственным крупным ученым, разделяющим основные положения новой музеологии, является Питер Дэвис, биолог, океанограф и эколог. Занимавший ряд видных постов в естественно-научных музеях Великобритании, с начала 1990-х гг. П. Дэвис преподавал в университете Ньюкасла, где принимал активное участие в создании системы музеологического образования. В 1999 г. была опубликована его книга «Экомuzeи, чувство места», которая стала первым обобщающим исследованием феномена нового типа музеев в исторической ретроспективе. В работе был учтен французский, испанский и португальский опыт в данной области<sup>285</sup>. Сам Ж.А. Ривьер не оставил обобщающих работ, в которых бы осмысливался опыт нового направления музеологической мысли. Самая знаменитая его книга, «Музеология Жоржа Анри Ривьера», была опубликована уже после его смерти учениками, на основании записей его лекций<sup>286</sup>. Попыткой определить канон новой музеологии стало издание антологии «Волны», вышедшей в 1994 г. под редакцией Андре Девалье, Мари-Одиль де Барии и Франсуа Вассермана<sup>287</sup>.

<sup>285</sup> См.: *Davis P. Ecomuseums: A Sense of Place.*

<sup>286</sup> См.: *La Muséologie selon Georges Henri Rivière: cours de muséologie, textes et témoignages.* Paris, 1989.

<sup>287</sup> Подробнее см.: *Куклинова И.А. Новая музеология в трудах современных исследователей // Музей – Памятник – Наследие. 2017. № 1. С. 137–145. URL: <http://museumstudy.ru/wp-content/uploads/2017/11/Kuklinova.pdf> (дата обращения: 07.03.2018).*

В конце 1980-х гг. была предпринята попытка сформулировать особый «англо-саксонский вариант» новой музеологии. Она связана с выходом сборника «Новая музеология», редактором которого стал искусствовед Питер Верго. Этот том объединил статьи ряда англоязычных авторов, посвященные сотрудничеству музеев с местными сообществами<sup>288</sup>. Сам П. Верго критиковал «старую музеологию» за то, что она слишком много внимания уделяла методам музейной работы и слишком мало занималась целями, стоящими перед музеями<sup>289</sup>. В сборнике полностью игнорировался опыт континентальной Европы, и в частности французских экомузеев, что вызвало оправданную критику со стороны МИНОМ и ряда видных музеологов. Развития это направление практически не получило<sup>290</sup>, хотя центральная идея – сотрудничество музея с сообществами – стала одной из определяющих для третьей музейной революции и легла в основу целого ряда влиятельных работ, появившихся уже на рубеже XX–XXI вв.<sup>291</sup>

Наиболее значимой среди них, вероятно, следует признать работу Э. Крук «Музеи и сообщество: идеи, проблемы и вызовы»<sup>292</sup>, в которой автор не только впервые в музеологической литературе предлагает четкую дефиницию понятия сообщества, но и анализирует существующие типологии сообществ, а также рассматривает роль и значение музеев и наследия в условиях мультикультурного общества. Прагматизм, характерный для англосаксонской традиции, находит отражение в том, что Крук рассматривает отношения музея и сообщества как своеобразный симбиоз, проявляющийся во множестве форм. В целом, вероятно, можно согласиться с утверждением С. Элпгейт Краус, отметившей, что новая музеология в англоязычной традиции «опирается на антропологию, историю и фольклористику, но имея в фокусе применение этих дисципли-

<sup>288</sup> См.: *The New Museology* / Ed. by P. Vergo. London, 1989.

<sup>289</sup> См.: *Vergo P. Introduction* // *Ibid.* P. 3.

<sup>290</sup> Показательной для англосаксонского понимания может быть статья М. Росса, в которой новая музеология «отсылает к трансформации музеев из состояния эксклюзивных институтов, стимулирующих социальное разделение». См.: *Ross M. Interpreting the new museology* // *Museum and Society*. 2004. Vol. 2. Is. 2. P. 84–103. Здесь цитата со с. 84.

<sup>291</sup> Общий обзор см.: *Applegate Krouse S. Anthropology and the New Museology* // *Reviews in Anthropology*. 2006. Vol. 35. P. 169–182.

<sup>292</sup> *Crooke E. Museums and Community: Ideas, Issues and Challenges*. London; New York, 2007.

нарных перспектив к музейной интерпретации и взаимодействию с сообществами»<sup>293</sup>.

#### 1.4.8. Критическая музеология

С начала 1980-х гг. определенное распространение в музеологической литературе приобретает термин «критическая музеология». Он по-разному понимается разными учеными и, в отличие от новой музеологии, данное направление не имеет четкой тенденции к институционализации и кодификации своих доктринальных принципов<sup>294</sup>. Это объясняется особенностями тех теоретических предпосылок, на которые опирается критическая музеология. Среди них в первую очередь следует выделить критическую теорию и философию постмодернизма.

Критическая теория была сформулирована в работах представителей так называемой «Франкфуртской школы», сформировавшейся в 1930-е гг. вокруг Института социальных исследований (Франкфурт-на-Майне, Германия). К числу наиболее влиятельных следует отнести работы таких философов и культурологов, как Теодор Адорно, Макс Хоркхаймер и Юрген Хабермас (представитель «второго поколения» Франкфуртской школы). Для них характерным было негативное отношение к современному капиталистическому обществу, стремление выявить идеологические основы навязываемого этому обществу культа потребления, распространения через средства массовой информации ложного сознания, а также опасностей, которыми для развития гуманизма чревато распространение технократии. Ключевыми элементами критической теории, по мнению М. Хоркхаймера, являются «междисциплинарность и практико-политическая „ангажированность“». Поэтому феномены культуры рассматриваются здесь как тесно связанные с отношениями господства и подчинения, восходящими к гендерным, классовым, расовым и иным различиям.

Различия оказываются и в центре внимания постмодернизма. Его теоретические положения были сформулированы в работах ряда французских философов рубежа 1970–1980-х гг., из числа

<sup>293</sup> Applegate Krouse S. *Anthropology and the New Museology*. P. 171.

<sup>294</sup> См.: Lorente P.J. *From the White Cube to a critical museography: the development of interrogative, plural and subjective museum discourses // From Museum Critique to the Critical Museum / Ed. by K. Murawska-Muthesius, P. Piotrowski. Farnham, 2015. P. 115–128.*

которых можно выделить книгу Жана-Франсуа Лиотара «Состояние постмодерна: доклад о знании» (1979). В центре построений Ж.-Ф. Лиотара критика метанарративов (диалектика Духа, герменевтика смысла, исторический прогресс, познаваемость всего наукой и т.д.), которые утверждают, будто бы предлагают нейтральные решения, находящиеся вне власти интересов господства. На смену таким обобщающим повествованиям, утратившим после трагических событий истории XX в. свою легитимизирующую силу, должны прийти менее амбициозные проекты, микроповествования. Ж.-Ф. Лиотар утверждает, что «универсальным правилом оценки неоднородности становится отсутствие общих правил» и «не существует такого дискурса, господство которого над другими было бы обоснованным».

Следствием этих подходов становится новое, критическое отношение к таким концептам, как история, культура и т.д. История рассматривается как нечто, не существующее вне человеческого сознания и восприятия и конструируемое обществом, а точнее, господствующими дискурсами этого общества. Поэтому может существовать несколько историй, и говорить о единых исторических законах просто невозможно. Акцент на субъективном начале приводит к тому, что увеличивается внимание, которое исследователи уделяют фигуре коллекционера и коллекции как культурному конструкту, отражающему господствующие дискурсы и соотношение сил. Как отмечает исследователь из Коста-Рики Оскар Наварро: «критическая музеология предполагает, что знание, создаваемое и распространяемое в музеях, несет на себе черты культурной, политической и экономической ситуации, в которой оно было создано, и, следовательно, отражает конкретный момент истории данных обществ. Поэтому, если мы хотим понять музеи и успешно организовать их работу, нам следует знать их культурное, политическое и экономическое окружение»<sup>295</sup>.

С учетом того внимания, которое критическая теория уделяет проблеме господства и подчинения, неудивительно, что в рамках критической музеологии исследователи часто обращаются к проблемам критики музеев как инструментов культурного доминирования, презентации в музеях наследия различных миноритарных групп,

<sup>295</sup> Наварро О. История и память в современном музее: Несколько замечаний с точки зрения критической музеологии // Вопросы музеологии. 2010. № 2. С. 3–11.

коренных культур некогда колонизированных обществ и т.д. Одной из задач критической музеологии можно считать превращение музеев в такое пространство, где «посетитель не только сталкивается с проблемами современного общества, увиденными через призму истории и памяти, в перспективе этики, но и имеет возможность отвечать и реагировать на то, что перед ним экспонируется»<sup>296</sup>. Музеи должны делать эксплицитными существующие в обществе проблемы и побуждать людей искать пути их решения. П. ван Менш так определяет разницу между новой и критической музеологией: «Новая музеология как общинная музеология занята созданием положительного образа данной общины, критическая же музеология озабочена созданием критических образов»<sup>297</sup>. Отказ от попыток создания обобщающей теории (каковой отчасти была новая музеология), вероятно, может быть связан и с тем, что большая часть текстов, конституирующих данное направление, представляет собой статьи, а не монографические исследования, и центральными книгами авторов, примыкающих к критической музеологии, оказываются именно сборники статей.

Если новая музеология в первую очередь нашла отражение в пространстве такой профильной группы, как исторические музеи, то критическая музеология получила более широкое распространение. Английский этнограф Энтони Алан Шелтон опубликовал целый ряд работ, посвященных проблемам репрезентации материальной культуры неевропейских народов в музеях Европы (в том числе, знаменитому Музею на набережной Бранли (Музею Жака Ширака) в Париже)<sup>298</sup>. Ему же принадлежит «манифест критической музеологии», в духе общих установок направления отвергающий генерализующие претензии и выражающий собственно авторское видение проблемы. Рассматривая музей как часть особых экспозиционных комплексов, существующих в конкретные исторические периоды и в конкретных географических ареалах, Шелтон констатирует, что современное его состояние – деятельности в качестве узловой точки или зоны интереса внутри обширных международных, нацио-

<sup>296</sup> Наварро О. История и память в современном музее...

<sup>297</sup> Менш П. ван. К методологии музеологии. С. 86.

<sup>298</sup> См.: Shelton A. The Recontextualization of Culture: in UK Museums // *Anthropology Today*. 1992. Vol. 8. № 5. P. 11–16; *Idem*. The Future of Museum Ethnography // *Journal of Museum Ethnography*. 1997. № 9. P. 33–48; *Idem*. Critical Museology: A Manifesto // *Museum worlds: Advances in Research*. 2013. Vol. 1. № 1. P. 7–23.

нальных и региональных сетей связей – обусловлено влиянием трех существенных факторов: требованиями большей демократизации (включения новых голосов), ожиданиями внимания с его стороны к нематериальному культурному наследию и ростом новых коммуникационных технологий, в первую очередь связанных с пространством Интернета<sup>299</sup>. Все это приводит к тому, что музею следует признать: он более не обладает монопольным правом на определение смысла и значения хранящихся в нем элементов материальной культуры, а сами эти элементы (предметы) обладают различными смыслами, зависящими от того, в какие институты или экспозиционные стратегии они будут помещены. Музеи, по мысли Шелтона, всегда должны рассматриваться как части более широкого поля социальных, политических и экономических отношений<sup>300</sup>. Поэтому и критическая музеология отвергает эмпирическую методологию музеологии операциональной, базирующейся на предпосылках объективистской истории («как оно было на самом деле») и психологического редукционизма («коллекционирование как универсальная черта человеческой психики»). Вместо нее она предлагает субъективистские концепции знания, не ограничиваясь, однако, актом деконструкции. Объектом ее критического анализа должны стать сами основания и операциональные нарративы, посредством которых музей себя и легитимизирует<sup>301</sup>. Позитивная часть профиля критической музеологии предполагает стимулирование музеев к адаптации более экспериментальных практик, открытости для принятия новых ценностей и большей прозрачности, а также поддержку вовлечения в их работу различных сообществ. При этом все отмеченные выше элементы должны рассматриваться не столько как части четко определенной программы действий (в таком случае критическая музеология превратится в операциональную), сколько как элементы продолжающегося критического диалога<sup>302</sup>.

Применительно к феномену художественного музея еще одним важным источником вдохновения для авторов, близких к критической музеологии, стал вышедший в свет в 1983 г. и вскоре ставший классическим сборник статей под редакцией Эрика Хобсбаума и Те-

<sup>299</sup> См.: *Shelton A. From Anthropology to Critical Museology and vice versa // Museo y Territorio. 2011. Vol. 4. P. 39–40.*

<sup>300</sup> *Ibid.* P. 37.

<sup>301</sup> *Ibid.* P. 32.

<sup>302</sup> *Ibid.* P. 35.

ренса Рейнджера «Изобретения традиции»<sup>303</sup>. С этого момента проблема «изобретения» тех или иных социокультурных феноменов стала одной из самых популярных и востребованных в гуманитарном знании. В самом скором времени эта популярность приобрела характер, близкий к эпидемии, так что уже десять лет спустя Гаурав Десаи, предлагая проанализировать само «изобретение изобретения», замечал с некоторой растерянностью, что изобретается в современной науке уже практически все, что только возможно: от Африки до примитивного общества и от культуры до этничности<sup>304</sup>. Вполне естественно, что объектом применения этих исследовательских практик стал и музей, осмысляемый зачастую как инстанция художественного, научного и идеологического дискурсов<sup>305</sup>.

Популярность такого рода исследовательских стратегий именно для изучения художественного музея, самой популярной, вероятно, профильной группы музеев, имела несколько причин. Отчасти это было связано с эволюцией самой истории искусства как научной дисциплины и изменением ее исследовательских приоритетов. Важный вклад в развитие этого направления внесли представители «новой левой истории искусства»<sup>306</sup>. Кэрол Данкан, например, на материале Лувра, музея Метрополитен, лондонской Национальной галереи и др. показала роль крупных художественных музеев в реализации «ритуалов гражданственности» – превращении абстрактной публики в граждан определенного политического пространства<sup>307</sup>. Музеи рассматриваются ею как своеобразные подмости, стимулирующие посетителя реализовывать перформанс особого рода (вне зависимости от того, осознает это сам посетитель или нет), т.е. пространства, структурированные вокруг особых сценариев ритуалов<sup>308</sup>. Данкан демонстрирует, как художественные музеи предлагают обществу

<sup>303</sup> См.: *The Invention of Tradition* / Ed. by E. Hobsbawm, T. Ranger. Cambridge, 1992.

<sup>304</sup> См.: *Desai G. The Invention of Invention // Cultural Critique*. 1993. Vol. 24 (Spring). P. 119–142.

<sup>305</sup> См. такую трактовку музея: *Беззубова О.В. Музей как инстанция художественного, научного и идеологического дискурсов. Автореф. дис. ... канд. филос. наук. СПб, 2003.*

<sup>306</sup> См.: *Harris J. The New Art History: A Critical Introduction*. London; New York, 2001.

<sup>307</sup> См.: *Duncan C. Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*. London; New York, 1995.

<sup>308</sup> *Ibid.* P. 1–2.

ценности и убеждения, связанные с социальной, сексуальной или политической идентичностью, в форме живого и непосредственного опыта. Ритуалы, одновременно площадками и сценариями или партитурами которых являются музеи, характеризуются тем, что предлагают опыт лиминальности (выключенности из повседневного, с его банальными заботами и линейным течением времени)<sup>309</sup>. При этом сами эти ритуалы рассматриваются исследовательницей в общем контексте социальной и политической истории и связываются с процессом формирования сферы публичного пространства и инструментализации буржуазного национального государства.

Алан Уоллоч, анализируя практики художественных музеев США с начала XIX в. и вплоть до Первой мировой войны, показал их значение для формирования категории «высокого искусства», с институционализацией которой и была связана их деятельность<sup>310</sup>. Именно художественные музеи выступали в роли инструментов формирования не просто канона, но и самой истории искусства, причем сам этот процесс был связан с общим социополитическим контекстом, в частности презентация в музеях подлинников, а не копийного материала увязывается автором с утверждением характерной для капитализма рубежа XIX–XX вв. практики победившего потребления<sup>311</sup>. В итоге, предлагаемая музеями история искусства оказывается основанной на мифе, а сам подход к искусству, хотя формально и является историческим, по сути своей становится трансисторическим или трансцендентальным, что неудивительно, т.к. именно сакрализация искусства и была основной функцией музеев<sup>312</sup>. Демистификация его предполагает историческую критику музея как института и опирается, по мысли Уоллоча, на ревизионистские по своей природе проекты (выставки, исследования и т.д.). Новое понимание искусства, таким образом, будет возможным лишь в случае полной трансформации художественного музея.

В своих совместных работах эти американские искусствоведы впервые использовали аналитические инструменты антропологии (в частности, работы В. Тернера о ритуале), иконографию Э. Панофски и марксистскую теорию, чтобы выявить скрытую природу

<sup>309</sup> См.: *Duncan C. Civilizing Rituals...* P. 20.

<sup>310</sup> См.: *Wallach A. Exhibiting Contradiction. Essays on Art Museum in the United States.* Amherst, 1998. P. 3.

<sup>311</sup> *Ibid.* P. 38–56.

<sup>312</sup> *Ibid.* P. 6.

музеев современного искусства как ритуалов позднего капитализма<sup>313</sup>. Дэвид Карриер, двигаясь в сходном направлении, провел критический анализ практик презентации искусства в публичных галереях Европы и Северной Америки Нового и новейшего времени<sup>314</sup>.

Отчасти примыкают к этому направлению и работы австралийского культуролога Тони Беннетта, в которых с опорой на идеи М. Фуко и Ю. Хабермаса о моделях власти и формировании публичного пространства анализируется роль музеев как механизмов конструирования модерности<sup>315</sup>. Обращаясь к истории формирования публичного музея современного типа, Беннетт рассматривает таковую как часть экспозиционного комплекса, выполняющего важную функцию обоснования и закрепления смены моделей власти: от юридически-дискурсивной к говерментальной, предполагающей и смену модели культуры как таковой<sup>316</sup>. Благодаря институтам, входящим в этот комплекс, осуществляется трансфер предметов и тел из закрытых и частных пространств, в которых они прежде демонстрировались для избранной публики, в открытые публичные области. Посредством же репрезентации, которой они оказываются там подвергнуты, реализуются трансляция обществу и фиксация в нем властных посланий<sup>317</sup>. В этом отношении Беннетт рассматривает экспозиционный комплекс как своеобразный «негативный двойник» тюремного архипелага Фуко, формирующийся в ту же самую эпоху конца XVIII – первой половины XIX в. Экспозиционные формы одновременно и упорядочивают предметы, для наблюдения со стороны публики, и упорядочивают саму публику, для того, чтобы сделать возможным ее самонаблюдение, столь важное для говерментальной модели власти. Формирование экспозиционного комплекса, таким образом, рассматривается Беннеттом как реализация набора культурных технологий, связанных с организацией

<sup>313</sup> См.: *Duncan C., Wallach A. The Museum of Modern Art as Late Capitalist Ritual: An Iconographic Analysis // Marxist Perspectives. 1978. Vol.1. № 4 (Winter). P. 28–51.*

<sup>314</sup> См.: *Carrier D. Museum Skepticism. A History of the Display of Art in Public Galleries. Durham; London, 2006.*

<sup>315</sup> См.: *Bennett T. The Birth of the Museum: history, theory, politics. London; New York, 1995; Idem. Museum, Power, Knowledge. Selected Essays. London; New York, 2018.*

<sup>316</sup> *Bennett T. The Birth of the Museum: history, theory, politics. P. 22–23.*

<sup>317</sup> *Ibid. P. 60–61.*

добровольного саморегулирования граждан<sup>318</sup>. Благодаря музеям толпа превращалась в упорядоченную публику и общество само же могло наблюдать за собой<sup>319</sup>.

Список исследований, близких по своим базовым установкам критической музеологии, можно было бы продолжить. В той или иной степени, все эти работы объединялись вниманием к дискурсивной природе музея и попытками деконструкции этого дискурса.

#### *1.4.9. Развитие музеологии в Азии*

Музеология (как и сам музей) во многом является результатом развития культуры Запада. Однако в условиях глобализации и широкого распространения феномена музея как особого социокультурного института определенный интерес к этой области знания во второй половине XX в. проявлялся и в азиатских странах. Закономерно, что наиболее известные музеологи Азии сотрудничали с такими международными структурами, как ИКОМ и ИКОФОМ, и способствовали распространению их идей у себя на родине. К числу таковых прежде всего следует отнести японского ученого Соитиро Цуруту (1917–1992). Он получил естественно-научное образование (изучал в Токио биологию и зоологию), во время Второй мировой войны служил на флоте, а сразу же после ее окончания поступил в созданный тогда Департамент научного образования Министерства просвещения. С начала 1950-х гг. началась его музейная карьера: с 1951 по 1968 г. он работал в Государственном парке изучения природы, а в 1968–1978 гг. возглавлял один из отделов в Государственном музее науки (г. Токио).

Параллельно с этим он занимался теоретическим осмыслением основ музейного дела и принимал активное участие в формировании японской системы музеологического образования: в 1952 г. на проводившихся тогда первых «краткосрочных курсах для хранителей», организованных Министерством просвещения, он читал лекции по вопросам, связанным с экспонированием материалов естественно-научных коллекций. Принимал участие в создании Японского общества музеологии (1973). В апреле 1978 г. Цурута стал первым штатным профессором музеологии в Университете Хосэй (Токио), где проработал вплоть до своего выхода на пенсию

<sup>318</sup> Bennett T. The Birth of the Museum: history, theory, politics. P. 63.

<sup>319</sup> Ibid. P. 69.

в марте 1988 г. В начале 1980-х гг. он активно включился в работу ИКОФОМ и выполнял там обязанности вице-президента. В 1986–1989 гг. был членом исполнительного совета ИКОМ. В первом японском учебнике по музеологии, «Введение в музеологию» (Токио, 1956), ему принадлежит теоретический раздел «Общий очерк музеологии». В 1979 г. вышел в свет составленный им справочник «Энциклопедический словарь музеев мира»<sup>320</sup>. Неоднократно его статьи печатались в материалах ИКОФОМ.

### 1.5. Выводы

Как было показано выше, исследователи предлагают разные варианты периодизации музеологии. Есть, однако, определенные черты, которые являются общими для большинства: как правило, начало «музейного знания» связывают с практикой позднеренессансного и ранненовременного коллекционирования; в качестве решающего этапа профессионализации и обособления выделяют вторую половину – конец XIX в.; а развитие самостоятельной теории относят к 1970-м гг., отмечая особое значение, которое имело для этого процесса создание Международного комитета по музеологии (ИКОФОМ) Международного совета музеев (ИКОМ). Представляется, что это неслучайно и достаточно точно соответствует смене если и не трех эпистем, выделяемых М. Фуко, то основных этапов в развитии европейской (западной как таковой) культуры.

Рождаясь как следствие проекта гуманизма в его позднеренессансном варианте, с одной стороны, тяготевшего к материализации и овеществлению знания, но с другой – все еще приверженного герметичной традиции неразличения предмета и его словесного или визуального описания / образа, первые проекты организации коллекций (С. фон Квикхеберг) представляли собой попытки перевести в трехмерное пространство абстракции театра памяти Д. Камилло и риторические приемы, восходящие к античной традиции мнемотехники. Микрокосмос кунсткамеры оказывался здесь отражением макрокосмоса вселенной и выступал в роли своеобразного эпистемологического инструмента для познания *Theatrum Mundi*, все более усложняющегося вследствие Великих географических от-

<sup>320</sup> См.: Obituary: Professor Soichiro Tsuruta // ICOM Asia-Pacific Organisation newsletter. 1992. № 29.

крытий. При этом важно отметить, что эпоха Чинквеченто еще не акцентирует внимания на разделении концепта и связанного с ним объекта, поэтому нет никакого противоречия в том, что для организации своей предметной среды Квикхеберг использует именно риторические техники, изначально ориентированные на организацию описаний.

Становление основ эмпирической науки, с ее ориентацией на опытность, наглядность и повторяемость (идеи Ф. Бэкона), разводящие концепт и объект, а также складывание сетей связи между учеными разных государств Европы (формирование наднациональной «республики ученых» как, вероятно, процесс, обратный рождению национальных государств), привели не только к распространению феномена «кабинет ученого», но и к широко применявшейся практике издания каталогов таких собраний. Распространение в качестве базовой мировоззренческой модели картезианства с его жестким дуализмом в разделении субъект-объектных отношений определило первые попытки разработать принципы особой музейной науки, получившей наименование сначала *tactica conclavium*, а затем и музеография, призванной регламентировать и упорядочить практики именования, организации и постижения пассивных объектов (И.Д. Майор, К. Найкель). «Тоска по упорядоченности», характерная для Просвещения, способствовала развитию дескриптивного и прескриптивного направлений музеологического знания, направленных на описание существующих собраний и выработку рекомендаций по их организации, а также формирование соответствующего лексикона.

Переход от Просвещения к Романтизму привел к смене базового паттерна мировосприятия, что определило усложнение содержательной структуры музеологического знания за счет осмысления релевантных для него феноменов не в рамках естествознания, а в пространстве формирующейся эстетики. Дискуссия о роли музея в сохранении аутентичности произведений искусств (А.Х. Катрмер-де-Кенси, Г.В.Ф. Гегель) способствовала экспликации философской компоненты музеологии, наметив направление мысли, которое приобретет особую влияние в философском и художественном дискурсах XX в.

Распространение эволюционизма во второй половине XIX в. способствовало не только переходу на новый уровень уже заложенного в музеологическом знании прескриптивного на-

правления, но и формированию нового, связанного с историческим осмыслением музейных феноменов (музея и коллекции как институтов). Для первого, вероятно, определяющим стал тезис (вульгарного) дарвинизма (как факта именно культуры, а не науки) о «выживании наиболее приспособленных», что нашло отражение, в частности, в движении за музейную модернизацию и близких к нему интенциях усовершенствовать практику музейной работы для наилучшей адаптации ее к потребностям существующего общества (Д.Б. Гуд, Б.И. Гиллман, Д.К. Дана). Для второго, в развитии которого важную роль сыграл и историзм (не просто научный метод, но вновь – целостная мировоззренческая установка) рубежа XIX–XX вв., определяющей стала проблематика «происхождения вида», т.е. раскрытия телеологического эволюционного процесса становления современного музея как исторически непрерывного процесса усовершенствования и усложнения культурного организма (А. Фуртвенглер, Ю. фон Шлоссер, В. Шерер, Д. Мюррей).

Замедление темпов развития музеологического знания может быть связано с кризисными событиями Первой и Второй мировых войн, а также межвоенного двадцатилетия, которое хотя и не предложило синтеза выработанных к данному моменту направлений, но способствовало их внутреннему усложнению. Последнее стало возможным благодаря формированию институционализированных структур, о которых подробнее будет сказано в третьей главе исследования.

Ситуация 1950–1960-х гг., характеризовавшаяся политическим разделением мира и значительными социокультурными переменами, привела к тому, что в развитии музеологического знания также наметилась определенная дихотомия. Особое понимание связи теории и практики, характерное для марксизма, привело к тому, что в странах Варшавского блока магистральным направлением стало то, итогом которого считалась выработка музеологии (музееведения) как самостоятельной, теоретически фундированной научной дисциплины. Ограничения марксистско-ленинской методологии способствовали наибольшему распространению институционального или предметного подходов к пониманию ее сущности (И. Неуступный, Й. Бенеш, И. Ян). Ориентированные на больший уровень абстракции аксиологические теории (З. Странский, А. Грегорова, И. Мароевич), хотя и не отвергались полностью, но подвергались критике (К. Шрайнер).

Для Западной Европы и Северной Америки в большей степени характерны были социально- и практикоориентированные варианты музеологии. Первые нашли отражение во франкофонной новой музеологии, испытавшей воздействие идей структурализма и «Школы Анналов» (Ж.А. Ривьер, Ю. де Варин, А. Девалье, П. Мейран). Вторые продолжали развиваться в русле прагматизма и прогрессизма, концентрируя внимания на усовершенствовании методов музейной работы, а не на экспликации гносеологических оснований музейной институции (У. Уошборн, Д. Кинард).

Таким образом, как видим, возможным оказывается констатировать определенный изоморфизм в развитии основных парадигм интеллектуального развития зарубежной музеологии и общих культурных доминант соответствующих исторических эпох. Ситуация 1980-х гг. может рассматриваться в данном случае как определенный рубеж, одинаково значимый как в культурном, так и в политическом или экономическом смысле. Базовым концепциям музеологии, которые получают развитие начиная с этого времени, будет посвящена вторая глава данного исследования.

## ГЛАВА 2

# БАЗОВЫЕ МУЗЕОЛОГИЧЕСКИЕ КОНЦЕПЦИИ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI в.

### 2.1. Лестерская школа музеологии: артефакт – коммуникация – активизм

#### 2.1.1. История формирования и первоначальные установки

С начала 1990-х гг. на одно из первых мест среди крупнейших центров музеологической мысли мира выдвигается Школа музейных исследований Лестерского университета (Великобритания). Характерными для нее являются обращение к современным философским концепциям как основе музеологических исследований, одинаковое внимание как к проблеме презентации музейными средствами материальной культуры, так и к социальным задачам, стоящим перед современным музеем. При Школе функционирует Центр исследований музеев и галерей, осуществляющий критическую оценку и разработку новых подходов к совершенствованию практики музейного сектора, издается академический рецензируемый журнал «Музей и общество», здесь была создана первая докторантура по музеологии.

Кафедра музейных исследований была создана в Лестерском университете в 1966 г. по инициативе профессора истории Джека Саймонса, который впервые высказал эту идею еще осенью 1960 г. Для руководства кафедрой был приглашен Раймонд Сингтон (1915–2001), имевший богатый опыт работы в ряде крупных музеев Великобритании, а также в национальных и международных музейных организациях<sup>1</sup>. Он оставался ее главой вплоть до 1977 г. Первоначально система подготовки на кафедре была ориентирована в первую очередь на освоение студентами практики музейного дела, что отражало представления о сущности музейной профессии, утвердившиеся в Великобритании благодаря стараниям

<sup>1</sup> См.: Nutting R., Morris J. The origin of the School of Museum Studies at the University of Leicester // *Museologica Brunensia*. 2016. Vol. 5. Is. 1. P. 62–64.

Музейной ассоциации<sup>2</sup>. Это нашло отражение уже в самом выборе названия для новой структуры – кафедры музейных исследований (*museum studies*), а не музеологии (*museology*). Музейные исследования, по мнению Р. Синглтона, включают в себя как музеологию, так и музеографию и являются чрезвычайно широким концептом. Первоначально на кафедре был всего лишь один штатный преподаватель, а первые девять студентов были набраны из числа бакалавров различной специализации: археологии, географии, истории, геологии<sup>3</sup>.

В системе подготовки музейных специалистов, по мнению Р. Синглтона, следовало уделять особое внимание следующим вопросам: 1) изучению той или иной профильной дисциплины, 2) изучению принципов обеспечения физической сохранности предметов, 3) освоению навыков эффективного показа предметов на экспозиции, 4) пониманию философских основ важнейших музейных функций (коллекционирования, хранения, экспонирования), 5) знакомству с педагогическими навыками, позволяющими объяснять и интерпретировать музейные предметы, 6) усвоению определенных приемов артистической деятельности, позволяющей удерживать внимание посетителей, 7) знакомству с вопросами администрирования и менеджмента<sup>4</sup>. Этот подход отчасти был связан с тем, что теоретическая музеология не получила в 1960–1970-е гг. какого бы то ни было широкого распространения в Великобритании. Он сохранялся и при преемнике Р. Синглтона на посту главы кафедры, Джеффри Льюисе, в 1977–1989 гг.

Дж. Льюис был опытным музейным администратором, в 1960–1970-е гг. он возглавлял такие крупные музеи Великобритании, как Музей Шеффилда и Национальный музей Ливерпуля, а в 1980–1981 гг. был президентом Музейной ассоциации. С другой стороны, Дж. Льюис был прекрасно знаком с международным опытом в области развития музейного дела и музеологии: в 1983–1989 гг. он был президентом Международного совета музеев (ИКОМ)<sup>5</sup>. И имен-

<sup>2</sup> См.: *Knell S. Museum Studies: Past, Present, Future // ICOM News. 2005. № 4. P. 3.*

<sup>3</sup> См.: *Nutting R., Morris J. The origin of the School of Museum Studies at the University of Leicester. P. 64–67.*

<sup>4</sup> См.: *Singleton R. The Purpose of Museums and Museum Training // Museums Journal. 1969. Vol. 69. № 3 (December). P. 99.*

<sup>5</sup> См.: *Baghill A.S., Boylan P., Herreman Y. History of ICOM (1946–1996). Paris, 1998. P. 78.*

но в этот период происходило активное становление Комитета по музеологии (ИКОФОМ) ИКОМ. Во многом его деятельность по привлечению на кафедру новых специалистов подготовила превращение Лестера в один из крупнейших центров музеологии, которое произошло в начале 1990-х гг. Особого внимания заслуживают в этом отношении три исследователя, в разные годы занимавшие пост главы кафедры (впоследствии – Школы): Сьюзен Пирс, Эйлин Хупер-Гринхилл и Ричард Сандэлл.

### 2.1.2. Музейный предмет в концепции С. Пирс

Сьюзен Пирс изучала историю и археологию в Оксфорде и с середины 1960-х гг. работала куратором в крупных провинциальных английских музеях (Мерсесайдский национальный музей (Ливерпуль), Эксетерский музей и др.). В 1984 г. она начала преподавательскую деятельность в Лестерском университете, в 1989 г. она возглавила кафедру и занимала эту должность до 1996 г. В 1992–1994 гг. параллельно с этим она была президентом Музейной ассоциации.

Первоначальной областью ее научных интересов была история и археология Великобритании эпохи раннего Средневековья. Ее первая монография, вышедшая в 1978 г., посвящена Думнонии, одному из государственных объединений, появившихся на территории Британии еще в эпоху римского господства (ок. III в. до н. э.)<sup>6</sup>. Столицей Думнонии был город Кайр-Уиск, современный Эксетер, в котором жила тогда исследовательница. Эта работа во многом опиралась на вещественные источники и археологический материал, прекрасно знакомый ей по работе куратором древностей, а затем заместителем директора Эксетерского музея. Данное направление исследований нашло отражение в дальнейших ее работах первой половины 1980-х гг.: «Археология Юго-Западной Британии» (1981) и «Изделия из металла бронзового века: По материалам Юго-Западной Британии» (ч. 1–2, 1983). Последняя книга легла в основу докторской диссертации, защищенной С. Пирс в 1984 г. в Университете Саутгемптона. Однако вскоре профильный подход сменился другим, для которого характерными были более широкая трактовка проблем изучения материальной культуры и особое внимание к но-

<sup>6</sup> См.: Pearce S.M. The Kingdom of Dumnonia: Studies in History and Tradition in South-Western Britain A.D. 350–1150. Padstow, 1978.

вейшим достижениям континентальной философии (идеи Р. Барта, М. Фуко, Ж. Бодрийяра и др.).

Едва ли случайным может считаться тот факт, что этот новый этап в исследовательской работе С. Пирс совпал с началом ее преподавательской деятельности на кафедре музейных исследований Лестерского университета. Во второй половине 1980-х гг. она публикует ряд статей (в основном в «Музейном журнале», официальном печатном органе Музейной ассоциации), в которых уже присутствуют идеи, более полно развитые в сборниках и монографиях начала 1990-х гг. В первую очередь следует выделить такие ранние статьи С. Пирс, как «Размышляя о вещах: подходы к изучению артефактов» (1986), «Предметы высокие и низкие» (1986), «Предметы как знаки и символы» (1987). Предметы музейных коллекций рассматриваются здесь уже не просто как источники для профильных исследований, а как элементы материальной культуры, имеющие особое семиотическое значение. Итоги этого направления исследований были подведены в монографии «Музеи, предметы и коллекции» (1992).

С. Пирс определяет артефакты, составляющие музейные коллекции, как предметы, созданные человеком посредством применения неких технологических процессов. В этом отношении такие предметы являются объектами по отношению к человеку, выступающему в роли субъекта. Они формируют внешнюю по отношению к человеку реальность. Исследовательница пытается определить возможную схему интерпретации этой внешней реальности, выделяя четыре основных области исследования в изучении каждого артефакта: 1) материал, 2) история, 3) окружение, 4) значение. Используя модели исследования материальной культуры, предложенные в 1960–1970-х гг. американскими учеными Чарльзом Монтгомери и Эдвардом Макклюнгом Флемингом, С. Пирс предлагает собственную систему исследования музейных предметов.

Опираясь на выделенные выше четыре основные области исследования, она предлагает следующие восемь шагов: 1) описание физических характеристик предмета, включающее изучение его конструкции и орнамента, необходимые обмеры и зарисовки, фотографии и рентгенографию; 2) сравнение материальных характеристик данного артефакта с характеристиками других, подобных ему, для создания типологического ряда, что становится возможным благодаря данным, полученным на предыдущем этапе;

3) изучение материала, из которого сделан артефакт, для характеристики его происхождения и использовавшихся при его создании индустриальных техник (например, происхождение металла, глины или древесины, из которых был создан предмет, то, как они обрабатывались в процессе его изготовления и т.д.); 4) изучение истории артефакта (собственной истории предмета (кем и когда он был создан), истории его бытования (кем и когда использовался), его практических функций (как использовался) и последующей истории музеефикации (когда и в какие коллекции входил, когда экспонировался и публиковался и т.д.)); 5 – 6) изучение окружения (микро- и макроконтеста): под микроконтекстом С. Пирс понимает метр кубический непосредственного окружения предмета, а макроконтест определяется ею в зависимости от потребностей конкретного исследования и может включать в себя как пространство того помещения (комнаты или здания), с которым был связан исследуемый артефакт, так и то пространство (округ, приход и т.д.), в котором находилось это помещение. Типичный пример такого подхода – карты распределения типологических рядов, используемые в археологии; 7) определение значения предмета для того места и времени, когда он был создан, а также изменения этого значения с течением времени вплоть до наших дней; 8) интерпретация – основывающееся на предшествующих шагах определение роли артефакта в социальной организации<sup>7</sup>. Эта попытка разработать формализованную систему анализа музейных предметов получила достаточно широкое распространение в музейном мире Западной Европы и Северной Америки. Впоследствии система, предложенная С. Пирс для анализа отдельных артефактов, была перенесена на анализ таких сложных объектов, как музейные экспозиции, которые также анализировались на основании выделенных выше четырех критериев<sup>8</sup>.

Рассматривая предметы как обладающие одновременно качествами метафоры и метонимии, Пирс отмечает три их важнейших свойства: возможность вести социальную жизнь, возможность физически сохраняться и быть связанными с навсегда ушедшими событиями прошлого (подлинные вещи) и возможность обладать ими

<sup>7</sup> См.: *Pearce S.M. Thinking about things // Museums Journal. 1986. Vol. 85. № 4. P. 198–201.*

<sup>8</sup> См.: *Gazi A. Archeological Museums and Displays in Greece 1829–1909: A First Approach // Museological Review. 1994. Vol. 1. № 1. P. 50–69.*

и оценивать их<sup>9</sup>. Для нее суть их особой силы заключается в том, что они одновременно могут выступать и в роли знаков, и в роли символов (по терминологии Э. Линча), т.е. быть одновременно и реальной частью ушедшего мира в современности, и нести на себе постоянные символические реинтерпретации<sup>10</sup>. Будучи и означающим, и означаемым, музейный предмет вызывает и эмоциональный отклик, и интеллектуальный интерес<sup>11</sup>, отмечает исследовательница, и это наблюдение (как и его объяснение), безусловно, является значимым для понимания специфики музейного предмета как такового.

Закономерным кажется, что в более поздних своих работах С. Пирс уделяет основное внимание уже не отдельным предметам, а тем их группам, с которыми чаще всего и приходится иметь дело музеям, т.е. коллекциям.

С. Пирс рассматривает музеи как институты, в первую очередь занятые хранением артефактов, элементов материальной культуры прошлого. Именно коллекции, по ее мнению, определяют все присущие музеям функции. Поэтому сферу своих интересов она сама предпочитает называть не «музейные исследования» (*museum studies*), а «коллекционные исследования» (*collection studies*). Коллекционные исследования охватывают три блока вопросов: 1) политику коллекционирования, т.е. практические и философские проблемы, связанные с тем, что именно следует собирать музеям, какие предметы и по каким причинам могут быть изъяты из музейных коллекций, и т.д.; 2) историю коллекций и коллекционирования с древнейших времен до наших дней; 3) природу самих коллекций, причины, по которым люди коллекционируют те или иные предметы (и эксплицитные интеллектуальные причины, и менее очевидные социальные и психологические).

С. Пирс выделяет три идеальных типа формирования коллекций, подчеркивая, что одна и та же коллекция может характеризоваться соединением нескольких типов. Такими идеальными типами для нее являются: 1) коллекции сувениров, 2) коллекции фетишей, 3) систематические коллекции. Коллекции сувениров состоят из предметов, объединенных исключительно связью с каким-либо человеком и его жизнью, или же с группой людей, тесно связанных и действующих как единое целое (семья, отряд и т.д.). Сувениры, по образному

<sup>9</sup> См.: *Pearce S. Museums, Objects and Collections. Washington, D.C., 1993. P. 17.*

<sup>10</sup> *Ibid. P. 27.*

<sup>11</sup> *Ibid. P. 38.*

выражению ученого, это «слезы вещей» («the tears of things»). Предметы здесь полностью подчинены личности владельца, коллекционера, выбор тех или иных предметов полностью объясняется их связью с его жизнью. Коллекции фетишей – это коллекции, постоянно стремящиеся к расширению, субъект (владелец, создатель) оказывается, как бы подчинен собираемым им предметам. Такие коллекции могут включать предметы самого разного рода (от миниатюрных изображений каких-нибудь животных или кукол Барби до огнестрельного оружия или галстуков), но их характерной чертой всегда является оторванность таких собраний от контекста, от сферы актуальных социальных взаимоотношений. Эти коллекции позволяют своим творцам создавать собственный приватный универсум, избавленный от трудностей и проблем «большого мира». Для таких коллекций важны не отобранные образцы, а все новые и новые предметы, относящиеся к избранному типу. Систематические коллекции отличаются от них как раз по этому последнему признаку: у них есть четко определенный внешний принцип организации (некая научная система), которой и подчиняется коллекция. Для предметов, включаемых в такие коллекции, определяющим оказывается именно критерий репрезентативности: не все, что относится к данному типу, а лишь самое репрезентативное, показательное. Вместе с тем С. Пирс подчеркивает, что даже эти коллекции на самом деле не показывают нам внешнюю реальность, они показывают нам нас самих, т.к. любое знание является социальным конструктом, включенным в игру идеологических отношений<sup>12</sup>. При этом и между самими мотивациями в их реальном воплощении не всегда легко провести четкие разграничения, т.к. чаще всего они смешиваются и дают примеры гибридности.

Проведенные под руководством С. Пирс масштабные исследования современных практик частного коллекционирования помогли дополнить ее теоретические построения эмпирическим материалом, который лег в основу целого ряда публикаций исследовательницы. Самыми значительными из них следует признать две монографии: «Современная практика коллекционирования» (1998) и «О коллекционировании: Разыскания в области европейской традиции коллекционирования» (1999)<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> См.: Pearce S.M. Collecting reconsidered // Museum Languages: Objects and Texts / Ed. by G. Kavanagh. London; New York, 1991. P. 135–153.

<sup>13</sup> См.: Pearce S.M. On Collecting. An Investigation into Collecting in the European Tradition. London; New York, 1999.

### 2.1.3. Новая модель музейной коммуникации Э. Хупер-Гринхилл

Если в работах С. Пирс музеи рассматриваются в первую очередь как институты, занимающиеся хранением и изучением материальной культуры, исследовательские интересы ее младшей коллеги и преемника на должности главы кафедры музейных исследований Эйлин Хупер-Гринхилл находятся в области изучения коммуникации, осуществляемой в музеях. Э. Хупер-Гринхилл принято считать создателем современной модели музейной коммуникации.

Э. Хупер-Гринхилл получила художественное образование в университете г. Рединга. Специализируясь в области скульптуры, она изучала также историю искусств и философию. Окончив университет в 1967 г., она преподавала в ряде школ, колледжей и музеев. Работа в научно-просветительских структурах Галереи Тейт и Национальной портретной галереи (Лондон) способствовала развитию ее интереса к специфике музеев и галерей как пространств особого, неформального образования. Столкнувшись со слабой проработкой теоретических основ преподавания изящных искусств, Э. Хупер-Гринхилл заинтересовалась проблемами социологии образования. В 1980 г. она получила магистерскую, а в 1988 г. и докторскую степень в этой области. В 1980 г. началась ее преподавательская деятельность в Лестерском университете. В 1996–2002 гг. Э. Хупер-Гринхилл возглавляла кафедру музейных исследований, а в 1999–2006 гг. была также директором Исследовательского центра музеев и галерей, созданного по ее инициативе при кафедре.

Первая крупная работа Э. Хупер-Гринхилл «Музеи и формирование знания» (1992) представляла попытку применения к музейному материалу разработанной М. Фуко теории эпистем как особых структур, определяющих то, каким именно образом осмысливается и видится окружающий мир в рамках господствующего в данный исторический момент дискурса. М. Фуко выделяет три такие эпистемы, характеризующие развитие европейского знания начиная с XVI в.: это ренессансная (XVI в.), классическая (XVII–XVIII вв.) и современная (конец XVIII – начало XIX в.). Организация знания, характерная для той или иной эпистемы, соотносится Э. Хупер-Гринхилл с организацией экспозиционного показа предметов (от принятого в эпоху Ренессанса символического приема (соотнесение макрокосма и микрокосма), через шпалерную развеску к академическому ряду). В итоге, протомузейные формы

и музеи рассматриваются как один из действенных инструментов упорядочения и контролирования знания в рамках более общей программы дисциплинирования<sup>14</sup>. Это направление мысли получило развитие в работе ученицы Э. Хупер-Гринхилл, Р. Дюкло, которая для характеристики современного положения дел в музейном секторе предложила термин «постмузей»<sup>15</sup>. Хотя этот термин и получил определенное распространение в работах музеологов<sup>16</sup> (в том числе и самой Э. Хупер-Гринхилл), нельзя не отметить, что четкой дефиниции его не существует. Общая характеристика его как пространства дискретных дискурсов, предложенная Дюкло, едва ли может считаться убедительной аргументацией в пользу восприятия постмузея как научного термина, а не общекультурной метафоры.

Исторический анализ развития музея и его связь с проблемами власти, контроля и социальных изменений послужили стимулом к разработке Э. Хупер-Гринхилл оригинальной концепции музейной коммуникации<sup>17</sup>. Она нашла отражение в таких ее монографиях, как «Музеи и их посетители» (1998), «Музеи и интерпретация визуальной культуры» (2000), «Музеи и образование: цели, педагогика, деятельность» (2007).

Исследовательница исходит из того, что изменения в структуре общества, культурных приоритетах и индивидуальной идентичности людей напрямую связаны с природой знания, контролем над ним и его функционированием. Следовательно, они должны вести и к изменениям в том, как именно музеи (не только хранители, но и создатели этого знания) выстраивают свои отношения с посетителями. Последнее важно и с точки зрения современных экономических условий: сокращение государственных и частных дотаций на содержание музеев требует от них активного поиска дополнительных финансовых средств. Реализация новой коммуникацион-

<sup>14</sup> См.: Hooper-Greenhill E. *Museums and the Shaping of Knowledge*. London; New York, 1992.

<sup>15</sup> См.: Duclos R. *Postmodern ... Postmuseum: new directions in contemporary museological critique* // *Museological Review*. 1994. Vol. 1. Is. 1. P. 1–13.

<sup>16</sup> См. обращение к нему в тонком анализе проблемы подлинности произведения искусства на современном этапе развития культуры: Балаш А.Н. Подлинность произведения искусства в культуре XX–XXI веков. СПб., 2018. С. 87–88.

<sup>17</sup> Об этом см. также: Голдинг В. Коммуникация и образование в музее XXI века: Опыт Центра по изучению музеев и галерей // *Вопросы музеологии*. 2010. № 1. С. 89–90.

ной модели может привести к увеличению числа посетителей и, следовательно, росту доходов музеев. Фактически, исследование музейной коммуникации оказывается одним из элементов музейного маркетинга, в рамках которого происходит более аналитическое осмысление того опыта, который музей может предложить своим посетителям<sup>18</sup>.

В этой связи Э. Хупер-Гринхилл предлагает модель коммуникации как части культуры, в результате которой знание не передается в готовом виде от отправителя к адресату, а конструируется ими совместно в рамках культуры и посредством этой культуры. Эта модель переносит акцент с технических аспектов передачи данных на социальные и культурные аспекты этого процесса. Коммуникация оказывается здесь серией процессов и символов, посредством которых реальность не только создается, но также сохраняется, изменяется и трансформируется. Поэтому без коммуникации невозможны ни жизнь общества, ни индивидуальная идентичность. Исследовательница подчеркивает, что для современного музея важным является определение идентичности не только того, кто говорит через его экспозицию, но и того, кто слушает.

С первым («кто говорит») связаны проблемы нарративов и новых голосов: музеи должны рассказывать новые истории, прежде оказывавшиеся вытесненными на периферию социально приемлемого знания. Музеи всегда являются воплощением тех или иных социальных ценностей, поэтому они всегда, так или иначе, участвуют в процессе валоризации: одни аспекты, части, сегменты культуры подчеркиваются и выделяются как более значимые, другие, наоборот, затушевываются и объявляются несущественными и т.д. Связь между формированием знания и властью неизбежна, путем деконструкции этой связи музеи должны предоставить пространство новым нарративам и новым голосам.

Со вторым («кто слушает») связаны проблемы интерпретации, понимания и конструирования смыслов. Обращаясь к классическим трудам философской герменевтики (в частности к работам Х.-Г. Га-

<sup>18</sup> Во многом такое понимание коммуникации как нелинейного и реципрокного процесса лежит в основе партиципаторных практик, характерных для модели «музея 2.0» или «музея со-участия», самым ярким примером которых является та, что была предложена американским музеологом Ниной Саймон. Саймон выделяет несколько форм и моделей соучастия аудитории в деятельности музея. См.: Саймон Н. Партиципаторный музей. М., 2017.

дамера) и педагогики конструктивизма, Э. Хупер-Гринхилл пытается выяснить, как именно происходит процесс понимания. Используя предложенную Гадамером модель герменевтического круга, она подчеркивает, что интерпретация никогда не может считаться полностью завершенной. А это, в свою очередь, означает, что смысл никогда не будет оставаться статичным, он всегда находится в динамике и всегда изменяется. Кроме того, любая интерпретация неизбежно будет исторически детерминированной, следовательно – лишь одной из числа возможных. Так происходит, потому что восприятие, память и логическое мышление (на которых интерпретация основывается) – сами по себе культурные конструкты и различаются по своим культурным предпосылкам.

Точно так же, как в рамках конструктивистской теории обучение признается одновременно и персональным, и социальным, интерпретация также не может считаться сугубо индивидуальной. Она передается, проверяется и развивается в контексте особых интерпретационных сообществ. Это понятие (впервые введенное литературоведом С. Фишем) используется для характеристики тех сообществ, которые разделяют общие стратегии интерпретации в отношении тех или иных текстов. Такие стратегии существуют до начала чтения и определяют то, что в итоге будет прочитано. Следовательно, нельзя говорить о том, что некий смысл изначально заложен в тексте, смысл порождается читателем в процессе чтения. А этот процесс определяется присущими данному читателю интерпретационными стратегиями. Интерпретационные стратегии, в свою очередь, не могут считаться полностью субъективными, т.к. контролируются рамками того или иного интерпретационного сообщества<sup>19</sup>.

Применение этих концепций к музейному материалу (в первую очередь художественным музеям) может помочь, по мысли Э. Хупер-Гринхилл, разработать более соответствующие современным условиям формы работы с посетителями. Конкретными проявлениями происходящих в этой области изменений она считает все большее значение, которое приобретают в музейной работе специалисты в области образовательной деятельности (музейные педагоги), маркетинга, интерпретации материалов и внешних музейных программ, а также отказ от старых представлений о музейных по-

<sup>19</sup> См.: Hooper-Greenhill E. *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. London; New York, 2007. P. 103–124.

сетителях как единой, недифференцированной группе и особое внимание к адресным программам<sup>20</sup>.

#### *2.1.4. Музей как агент социальной инклюзии в работах Р. Сандэлла*

Э. Хупер-Гринхилл отмечает социальное измерение осуществляемой в музеях интерпретации. Однако в первую очередь ее интересы сконцентрированы на проблеме индивидуальной коммуникации. Вопросы, связанные с социальным измерением деятельности музеев, попытки разработать более инклюзивный подход к музеям, который бы оказался подходящим для более инклюзивного общества, находят отражение в работах Ричарда Сандэлла, возглавлявшего Школу музейных исследований в 2007–2013 гг. Центральным для работ Р. Сандэлла является представление о музеях как агентах социальной инклюзии. Ученый оперирует такими понятиями, как социальная эксклюзия и социальная инклюзия. Первая предполагает процессы, посредством которых определенные общественные группы оказываются лишенными тех или иных прав и возможностей и вытесняются на периферию жизни общества. Для них оказывается невозможным участие в определенных системах общества. Социальная эксклюзия предполагает противоположность социальной интеграции, она связана как с итоговым состоянием, так и с процессом, который к нему приводит, и представляет собой многоуровневое явление. Выделяются ее экономический, социальный и политический аспекты (отсутствие доступа к тем или иным доходам, рынку труда, активному соучастию в жизни общества, наконец, политическим и гражданским правам).

Р. Сандэлл выделяет также культурный аспект социальной эксклюзии, который и оказывается наиболее значимым для музеев. В рамках этого аспекта ученый различает три основных пункта: 1) репрезентация, т.е. то, в какой степени культурное наследие данной группы оказывается представленным в рамках культурного пространства мейнстрима; 2) участие, т.е. возможность для ее представителей принимать участие в процессе производства культуры; 3) доступность, т.е. возможность пользоваться результатами этой

<sup>20</sup> См.: Hooper-Greenhill E. Changing Values in the Art Museum: rethinking communication and learning // International Journal of Heritage Studies. 2000. Vol. 6. № 1. P. 9–31.

культурной деятельности и получать удовольствие от такого использования.

Музеи, по мысли ученого, могут предложить два основных подхода к разрешению проблем, связанных с социальной эксклюзией. Во-первых, музеи могут выступать в качестве инструментов социальной регенерации, работая с определенными группами, применительно к которым необходимы меры, связанные с социальной инклюзией. Эта работа может принимать формы специальных программ, направленных на взаимодействие с трудными подростками, представителями этнических меньшинств, людьми с ограниченными (физическими или психическими) возможностями и т.д. Во-вторых, музеи могут стимулировать более широкие социальные изменения, обращаясь к имеющемуся у них потенциалу воздействия на общественное мнение (транслируя определенные ценности, влияя на изменение этого мнения, стараясь преодолеть существующие стереотипы и негативные образы). Этот подход предполагает обращение музеев к проблемам, связанным с социальным неравенством и несправедливостью. Музейные выставки и устраиваемые ими мероприятия обращены ко всему сообществу и посвящаются темам, связанным с дискриминацией, необходимостью развития большей толерантности по отношению к миноритарным группам и т.д. Музей становится форумом для публичных дебатов и пытается оказывать влияние на общественные представления<sup>21</sup>.

Эти идеи легли в основу ряда работ ученого: статей «Музеи как агенты социальной инклюзии» (1998) и «Социальная инклюзия, музей и динамика секторальных изменений» (2003)<sup>22</sup>, монографий «Музеи, предрассудки и переосмысление инаковости» (2007) и написанной в соавторстве с Э. Найтингейл «Музеи, равенство и социальная справедливость» (2012), а также вышедших под его редакцией сборников статей «Музеи, общество, неравенство» (2002) и «Музейный менеджмент и маркетинг» (2007).

Как и любой на самом деле значимый научный центр, Лестерская школа одновременно и отражает в своей деятельности основные закономерности развития современной науки, и принимает непосредственное участие в их формировании.

<sup>21</sup> См.: Sandell R. Museums as Agents of Social Inclusion // *Museum Management and Curatorship*. 1998. Vol. 17. № 4. P. 401–418.

<sup>22</sup> См.: Sandell R. Social inclusion, the museum and the dynamics of sectoral change // *Museum and Society*. 2003. Vol. 1. Is. 1. P. 45–62.

## 2.2. Структурно-семиотический подход Э. Таборски

### 2.2.1. Общие концептуальные рамки

Для познавательного поля музеологии, безусловно, центральными являются вопросы, связанные с природой самого музея как особого социокультурного феномена, а также спецификой его базового конституирующего элемента – музейного предмета. В зарубежной историографии существует множество подходов к их анализу и интерпретации, в целом развивающихся в контексте более общих парадигм и моделей культурологического знания. В данном параграфе мы рассмотрим получивший достаточно широкое распространение в зарубежной литературе рубежа XX–XXI вв. структурно-семиотический подход, связанный с именем Эдвины Таборски. С учетом того, что в отечественной музеологии существует собственная традиция семиотического истолкования музейных феноменов<sup>23</sup>, обращение к опыту зарубежной историографии может способствовать более глубокому пониманию знаковой составляющей музейной проблематики и более плодотворному развитию уже сделанного.

Канадская исследовательница Эдвины Таборски в 1974 г. защитила в университете Торонто магистерскую диссертацию по музеологии на тему «Музеи и сообщество: исследование контроля над артефактами и информацией», а в 1982 г. – докторскую диссертацию по социологической педагогике «Социоструктурные роли индустриализма, грамотности и музеев». В 1970–1980-е гг. она была директором ряда музеев и музейных организаций, а затем преподавала в нескольких университетах Канады. В дальнейшем основной акцент ее научных интересов сместился в область семиотики, которой был посвящен ряд ее монографий («Человек / олень охота: когнитивные паттерны, лежащие в основе социального поведения», 1991; «Текстуальное общество», 1997; «Архитектоника семиозиса», 1998 и др.)<sup>24</sup>. Однако и музейная тематика не исчезла полностью из

<sup>23</sup> В первую очередь речь идет о семиотическом анализе музейной экспозиции. См., напр.: *Махлина С.Т.* Семиотический аспект музейной экспозиции // *Музей в современной культуре: Сб. науч. трудов.* СПб., 1997. С. 109–119; *Волькович А.Ю.* Музейная экспозиция как семиотическая система. Автореф. дис. ... канд. культурологии. СПб., 1999.

<sup>24</sup> См.: *Taborsky E.* *Man Deer Hunt: Cognitive Patterns Underlying Social Behavior.* Toronto, Ontario, 1991; *Idem.* *The Textual Society.* Toronto, 1997.

сферы исследований Таборски: в 1982 г. она опубликовала влиятельную статью «Социоструктурная роль музея», в которой применила к изучению музейного материала концепцию двух синтаксисов (устного и индустриального)<sup>25</sup>, а в 1990 г. ее статья «Дискурсивный предмет», посвященная проблеме определения статуса предмета как знака и изменениям его значения после попадания в музейное пространство, была включена в сборник «Предметы познания», вышедший под редакцией С. Пирс в серии «Новое в музейных исследованиях»<sup>26</sup>. В этой статье исследовательницей вводятся такие понятия, как изначальное общество и музейное общество.

Прежде чем приступить к анализу ее взглядов, следует в общих словах уточнить, что именно понимается исследовательницей под теми ключевыми терминами, которые используются в ее работах.

В первую очередь это относится к термину «синтаксис». В своей монографии «Текстуальное общество» сама Таборски предлагает следующее его определение: «Паттерн организации энергии, существующий только в прошлом / будущем времени, в настоящем выражающийся продолжающимися регулярно-периодическими (пульсирующими) взаимодействиями (действиями текстуальности) с индивидуальной реальностью. Это долгосрочный паттерн, который должен существовать минимум на протяжении жизни трех поколений для того, чтобы сохранить социальную стабильность. Все, что короче, – всего лишь адаптивная вариация синтаксиса. В рамках социального домена существуют два ключевых синтаксических паттерна: А и В. По своим функциям синтаксис близок тому, что Пирс определяет как третичность»<sup>27</sup>. Синонимами синтаксиса Таборски называет такие понятия, как когнитивный паттерн, синтаксический паттерн, логический порядок, базовая логика, групповая логика. Для синтаксиса А характерно совместное функционирование агента действия и объекта действия (субъект / объект || глагол), для синтаксиса В – их разделение глаголом действия (субъект | глагол | объект)<sup>28</sup>. Сохраняя устойчивость на протяжении жизни

<sup>25</sup> См.: *Taborsky E. The sociostructural role of the museum // International Journal of Museum Management and Curatorship. 1982. Vol. 1. Is. 4. P. 339–345.*

<sup>26</sup> См.: *Taborsky E. The discursive object // Objects of knowledge / Ed. by S. Pearce. London; Atlantic Highlands, 1990. P. 50–77 (New Research in Museum Studies: An International Series).*

<sup>27</sup> *Taborsky E. Textual Society. P. 212.*

<sup>28</sup> *Ibid.*

трех поколений, синтаксис руководит новыми формами поведения и мышления, характерными для индивидуальной жизни в рамках общества. Он обеспечивает стабильность семантических кодов концептуальной индивидуальной реальности (являющейся последней, наивысшей точкой семиотического акта), благодаря чему индивидуумы могут выражать себя в рамках данного общества и осуществлять взаимодействие друг с другом<sup>29</sup>.

Другим важным понятием ее философии является понятие «четырех реальностей». Эти реальности суть индивидуальная, групповая, биологическая и генеративная. Они все, за исключением последней, обладают определенными пространственными и временными рамками (горизонтами). Наименьшие рамки обнаруживаются у индивидуальной реальности, чуть бóльшие – у групповой, еще бóльшие – у биологической. Генеративная реальность (генеративная энергия) атемпоральна и внепространственна. Это бесконечная, несфокусированная и неорганизованная энергия<sup>30</sup>.

### 2.2.2. Музей как часть синтаксиса

Проанализируем, как эти общие идеи применяются исследовательницей к музейному материалу. Она начинает с того, что пытается определить то место, которое музей занимает в обществе. Почему, задается она вопросом, общества без музеев рассматриваются нами как интеллектуально и культурно неполноценные? Если в данной социальной системе отсутствуют музеи, значит ли это, что в ней отсутствуют также сохранение наследия, накопление знаний и социальное развитие? Для ответа на этот вопрос она предлагает обратиться к проблеме происхождения музея и демонстрирует здесь подход, который получает достаточно широкую поддержку у многих современных музееведов: она утверждает, что через функции музея невозможно объяснить его происхождение. «То, что система делает, не всегда можно превратить в причины для существования этой системы: музей – это не просто сумма его функций»<sup>31</sup>. Поэтому для исследования происхождения и развития музеев логичным представляется обратиться не просто к анализу их функций и действий, но скорее к изучению всей социальной системы, в которой музей появляется.

<sup>29</sup> См.: Taborsky E. Textual Society.

<sup>30</sup> Ibid. P. 210.

<sup>31</sup> Taborsky E. The sociostructural role of the museum. P. 339–340.

Первым исследовательницей ставится вопрос об уникальности музея как социальной системы: один ли он может выполнять возложенные на него функции? Или есть другие социальные системы, которые могут собирать, сохранять и обеспечивать причастность к социальному наследию, накапливать социальное знание, генерировать чувство развития? Оказывается, что такими социальными системами могут являться также мифы, поэзия, песни, истории, танцы, обряды, религия, социальные ритуалы, структуры родства и т.п. Следовательно, различные общества используют различные социальные методы для реализации, по сути дела, одинаковых функций. Вывод, к которому приходит Таборски: все общества озабочены сохранением и производством социальных образов, а также накоплением знаний об этих образах, но они используют различные методы для удовлетворения этих социальных потребностей<sup>32</sup>.

Например, общество может не сохранять конкретный предмет в музее, а хранить его абстрактный образ в мифе и воспроизводить конкретную версию этого предмета посредством танца или песни, представляющих данный миф. Два этих метода будут связаны с разным образом организованными социальными структурами, ни один из них не может считаться лучшим или худшим, более или менее развитым. Речь в данном случае не идет о различных фазах исторического развития в обращении с социальными образами. При этом, такой подход предполагает системный анализ социальных структур: один и тот же метод обращения с социальными образами реализуется в рамках нескольких, существующих параллельно социальных структур и институций<sup>33</sup>. В качестве примера Таборски приводит параллельное существование в одном обществе таких трех элементов, как 1) музеи, имеющие дело с социальными образами, 2) грамотность, связанную с социальным знанием, и 3) индустриальный метод, обращенный на работу с экономическими благами и услугами. Соответственно, если общество использует для хранения социальных образов не музеи, а метод сохранения памяти об общих образах и их создания посредством данного конкретного использования, для такого общества и два других элемента (грамотность и индустрия) будут нерелевантны<sup>34</sup>. Место грамотности займет сохранение социального знания в памяти, а место индустриального метода – ак-

<sup>32</sup> См.: *Taborsky E. The sociostructural role of the museum. P. 340.*

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> *Ibid. P. 340–341.*

цент на локальном и непосредственном производстве благ, товаров и услуг, предназначенных для локального же и скорого потребления.

Таким образом, отсутствие музеев не означает отсталости данных территории или эпохи. Оно означает лишь, что «данные социальные области действуют при помощи другого социального паттерна, который использует другие практические методы работы с социальными образами»<sup>35</sup>. Музей, таким образом, рассматривается Таборски не как знак определенного уровня развития цивилизации. Для нее музей – это специфический метод обращения с образами социального наследия и социального сознания, характерный для определенного логического паттерна постижения окружающей среды и действия в ней<sup>36</sup>.

Именно этот логический паттерн она и определяет как синтаксис. Важной особенностью синтаксиса является взаимосвязанность его социальных систем. Музеи не существуют и не могут существовать как изолированные системы в обществе, они развиваются в связи с другими социальными институтами и методами, использующими точно такой же синтаксический паттерн постижения окружающей среды и взаимодействия с ней<sup>37</sup>.

Синтаксис, для которого характерно функционирование музея, определяется как индустриальный синтаксис. Отличным от него является изустный синтаксис. Используемые в статье 1982 г., впоследствии эти понятия будут заменены исследовательницей на понятия синтаксис А и синтаксис В.

Изустный синтаксис (синтаксис А) характеризуется неразделенностью агента действия и элемента действия. Яркий пример этого – восприятие первобытными культурами процесса охоты, в котором животное выступает не в роли пассивной жертвы, к которой применяется некое действие активного субъекта, а как равнозначный партнер. Охотник и животное семантически не равны друг другу, но в определенном смысле цели у них одни и те же. Социальные структуры, основанные на таком синтаксисе, сохраняют свои социальные образы и знание через конкретные акты их использования. Такой акт выполняет сразу две функции: использования и хранения. Сохранение социальных образов и знания не означает абстрагирования того или иного элемента из практики повседневного,

<sup>35</sup> *Taborsky E.* The sociostructural role of the museum. P. 341.

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> *Ibid.*

исторического взаимодействия. В этом самом акте использования и осуществляется сохранение. Такого рода синтаксис характерен для небольших интерактивных групп (землячеств, сельских общин), а также всех бесписьменных обществ<sup>38</sup>.

Индустриальный синтаксис (синтаксис В) характеризуется отделением агента от элемента интеракциональным действием. Иными словами, элемент становится здесь всего лишь объектом постижения, анализа, действия. Он приобретает пассивные коннотации, его может создать, изучить, использовать человек (агент), сам он ничего этого сделать не в состоянии. Основой бытия в рамках такого синтаксиса становится не абстрактная социальная память (мифическая история или распространенная в обществе вера), а конкретные события и до конца постигаемые целостные образования. Важным фактором в развитии индустриального метода является признание существования не абстрактного, а конкретного оригинала. Все социальные системы, характерные для данного синтаксиса, признают оригинальность и конкретную уникальность существующих предметов или теорий, созданных или открытых человеком. Для индустриального метода характерно сохранение оригинала как патентованного метода или формулы и создание копий как конкретных элементов для повседневного (исторического) использования. Переход к индустриальному синтаксису начался в Европе в XV в. и именно с ним связано появление музеев: музейная система рассматривается Таборски как социальный механизм, необходимый для конкретного или семантического существования и функционирования индустриального синтаксиса<sup>39</sup>.

Благодаря музеям именно человек, а не некая абстрактная сила утверждается в статусе того, кто определяет оригиналы и владеет ими. Музей обосновывает индустриальный метод отношения к окружающей среде, демонстрируя следующие десять пунктов:

1. Раздельность агента и элемента.
2. Существование конкретных оригиналов.
3. Человека как владельца, определителя и творца конкретных оригиналов.
4. Существование копий этих конкретных оригиналов.
5. Природу копий как социально несохраняемых, экзистенциально нестабильных и годных только для повседневного использования.

<sup>38</sup> См.: *Taborsky E.* The sociostructural role of the museum. P. 341–342.

<sup>39</sup> *Ibid.*

6. Человека как творца этих копий.

7. Существование изменений и развития по сравнению с первым элементом; введение линейной темпоральности по отношению к оригинальному элементу, который с течением времени может меняться и развиваться.

8. Возможность человека определять направление и вызывать к жизни эти изменения, это развитие.

9. Разницу и разделение хранения и истории, демонстрацию того, что социально корректным и физически возможным является абстрагирование элемента или его формулы от истории и сохранение или владение ими.

10. Разницу между хранением и историей как социальными отношениями и то, как каждое из них соотносится только с конкретным агентом и особым элементом: владельцем или пользователем, оригиналом или копией<sup>40</sup>.

Таким образом, музей рассматривается Таборски как интегральная часть особой социальной системы, причем часть, жизненно важная для ее функционирования именно в качестве системы. Музей – это часть целого набора социальных методов особого структурного паттерна постижения окружающей среды и взаимодействия с ней, метода, который исследовательница называет индустриальным синтаксисом (синтаксисом В)<sup>41</sup>. Если этот синтаксис изменится, изменятся и его базовые социальные методы, в частности метод обращения с социальными образами, воплощаемый сейчас в форме музея. Именно этот релятивный характер музея как необходимой части специфической социальной структуры и подчеркивается исследовательницей<sup>42</sup>.

### 2.2.3. Дискурсивность музейного предмета

Рассмотрев специфику музея как интегративной части определенной социальной структуры, Таборски в дальнейшем обращается к проблеме его основного конституирующего элемента – музейно-

<sup>40</sup> См.: *Taborsky E.* The sociostructural role of the museum. P. 343–344.

<sup>41</sup> *Ibid.* P. 345.

<sup>42</sup> С учетом тех изменений, которые современные исследователи фиксируют в актуальном позиционировании таких феноменов, как подлинник и копия, целостность синтаксиса В может быть поставлена под вопрос, что, конечно, несколько не умаляет значимости концепции Э. Таборски. См.: *Балаш А.Н.* Подлинность произведения искусства... С. 81–94.

го предмета. Этот вопрос рассматривается ею в широком контексте семиотических концепций. Во многом именно ее исследование, посвященное данной проблеме, ознаменовало поворот в музеологии от линейных моделей музейной коммуникации (Д. Камерон) к моделям более сложного характера, разработанным, например, в исследованиях Э. Хупер-Гринхилл.

Таборски считает, что одной из важнейших социальных функций музея является функция изучения предметов как знаков, т.е. объектов, наделенных социально утвержденным смыслом. Это ставит на повестку дня три блока вопросов, которые можно считать центральными для данной области исследований: проблему природы общества, природы предмета и того, как именно предметы генерируют смысл и интерпретацию<sup>43</sup>. Причем все эти вопросы тесно связаны друг с другом.

Это обуславливается общей философией знака, разделяемой Таборски, и верой в то, что сами по себе предметы просто не имеют смысла. Они существуют только как знаки. Осмысленность – это не врожденное, а приобретенное свойство предметов. В осмысленное состояние (состояние знака) предмет приводится нашим с ним дискурсивным взаимодействием. Смысл предмета, его значение появляется только в рамках дискурсивного взаимодействия с ним наблюдателя. Но наделение смыслом есть процесс социально обусловленный, базирующийся на определенных пресуппозициях, характерных для данной совокупности людей как членов одного общества. Свободного, когнитивно нейтрального наблюдателя просто не существует. В этом Таборски следует за идеями герменевтики Х.-Г. Гадамера и его концептом «предзнания». Поэтому очень часто смысл, которым предмет наделяется в изначальном обществе, и тот смысл, который ему присваивается в музейном обществе, не совпадают. Взаимодействие же, которое и формирует знак, может пониматься как взаимодействие между тремя концептуальными реальностями: материальной, групповой и индивидуальной<sup>44</sup>.

Материальная реальность состоит из актуальных предметов и действий и никогда не воспринимается нами напрямую, но только будучи социально интерпретированной, как система знаков, развивающих определенный смысл. Групповая реальность есть синоним социального консенсуса или общего понимания смысла

<sup>43</sup> *Taborsky E.* The discursive object. P. 50.

<sup>44</sup> *Ibid.* P. 54.

бытия, разделяемого данной группой и, собственно, превращающего ее в общество. Это инфраструктура, предоставляющая рамки для возможных дискурса и взаимодействия, обеспечивающих всех членов данной группы определенным взглядом на мир. Групповая реальность полностью искусственна, характеризуется стабильностью и близка тому, что Ч.С. Пирс определял как «третичность». Индивидуальная реальность связана с персональной интерпретацией знака, которую индивидуум производит, используя этот знак. Однако и она не может быть совершенно уникальной, в силу той самой социальной обусловленности процесса интерпретации, о которой уже говорилось выше<sup>45</sup>. Как формулирует это Таборски: «У знака <...> может быть несколько интерпретаций, которые могут быть поняты как различные версии одного и того же знака <...> Индивидуум может “интерпретировать”, но не менять полностью базовый консенсус относительно смысла знака». Знак выступает в роли своеобразного моста между материальной и индивидуальной реальностями, т.к. «мы не понимаем предмет напрямую в его собственной физической сущности, но только в рамках групповой или социальной реальности»<sup>46</sup>.

Отмечая, что возможны две базовые парадигмы в понимании взаимодействия этих реальностей (наблюдение и дискурс), Таборски отвергает первую, восходящую к картезианской философии, как устаревшую и выступает в роли адепта второй. По ее мнению, «в дискурсивном взаимодействии вы и предмет интерактивны, находясь в общем участке пространства и периоде времени»<sup>47</sup>. Смысл, творимый в ходе этого взаимодействия, всегда контекстуален и интерактивен. Две эти парадигмы ведут к использованию определенных музеологических стратегий. В случае с парадигмой наблюдения имеет место статичный объект, смысл которого (равный совокупности измеряемых объективных данных) уже заложен в нем изначально. Куратор собирает все сведения об искомом предмете и визуализирует их на экспозиции, посетитель воспринимает все точно так, как оно представлено. Дискурсивная модель предполагает существование предмета и наблюдателя в рамках единого дискурсивного формата, а не вне его<sup>48</sup>. По сути дела, в этой концепции

<sup>45</sup> См.: *Taborsky E. The discursive object. P. 55–58.*

<sup>46</sup> *Ibid. P. 58.*

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> *Ibid. P. 63.*

не остается места для коммуникационного канала между объектом и наблюдателем, т.к. они реализуют само свое существование именно в процессе взаимодействия. Иными словами, конкретный артефакт, изготовленный для конкретного ритуала, существует только в ходе этого ритуала, до того – его существование может быть уподоблено тому, что М.М. Бахтин определял как «текст in potential».

В статье, опубликованной в 1988 г., Таборски выделяет четыре глагола, определяющие действия, которые требуются социальным системам для их успешного функционирования: называть, хранить, учить и использовать. Они формируют основу целостного паттерна понимания в рамках группы, именно они и превращают совокупность людей в общество<sup>49</sup>. По определению исследовательницы, «именователем» можно считать «социального агента, имеющего социальное право давать определенным целостностям, будь то материальные или ментальные, “имя”». В этой связи музейный контекст предполагает наличие трех именователей: того, который называет данный предмет в рамках его оригинального общества; куратора, определяющего предмет в музее; и посетителя. И их определения одного и того же предмета могут различаться<sup>50</sup>. Фактически, один и тот же артефакт может оказаться тремя разными предметами.

Для понимания такого дискурсивного предмета Таборски предлагает использовать типологию знаков, предложенную Ч.С. Пирсом. Пирс выделял «качественные знаки», «единичные знаки» и «общие знаки». По мнению Таборски, традиционно музеи апеллируют только к первому уровню знаковости предметов, к предметам как «качественным знакам». Такой знак означает опыт или ощущение, но без отсылки к конкретному референту. Это, например, чувство присутствия в историческом доме. Единичные знаки предполагают постижение особой идентичности и причин этого ощущения. Наконец, общие знаки предполагают понимание данного объекта в рамках социальной группы определенных времени и места<sup>51</sup>.

Музеи, как правило, предлагают осмысление предметов в концептуальных рамках музейного общества (артефакт первобытной культуры как знак примитивного состояния или объект чистой

<sup>49</sup> См.: *Taborsky E. The semiotic structure of societies: the four verbs of cognition // Methodology and Science. 1988. Vol. 21. Is. 3. P. 202–214.*

<sup>50</sup> См.: *Taborsky E. The discursive object. P. 66.*

<sup>51</sup> *Ibid. P. 71–72.*

эстетики). Получается, что «качественные знаки» остаются от изначального общества, а «единичные знаки» и «общие знаки» добавляются к ним из общества музейного<sup>52</sup>. Но этого недостаточно. Посетитель, конечно, не может покинуть пределы собственного, музейного общества и получить прямой доступ к знакам в том виде, в каком они воспринимаются / создаются обществом изначальным. Музей не должен обманывать его на этот счет. Но осознание всех трех стадий развития знака и использование их всех в музейной работе являются важной социальной функцией музейного института, выстраивающего свою деятельность вокруг дискурсивного предмета.

Как видим, идеи, разработанные в трудах Э. Таборски, связаны с базовыми элементами музеологического знания: природой музея как особого социокультурного феномена и знаковыми свойствами музейного предмета. Философская рефлексия исследовательницы, основывающаяся на традициях семиотики, восходящих к трудам Ч.С. Пирса и М.М. Бахтина, и герменевтики Х.-Г. Гадамера, помещает их в пространство дискурса М. Фуко и тем самым позволяет по-новому взглянуть на хорошо известные и неоднократно исследованные культурные явления. Представляется, что идея синтаксиса и музея как его интегральной части может послужить плодотворной основой для дальнейшей концептуализации музеологического материала (в том числе, и путем сравнения ее с выдвинутой М.С. Каганом и Т.П. Калугиной концепцией музея как культурной формы)<sup>53</sup>, а внимание к дискурсивным аспектам музейного предмета может способствовать развитию традиционных для отечественной музеологии семиотических исследований музейной экспозиции.

### 2.3. Музей как контактная зона в концепции Д. Клиффорда

#### 2.3.1. Формирование концепта «контактная зона»

Исследовательская модель, предложенная Таборски, в значительной степени характеризовалась отсутствием внимания к историческому контексту реального развития интересующих ее феноме-

<sup>52</sup> См.: *Taborsky E. The discursive object. P. 73.*

<sup>53</sup> См.: *Калугина Т.П. Художественный музей как феномен культуры. СПб., 2008.*

нов. На протяжении последних полутора десятилетий одним из концептов, чаще всего используемых для характеристики положения музеев в современном мире, является концепт «контактной зоны». Впервые в научный оборот он был введен в контексте постколониальных и имперских исследований американским культурологом Мэри Луис Пратт еще в начале 1990-х гг. В 1991 г. ею была опубликована статья «Искусства контактной зоны», в которой этот концепт получил первичную апробацию<sup>54</sup>. С усиленной аргументацией и в более широком контексте он использовался в ее же монографии «Имперский взгляд: путевая литература и транскьютурация»<sup>55</sup>.

Прайт определяет контактные зоны как «социальные пространства, в которых культуры встречаются, сталкиваются и борются друг с другом, зачастую в контексте таких асимметричных отношений власти, как, например, колониализм, рабство или их последствия в том виде, в каком они переживаются во многих частях современного мира»<sup>56</sup>. Контактная зона – это «пространство колониальных встреч, пространство, в котором люди, географически и исторически отделенные друг от друга, вступают в контакт и устанавливают продолжающиеся взаимоотношения, обычно предполагающие условия принуждения, радикального неравенства и трудноразрешимого конфликта»<sup>57</sup>. Процессуальной составляющей таких пространств является феномен транскьюрации, т.е. «процесс, в ходе которого представители субординированных или маргинальных групп выбирают или переосмысливают материалы, передаваемые им доминантной культурой или культурой метрополии»<sup>58</sup>. Таким образом, асимметричный характер взаимодействия в пространстве контактной зоны является одной из имманентных и сущностных черт всей концепции Прайт. Как отмечают современные исследователи, благодаря такому подходу ей удалось «разбить бинарную оппозицию метрополии и периферии, мужского и женского, белого и цветного и определить более тонкие отношения кросс-культурных переговоров и перевода», создающие

<sup>54</sup> См.: *Pratt M.L. The Arts of the Contact Zone // Profession. 1991. Vol. 91. P. 33–40.*

<sup>55</sup> См.: *Pratt M.L. Imperial Eyes: Travel and Transculturation. London, 1992.*

<sup>56</sup> *Pratt M.L. The Arts of the Contact Zone. P. 34.*

<sup>57</sup> *Pratt M.L. Imperial Eyes: Travel and Transculturation. P. 6–7.*

<sup>58</sup> *Pratt M.L. The Arts of the Contact Zone. P. 35.*

«двусторонний диалог, который и определяет колониального Другого, и переопределяет метрополию»<sup>59</sup>.

С одной стороны, понятие «контактной зоны» может быть сопоставлено по смыслу с понятием «фронтيرا». С другой же – оно не содержит характерных для последнего европоцентристских коннотаций (фронтир – граница – пространство завершения) и направлено на то, чтобы выявить «соприсутствие в пространстве и времени субъектов, прежде разделенных географическими и историческими разрывами, но чьи траектории в настоящее время пересеклись».

Само понятие «транскультурация» заимствовано Пратт из более ранних работ кубинского социолога Фернандо Ортиса, еще в 1940 г. опубликовавшего монографию «Кубинский контрапункт: табак и сахар»<sup>60</sup>. К этому времени наиболее влиятельной парадигмой осмысления взаимодействия различных культур была предложенная несколькими десятилетиями ранее Брониславом Малиновским парадигма аккультурации, т.е. однонаправленного движения культурного материала. Транскультурация, в отличие от нее, предполагала наличие двух фаз: декультурации и неокультурации, т.е. разрушения старого и творческого созидания нового. Как отмечает современный исследователь, Ортис в противоположность Малиновскому сконцентрировал свое внимание «на динамике сложных процессов взаимонаправленного культурного взаимодействия, при которых и доминирующая культура испытывает постоянное воздействие подавляемых ею культур, в результате чего рождаются новые смыслы и новые культурные коды»<sup>61</sup>. При этом кубинский исследователь подчеркивал неконфликтный характер этого процесса, реализуемого путем переговоров и избегающего прямого насилия.

Другой важной составляющей контактной зоны, наряду с транскультурацией, является, по мысли Пратт, феномен автоэтнографии. Автоэтнография представляет собой «текст, в котором люди предпринимают попытку описать себя такими способами, которые взаимодействовали бы с их репрезентацией, предложенной

<sup>59</sup> Цит по: *Boast R. Neocolonial collaboration: Museum as Contact Zone Revisited // Museum Anthropology. 2011. Vol. 34. Is. 1. P. 57.*

<sup>60</sup> См. английский перевод: *Ortiz F. Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar. Durham, 1995.*

<sup>61</sup> Цит по: *Тлостанова М.В. От философии мультикультурализма к философии транскультурации. М., 2008. С. 151.*

другими»<sup>62</sup>. Иными словами, если в этнографических текстах субъекты европейских метрополий предлагают репрезентацию своих «Других», то в автоэтнографических текстах те самые так называемые «Другие» конструируют собственные репрезентации в ответ на эти тексты или в диалоге с ними. Автоэтнографический текст, таким образом, обращен одновременно и к аудитории в метрополии и к собственному сообществу его автора. Помимо того, что автоэтнография является одной из самых важных составляющих контактной зоны, она же, возможно, лучше всего демонстрирует и имманентно неокOLONиальный характер этого феномена.

Во многом дискуссия относительно автоэтнографии примыкала к более широким дебатам, посвященным роли самих «туземцев» в процессе производства знания о них. В музейном пространстве этот вопрос был связан с получавшими все более широкое распространение на протяжении 1990-х гг. практиками привлечения «туземных» консультантов для корректировки работы с соответствующим сегментом культурного наследия. Первоначально речь шла только лишь о его изучении, затем в орбиту переговорного процесса вошло экспонирование, а вскоре и хранение музейных предметов. С этой проблемой корреспондировалось разделение между «перспективами опыта» и «перспективами интерпретации», которое ввел историк Томас Вудс. Первые были укоренены в опыте самих носителей исследуемых культур, вторые же, наоборот, базировались на академической традиции внешнего наблюдения<sup>63</sup>. Комплементарность двух этих подходов первоначально рассматривалась как достаточная для выработки более объективного и мультиперспективного знания о предмете. Идеи автоэтнографии показали скрытую слабость, присущую такой дихотомии.

Этот вопрос привлек особое внимание ученых в рамках постколониальных исследований и породил обширную историографию. Так, например, Вера Тольц выделяет три наметившихся в историографии базовых подхода к его решению. Во-первых, отказ рассматривать представителей колонизированных обществ в качестве активных участников производства такого знания, утверждение «масштабного присвоения» результатов их работы и абсолютного права имперских элит на знание. Во-вторых, признание их значимой

<sup>62</sup> Pratt M.L. The Arts of the Contact Zone. P. 34.

<sup>63</sup> См.: Woods T.A. Perspectivistic interpretation: a new direction for sites and exhibits // History News. 1989. Vol. 44. Pt. 1. P. 27–28.

роли в производстве знания и акцент на диалогическом характере выработки этого знания. Хотя некоторые сторонники этого подхода «соразмерность диалога» считают скорее ретроспективной оценкой, чем оценкой, присущей реальным участникам процесса. Наконец, в-третьих, занимая промежуточное положение между описанными выше подходами, некоторые авторы признают производство знания совместным трудом представителей метрополии и колоний, но при этом отмечают характерную для данного процесса четкую асимметрию отношений, предполагающую коннотации господства и подчинения<sup>64</sup>. Последнее наблюдение будет особенно актуальным в случае с концепцией контактной зоны.

### 2.3.2. Музей как контактная зона

Впервые к музейному материалу идеи Пратт были применены в 1996 г. американским историком и культурологом Джеймсом Клиффордом – одной из центральных фигур рефлексивного / литературного поворота в гуманитарных науках 1980–1990-х гг.<sup>65</sup> – в его выступлении в Открытом университете (Великобритания). Впоследствии они легли в основу эссе «Музеи как контактные зоны», вошедшего в его влиятельный сборник «Маршруты: путешествие и перевод в конце XX в.» (1997). Общие научные интересы Клиффорда были связаны с проблемой *writing culture* – написания культуры, т.е. того, как в соединении политики и поэтики репрезентации создается образ культуры, претендующий на тот или иной статус авторитетности<sup>66</sup>. Рассматривая в качестве одного из примеров работу с хранящимися в музеях США коллекциями американских индейцев, Клиффорд предлагает считать музейные коллекции не просто набором этнографических предметов, а продолжающимися историческими, политическими, моральными отношениями<sup>67</sup>. Во многом именно эти его размышления ознаменовали собой начало нового этапа в истории музейного дела, этапа, связываемого неко-

<sup>64</sup> Тольц В. «Собственный восток России»: Политика идентичности и востоковедение в позднейимперский и раннесоветский период. М., 2013. С. 196–197.

<sup>65</sup> См.: Бахман-Медик Д. Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре. М., 2017. С. 174–187.

<sup>66</sup> Там же. С. 172.

<sup>67</sup> См.: Clifford J. *Museums as Contact Zones // Idem. Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century.* Cambridge; London, 1997. P. 188–219. Здесь – P. 192–193.

торыми учеными с третьей музейной революцией (П. ван Менш, Л. Мейер-ван Менш), исполнением музеями роли «агентов социальной инклюзии» (Р. Сандэл), распространением идей «диалога и сотрудничества» (Р. Боаст).

Наблюдая в Художественном музее Портленда консультации с тлинкитскими старейшинами относительно коллекции соответствующих артефактов, Клиффорд обратил внимание на следующий парадокс: истории, рассказываемые самими индейцами в связи с музейными предметами, не были направлены на то, чтобы охарактеризовать подробнее или контекстуализировать тот или иной экспонат. Скорее сами предметы вызвали к жизни истории борьбы, связанные с актуальным положением дел. Иными словами, речь шла не об уточнении культурной биографии конкретных предметов. Предметы выступали отправной точкой для размышлений, выходящих в итоге на современное положение дел, рассказывания историй или исполнения песен, связанных с актуальными проблемами индейского сообщества. И уже в этом крылась внутренняя асимметрия контактной зоны. Консультация и учет точки зрения изнутри чрезвычайно важны, утверждает Клиффорд, но только лишь к ним контактная работа сведена быть не может. Она должна включать в себя реальное сотрудничество и готовность делиться авторитетом или властью<sup>68</sup>.

Если вернуться к отмеченному выше противопоставлению фронта и контактной зоны, то традиционные музейные практики, сложившиеся в XIX в., которые Клиффорд называет «музей как коллекция», могут быть уподоблены именно фронтиру. В них всегда подразумевалось наличие центра и периферии, первое было местом концентрации и сбора сырого материала, второе – областью открытия, т.е. его осмысления. По точному выражению исследователя, «музей, обычно расположенный в городе метрополии, исторически является местом назначения культурных продуктов, которые он любовно и авторитарно спасает, хранит и истолковывает»<sup>69</sup>. Музей как контактная зона занимает принципиально другую позицию, декларирующую отказ от риторики центра и периферии. В его случае культурный объект становится местом диалога, в идеале структурированного как неиерархичные и демократические отношения взаимности между приверженцами разных воображаемых сообществ<sup>70</sup>.

<sup>68</sup> См.: *Clifford J. Museums as Contact Zones*. P. 210.

<sup>69</sup> *Ibid.* P. 193.

<sup>70</sup> См.: *Dibley B. The museum's redemption: Contact zones, government and the limits of reform* // *International Journal of Cultural Studies*. 2005. Vol. 8. Pt. 1. P. 5–27.

Вполне закономерно и то, что в дискуссию о музее как контактной зоне оказывается вовлеченным концепт «воображаемого сообщества». С начала 1980-х гг. он является одним из самых влиятельных эпистемологических инструментов анализа культурной ситуации. Этот термин был впервые введен в научный оборот Бенедиктом Андерсоном в одноименной монографии (1983), в которой сами музеи наряду с картами и переписями населения рассматривались в качестве базовых институтов власти, определявших то, «как колониальное государство созерцало в воображении свой доминион – природу людей, которыми оно правило, географию своих владений и легитимность своего происхождения». Во многом именно с работы Андерсона начался тот поворот в музеологических исследованиях, который лучше всего характеризует его же собственная фраза: «Музеи и музейное воображение в глубине своей политичны»<sup>71</sup>. Все чаще в литературе музеи стали рассматриваться как инструменты, работающие на то, чтобы «все было разграниченным, определенным и, следовательно, в принципе исчислимым»<sup>72</sup>.

Именно на таком фоне концепция музея как контактной зоны может быть понята наиболее точно. Пьер Бурдьё утверждает, что музеи аккумулируют символический капитал традиционных и зарождающихся элит. Левин пишет о том, что они институционализируют разницу между высококобой и профанной деятельностью. Кэрл Данкан анализирует, как публика, к которой музеи обращаются и чье наследие собирают, конституируется буржуазными националистическими проектами. Тони Беннетт показывает, как в XIX в. серия важных «законодательных и административных реформ <...> превращает музеи из полуприватных институтов, предназначенных по большей части для правящих и профессиональных классов, в масштабные государственные органы, нацеленные на инструктирование и просвещение широкой публики».

Контактная перспектива усложняет диффузионистские модели культуры, как положительно, так и отрицательно заряженные. Здесь музейный феномен не сводится либо к победоносному шествию западной цивилизации, либо к неустанному распространению товарной системы капитализма. Клиффорд призывает к более демократической политике в области музейного дела, к децентрализации и циркуляции коллекций в сложной публичной сфере, к экспансии

<sup>71</sup> Андерсон Б. Воображаемые сообщества. М., 2001. С. 194.

<sup>72</sup> Там же.

форм деятельности, доступной для музеев и учреждений музейного типа, к более справедливому распределению ресурсов.

При этом важно подчеркнуть, что эта модель рассматривается Клиффордом как релевантная не только для случаев, связанных с колониальными практиками. Она может быть использована для описания культурных отношений в рамках одного государства, региона или даже города. В ней учитывается не столько географическая, сколько социальная дистанция, разделяющая контактирующие стороны<sup>73</sup>.

По мнению Клиффорда, неверно изображать музеи как коллекции универсальной культуры, хранилища неоспоримых ценностей, места прогресса и открытий, аккумулирующие гуманитарное, научное или национальное наследие. Все стратегии, связанные с коллекционированием в сфере культуры, рассматриваются в качестве реакций на различные истории доминирования, иерархии, сопротивления и мобилизации. Реймонд Уильямс в 1960-е гг. в своей классической работе «Культура и общество» показал, что утверждение буржуазией XIX в. понятия высокой / универсальной культуры было реакцией на индустриальные изменения и социальные угрозы. Точно так же, утверждает Клиффорд, артикуляция миноритарными, или «племенными», группами определенной культуры или истории является реакцией на истории их эксклюзии и замалчивания. То, чего пытаются добиться такие группы, – создание локально контролируемого пространства в рамках более широкой публичной культуры<sup>74</sup>. При этом говорят такие группы одновременно и внутри своих сообществ, и обращаясь к более широкой аудитории. Музеи как раз и могут / должны предоставить место для такого «удвоенного» высказывания.

То, насколько успешно музеи справляются с этой миссией, оценивается в литературе по-разному. В последнее время ряд положений традиционной концепции «музея как контактной зоны» начинает подвергаться определенной критике. Исследователи, в частности английский культуролог Робин Боаст, отмечают, что музеологи учитывают только лишь одну часть этой концепции (ту, что предполагает диалог и встречу) и игнорируют другую (связанную с внутренней асимметрией властных отношений). В конечном счете, традиционная диалогическая модель музейной деятельности

<sup>73</sup> См.: *Clifford J. Museums as Contact Zones*. P. 204.

<sup>74</sup> *Ibid.* P. 213–214.

предполагает, что члены того сообщества, из которого происходит данный предмет, приглашаются в музей для того, чтобы добавить собственное понимание его ценности и смысла. С самого начала вся система работает на то, чтобы использовать ресурсы, полезные для академического сообщества (группы интересов, обладающей властью), и проигнорировать те, что ему не нужны<sup>75</sup>. В итоге, получившийся дискурс не всегда обладает даже свойствами автоэтнографии. Он оказывается включенным в коллекцию центра. Как формулирует это Р. Боаст, он «откалиброван в соответствии с международными стандартами документирования, рассказан при помощи идиом академического сообщества и экспонируется с привлечением всех ресурсов центра»<sup>76</sup>. Периферия здесь может получить лишь незначительные, временные выгоды, в конечном счете победителем остается центр. Именно в этой связи исследователями и диагностируется неокOLONиальная природа контактной зоны музея. Впрочем, не меньшее распространение в новейшей литературе начинает приобретать и прямо противоположная оценка музея как единственного места реальной встречи культур в условиях наполненной конфликтами современности. Индийская исследовательница Кавита Сингх, признавая колониальное прошлое музейного проекта, отмечает, что в современных условиях мультикультурализма имманентный ему универсализм сам становится одной из форм партикуляризма. Причем в отличие от значительного числа форм, противопоставляющих себя ему и претендующих на его авторитет (в том числе, материализованный в виде музейных коллекций), музейный универсализм как конкретно-историческая культурная формация или кредо ратует за формирование транснационального сообщества, построенного на уважении прав человека, равенстве и демократии<sup>77</sup>.

Как видим, в современной историографии существует несколько подходов к пониманию природы и принципов действия музея как контактной зоны. Вместе с тем широкое распространение этой концепции в современной гуманитарной литературе (а отчасти и музейной практике) не вызывает сомнений. Тот факт, что некоторые «темные стороны» изначальной концепции Клиффорда

<sup>75</sup> См.: *Boast R. Neocolonial collaboration. P. 66.*

<sup>76</sup> *Ibid.*

<sup>77</sup> См.: *Singh K. Museums, Heritage, Culture: Into the Conflict Zone. Amsterdam, 2015. P. 73.*

нередко забываются и исследователи представляют музей как контактную зону в качестве чистого пространства диалога и встречи различных культур (как, например, судя по всему, делает Линн Тизер в своем обобщающем анализе основных направлений современной музеологии)<sup>78</sup>, еще раз доказывает востребованность современной музейной практикой эпистемологических инструментов, способных определить место музея в мультикультурном обществе эпохи (пост)глобализации. Более пристальное внимание к концепции музея как контактной зоны может помочь в поиске таких инструментов.

## 2.4. Авторизованный дискурс наследия Л. Смит

### 2.4.1. Критический анализ исследовательских практик

По мере того как все более важное место в современных музеологических концепциях приобретают холистические подходы, способствующие смещению акцентов с институционального измерения музейного феномена в сторону более широкого понятия «наследие», и это последнее также начинает определяться специалистами как культурная форма. Подчеркиваются его процессуальная составляющая и дискурсивная природа.

В условиях современного мультикультурного общества актуальным становится поиск альтернативных путей концептуализации таких культурных конструкторов, как наследие. Большое значение приобретают критический анализ, восходящий к идеям представителей Франкфуртской школы, и деконструкция господствующих дискурсов, связанная с принципиальным отказом от иерархичности и недоверием к большим нарративам, присущим постмодерну.

Яркими примерами подобных подходов могут считаться нелинейная модель музейной коммуникации, разработанная Э. Хупер-Гринхилл, критическая музеология А. Шелтона или анализ незападных / туземных форм кураторства и сохранения культурного наследия Кристины Крепс<sup>79</sup>. К числу подобных концепций,

<sup>78</sup> См.: *Teather L. Mapping Museologies: From Babel's Tower to Borderlands // Museologie na začátku 3. tisíciletí / Museology at the Beginning of the 3rd Millennium: Sbornik s mezinárodního semináře Teorie a praxe 2008. Brno, 2009. P. 88–89.*

<sup>79</sup> См.: *Kreps Ch.F. Liberating Culture. Cross-cultural Perspectives on Museums, Curation and Heritage Preservation. London; New York, 2003.*

получивших широкое признание в современной западной науке, следует отнести и концепцию «авторизованного дискурса наследия» австралийской исследовательницы, профессора университета Канберры Лораджин Смит. Она проводит деконструкцию современных представлений о сущности и функциях наследия и приходит к парадоксальному на первый взгляд выводу: «Такой вещи, как наследие, не существует».

Показательным для современного этапа развития науки может считаться уже тот факт, что в концепции Смит важное место занимает рефлексия не только над самим концептом наследия, но и над процессом изучения этого концепта. Таким образом, место традиционного историографического обзора здесь занимает критический анализ исследовательских практик, понимаемых как важная составляющая не только изучения, но и конструирования предмета научного интереса. В некотором смысле на гуманитарное знание здесь переносится тезис Джона Арчибальда Уиллера, ставший общепринятым для точных наук еще с середины XX в.: «акт наблюдения есть акт созидания»<sup>80</sup>. И это неслучайно. Ведь наследие понимается Смит как процесс культурного производства. В создании наследия оказываются вовлеченными и дисциплины, занимающиеся изучением этого наследия, и связанные с ним практики (включая такие направления музейной работы, как собирательская деятельность, кураторство, экспозиционная работа), и, наконец, действия, поступки, процессы, имеющие отношение к посетителям, пользователям этого наследия<sup>81</sup>.

Всплеск интереса к изучению наследия (по крайней мере в англоязычной литературе) Смит датирует серединой 1980-х гг. По ее мнению, тому существовали три основные причины. Во-первых, с момента завершения Второй мировой войны на Западе на уровне публичной, национальной и международной политики существовал устойчивый интерес к сохранению того, что воспринималось как хрупкие, могущие быть утраченными навсегда творения человеческого духа, которые следует беречь, хранить в неприкосновенности и передавать будущим поколениям.

<sup>80</sup> Цит по: *Ananiev V. The dialogic museum, dice and neurons: a few personal notes on the topic // ICOFOM Study Series. Vol. 40. P. 31–32.*

<sup>81</sup> См.: *Smith L. All Heritage is Intangible: Critical Heritage Studies and Museums. Amsterdam, 2012. P. 9.*

Во-вторых, 1980-е гг. были отмечены процессами, которые многими специалистами тогда характеризовались как примеры неконтролируемой экономической эксплуатации наследия. Это активное вовлечение наследия в туристический сектор (чреватое товаризацией и диснеефикацией прошлого), а также рост числа экомузеев, общинно ориентированных музейных проектов и центров наследия, которые также в рамках новой музеологии зачастую рассматривались в качестве экономической панацеи для депрессивных или проблемных в экономическом отношении регионов.

Наконец, в-третьих, внимание академических кругов к наследию именно в 1980-е гг. было обусловлено правым уклоном в политике многих западных государств (правительства Р. Рейгана, М. Тэтчер, Г. Колля), который среди прочего предполагал использование наследия для обоснования консервативной социальной и культурной политики<sup>82</sup>. Важно отметить, что при анализе этих факторов, обусловивших интерес академической среды к проблематике наследия, Смит выделяет не только интра-, но и экстранаучные факторы этого историографического поворота, тем самым подчеркивая, что наука является в том числе и одной из социальных и политических практик. Здесь прослеживается влияние критической теории представителей Франкфуртской школы.

Факторы, определившие академический интерес к проблеме наследия, повлияли и на то, как это наследие стало пониматься в историографии. Смит выделяет два основных подхода, доминировавших во второй половине 1980–1990-х гг.

Первый условно можно назвать техническим, в центре его внимания находился технический процесс менеджмента и консервации наследия. В рамках этого подхода господствующим было представление о том, что политическое использование наследия можно игнорировать или даже контролировать при помощи обладающих необходимой профессиональной подготовкой «объективных» экспертов. Центральным для теоретической основы этого подхода было представление о том, что ценность материальной культуры не ассоциативна, а присуща ей изначально. Следовательно, и наследие понималось здесь как совокупность материальных объектов, мест, ландшафтов, характеризующихся такими понятиями / свойствами, как древность или эстетическая привлекательность, и сохраня-

<sup>82</sup> См.: *Smith L. All Heritage is Intangible*. P. 10–11.

ющихся в неприкосновенном виде нынешними поколениями для поколений будущих. Все другие подходы к пониманию наследия оказывались вытесненными на периферию.

Второй подход связывал наследие с «фальшивой историей». Здесь исследователями подчеркивалось консервативное использование наследия в политическом дискурсе современности, его значение как материального воплощения представлений о «старых добрых временах» и реакционное противостояние всяческому прогрессивным изменениям. Не отрицая последнего, Смит вместе с тем отмечает, что наследие может использоваться и используется в реальной практике самыми разными политическими и социальными способами, иногда имеющими важное критическое значение. В любом случае выводы, которые делались и из одного, и из другого подходов к изучению наследия, были достаточно близки: необходим контроль над наследием со стороны экспертов-профессионалов (археологов, искусствоведов, историков, музейных кураторов). Посетители музеев или мест наследия рассматривались в качестве пассивных потребителей того дискурса, который передавали / навязывали им эксперты, дискурса, авторизованного экспертным статусом последних<sup>83</sup>.

Неслучайно стимулом к решительному повороту в понимании наследия стали споры, вызванные все более активным вовлечением в деятельность музеев и мест наследия сообществ, так или иначе связанных с их тематикой. Коренные народы, представители меньшинств и иные группы интересов уже не могли рассматриваться просто в качестве пассивных потребителей авторизованного знания, они становились активными участниками создания этого знания, переговоров относительно его смысла и значения. Здесь вновь Смит отмечает связь между процессами, происходящими в науке, и общеполитической ситуацией. Она соотносит такой поворот в понимании сути наследия со все большим распространением, которое на Западе приобретает «политика признания», предполагающая, что различные группы сообществ с различными потребностями, историями и устремлениями могут предъявлять требования на признание (в символической и материальной форме) своих прав, в конечном счете означающее признание их идентичности. А это является залогом движения в сторону больших равенства и справедливости.

<sup>83</sup> См.: *Smith L. All Heritage is Intangible. P. 11–16.*

ности<sup>84</sup>. Критическое изучение наследия оказывается одновременно и реакцией на эти политические процессы и их частью.

#### 2.4.2. Наследие и дискурс

Важнейшим элементом любого исследования является методология. С этой точки зрения работы Смит также представляют значительный интерес. Методологической базой ряда ее трудов является критический дискурс-анализ. Обращение именно к этой методологии означает обращение к изучению общества через изучение языка. Дискурс – это не только особый способ говорить, думать или писать о проблеме, он также предполагает элемент действия, а следовательно, рассматривается как форма социальной практики, поэтому предполагается, что последняя неизбежно должна иметь определенный семиотический элемент. Дискурсы представляют некие элементы социальной жизни и мира вокруг нас, делая это различными и зачастую соперничающими способами. Но они же не только (вос)создают или конституируют социальную жизнь и мир, но и являются условиями различных способов их, эти жизнь и мир, видеть.

Поэтому социальные практики, связанные, например, с менеджментом наследия, регулируются не только соответствующими формальными законодательными актами, но и дискурсивным давлением, которое определяет, что именно мы будем считать нормой в данной области. Важно не только то, что мы делаем с наследием, но и то, как мы говорим о нем, как спорим, как оцениваем его значение. Последнее во многом определяет первое. Критический дискурс-анализ и пытается выяснить, как язык и семиозис фигурируют в той или иной социальной проблеме<sup>85</sup>. Благодаря применению этой методологии Смит и удастся по-новому взглянуть на проблему наследия и предложить свое понимание его дискурсов.

По мнению Смит, то понимание сущности наследия, которое получило к концу XX в. наибольшее распространение в рамках соответствующего законодательства, политики и менеджмента наследия, определяется в первую очередь исторической взаимосвязью

<sup>84</sup> См.: *Smith L.* All Heritage is Intangible. P. 17–19.

<sup>85</sup> См.: *Waterton E., Smith L., Campbell G.* The Utility of Discourse Analysis to Heritage Studies: The Burra Charter and Social Inclusion // *International Journal of Heritage Studies*. 2006. Vol. 12. № 4. P. 342–346.

наследия и археологии<sup>86</sup>. Эта взаимосвязь начинает формироваться на Западе в конце XIX в. и получает дополнительное подкрепление в 60–70-е гг. XX в. Именно с нею Смит связывает авторизованный дискурс наследия<sup>87</sup>. Будучи на самом деле конструктом, это понимание наследия сумело достичь статуса «естественного» и неразрывно связанного с самим здравым смыслом. В некотором роде здесь Смит развивает идеи Р. Барта о мифологиях современного буржуазного общества и переводе категорий «истории / культуры» в категорию «природы»<sup>88</sup>.

Чем характеризуется наследие в таком контексте? В первую очередь, своей материальностью: наследие – это главным образом некие места, памятники или здания. Они монументальны, материальны, грандиозны и аутентичны (подлинны). Нет необходимости говорить о том, что, как правило, все они связаны со славными страницами истории, чем-то, что вызывает гордость и способствует формированию групповой идентичности (как правило, национальной). Диссоциирующая природа наследия, скрытые в нем противоречия между различными группами интересов замалчиваются или намеренно искажаются.

Все эти вещи, которые определяются как «наследие», достаются нынешним поколениям из прошлого, и задача живущих сейчас – оберегать и защищать их для того, чтобы передать неким гипотетическим последующим поколениям. Здесь всячески подчеркивается мысль о том, что ценность материальной культуры – это ценность врожденная, присущая ей изначально, а вовсе не ассоциативная. Следовательно, и наследие трактуется как что-то хрупкое, завершенное, невозстановимое. Следующий шаг по этому пути – признать, что нынешние поколения должны быть отстранены от активного использования наследия, а заботу о нем следует поручить специально подготовленным профессионалам – как правило, археологам, архитекторам или историкам. Специалистам, обладающим официально зафиксированными знаниями, специалистам авторизованным<sup>89</sup>.

<sup>86</sup> *Smith L. Archeological Theory and the Politics of Cultural Heritage. London; New York, 2004. P. 33–57.*

<sup>87</sup> См.: *Waterton E., Smith L. There is no such thing as Heritage // Taking Archeology out of Heritage. Newcastle-upon-Tyne, 2009. P. 12.*

<sup>88</sup> См.: *Барн Р. Мифологии. М., 2008.*

<sup>89</sup> См.: *Waterton E., Smith L. There is no such thing as Heritage. P. 12–13.*

Парадоксальным образом акцент на материальной стороне наследия вытесняет на задний план вопрос о культурных ценностях и смыслах этого наследия. Сохранение первого зачастую может идти вразрез с сохранением второго. Особенно когда речь идет о наследии незападных культур, в большей степени концептоцентричных, а не предметоцентричных. Ярким примером такого авторизованного дискурса наследия Смит считает программные документы ИКОМОС, в том числе знаменитую Венецианскую хартию (1964)<sup>90</sup>. Казалось бы, призывы к более активному вовлечению в процесс менеджмента наследия общин должны были бы подорвать сложившееся к настоящему времени положение дел. Но этого не происходит, т.к. сам дискурс противостоит изменениям.

Смит анализирует один из ключевых документов современной практики по сохранению наследия – принятую австралийским комитетом ИКОМОС, но широко используемую во всем мире Буррскую хартию (1979, 1999), посвященную местам культурного значения. В своем анализе она показывает, как нивелируются призывы к более инклюзивному подходу самой дискурсивной структурой этого документа<sup>91</sup>. Такое понимание наследия становится своего рода социальной ментальностью, которая ведет к тому, что вытесненными оказываются альтернативные подходы к пониманию сущности и значения наследия: те, что связаны с незападными или неэкспертными группами интересов, культурными символами и выражениями, не связанными со средним или высшим классами.

На самом деле, по мнению Смита, наследие является культурным процессом. Это скорее глагол, чем существительное. Это постоянные субъективные и политические переговоры, обсуждения идентичности, места или памяти. Следовательно, и такой вещи, как наследие, не существует. Есть лишь ряд соперничающих друг с другом дискурсов, имеющих значимые и мощные культурные и политические последствия. Наследие – это процесс, связанный с регулированием, передачей и обсуждением культурных и исторических ценностей и нарративов, помогающих нам осознать наше настоящее. Не определенная вещь или конкретное место, а ценности и смыслы, конструируемые вокруг них. Это акт коммуникации,

<sup>90</sup> См.: *Smith L. Uses of Heritage*. London; New York, 2006. P. 88–95.

<sup>91</sup> См.: *Waterton E., Smith L., Campbell G. The Utility of Discourse Analysis to Heritage Studies: The Burra Charter and Social Inclusion*. P. 346–350.

включающий такие процессы, как воспоминание, коммеморация, передача знаний или памяти, оценка и выражение идентичности, социальных и культурных ценностей и смыслов. Следовательно, любое наследие оказывается в таком случае нематериальным. Вместо памятника или места мы получаем инструмент культуры, который общество использует, чтобы помнить, и в процессе этого конструировать смыслы, оказывающиеся важными и пригодными для современности. Люди не просто пассивно принимают то, что передают им эксперты, но оказываются активно, критически и осознанно вовлечены в его создание<sup>92</sup>.

### 2.4.3. Основные характеристики наследия

Наследие как процесс, по мнению Смит, протекает на трех основных уровнях. Первый уровень – институциональный. Различные институты (в том числе правительственные) развивают ту или иную культурную политику, проводят определенную политику финансирования, влияют на то, какие музейные коллекции или выставки получают поддержку, а какие – нет, как реставрируются, охраняются и интерпретируются те или иные места наследия. Составление разнообразных списков наследия также является частью этой политики.

Второй – уровень сообщества, причем одним из таких сообществ интересов Смит считает самих профессионалов в области наследия. Они, так же как, например, коренные народы или иные миноритарные группы, определяют, что для них является наследием. Формирование наследия на уровне общины или сообщества непосредственно связано с развитием ее / его коллективной идентичности.

Наконец, третий уровень – индивидуальный. Музеи и иные институты наследия не всегда могут контролировать тот смысл и то понимание наследия, которое формируется у посетителей в ходе осмотра экспозиции или достопримечательного места<sup>93</sup>. В этом внимании к роли посетителей Смит следует за новейшими разработками в области герменевтики, ее идеи оказываются созвучными идеям

<sup>92</sup> См.: *Smith L. All Heritage is Intangible: Critical Heritage Studies and Museums*. P. 23–24, 39; *Waterton E., Smith L. There is no such thing as Heritage*. P. 15–17.

<sup>93</sup> *Smith L. All Heritage is Intangible*. P. 25–26.

Э. Хупер-Гринхилл относительно нелинейных моделей музейной коммуникации<sup>94</sup>.

В мемориальной лекции памяти Каспара Рейнварта, прочитанной в Амстердамской школе искусств в мае 2011 г., Смит выделила пять основных пунктов, связанных с новым пониманием наследия. Во-первых, нет одного-единственного способа использования наследия, оно может использоваться и пониматься самыми разными путями. Консервативный вариант «фальшивой истории», например, – лишь часть более широкого спектра. Во-вторых, это разнообразие проявляется не только в различных типах музеев, но и в различных музеях одного и того же типа, одной и той же профильной группы. В-третьих, профессионалы в области музейного дела и наследия не могут постоянно контролировать то, как наследие используется и воссоздается отдельными посетителями или целыми сообществами. В-четвертых, нам может отнюдь не всегда нравиться то, что наследие делает в обществе, но отмахиваться от него как от «фальшивой истории» нельзя. Необходим более пристальный анализ. В-пятых, музейные посетители как пользователи наследия отнюдь не пассивны, они активно вовлечены в понимание и создание наследия, его использование в собственных целях<sup>95</sup>.

В рамках краткого обзора невозможно воспроизвести и проанализировать всю аргументацию, предлагаемую Смит в ее работах, но следует отметить, что большая часть ее исследований основана на тщательно собранном эмпирическом материале, включающем результаты анкетирования и опросов посетителей музеев и мест наследия в Австралии, Великобритании и США. Ею анализировались музеи-имения английской знати, австралийский Зал славы ковбоев, экспозиции, посвященные наследию работорговли, рабочего класса, аборигенов Австралии и многие другие примеры из современного музейного мира<sup>96</sup>. Такое внимание к фактическому материалу, безусловно, подкрепляет теоретические построения исследователя и придает им большую убедительность.

<sup>94</sup> См.: Hooper-Greenhill E. *Communication in theory and practice // The Educational Role of the Museum. Second edition / Ed. by E. Hooper-Greenhill. London; New York, 1999. P. 28–43.*

<sup>95</sup> См.: Smith L. *All Heritage is Intangible. P. 38.*

<sup>96</sup> См.: Smith L. *Uses of Heritage. P. 115–298; Idem. A Pilgrimage of Masculinity: The Stockman's Hall of Fame and Outback Heritage Centre // Australian Historical Studies. 2012. Vol. 43. № 3. P. 472–482.*

Представляется, что детальный анализ концепции Лораджин Смит может быть полезен для понимания тех сторон наследия, которые в отечественной традиции, как правило, не привлекали пристального внимания исследователей, а ее акцент на перформативной и дискурсивной составляющей наследия может помочь в поисках ответа на вопрос о сохранении и актуализации наследия в современных условиях.

## 2.5. Концепт рассредоточенного / текущего музея

### 2.5.1. Рассредоточенный музей в работах К. Госдена и Ф. Ларсен

Концепция так называемого «рассредоточенного», или «реляционального», музея впервые была предложена как рабочая гипотеза английскими историками К. Госденом и Ф. Ларсен в 2007 г. для характеристики одного из первых в мире специализированных музеев, посвященных эволюции мировой материальной культуры (археологии и этнографии) – Музея Питт-Риверса<sup>97</sup>. Эта концепция, с одной стороны, позволяет по-новому взглянуть на то, каким именно институтом или учреждением является музей. А с другой стороны, демонстрирует влияние на концептуализацию феномена музея ситуации, которую вслед за польско-английским социологом З. Бауманом принято именовать «текучей современностью». Госден и Ларсен рассматривают музей как совокупность людей и вещей, не ограниченную его непосредственными физическими границами и включающую в себя множество событий, переговоров и технологий<sup>98</sup>. По образному выражению авторов, «в определенном смысле, конечно, предметы в музее были собраны людьми, но на это можно посмотреть и так, что люди, связанные с музеем, были собраны предметами»<sup>99</sup>. И те и другие просто не существуют вне

<sup>97</sup> См.: *Gosden Ch., Larson F. Knowing things: exploring the collections at the Pitt Rivers Museum, 1884–1945. Oxford, 2008. P. 1–13.* Часть исследования, к сожалению, не содержащая теоретического обоснования проекта, представлена на русском языке в статье: *Петч А. Типология благотворителей: Питт Риверс, Эдвард Тайлор и музей Питта Риверса в Оксфордском университете // Антропологический форум. 2007. № 7. С. 329–348.*

<sup>98</sup> См.: *Gosden Ch., Larson F. Knowing things. P. 1.*

<sup>99</sup> *Ibid. P. 5.*

отношений, которые их определяют<sup>100</sup>, поэтому такая модель музея и получила наименование реляциональной, т.е. построенной на отношениях и внутри отношений. Количество этих отношений почти бесконечно, число участников огромно, поэтому принципиально важным для авторов концепции является констатация того факта, что «ни один человек, ни одна группа не могут полностью контролировать идентичность музея»<sup>101</sup>. У него всегда множество авторов, некоторые из которых даже не подозревают о своем авторстве.

Стараясь «принимать вещи всерьез», Госден и Ларсен обращаются к антропологическим и философским концепциям, пересматривающим традиционный взгляд на взаимоотношения человека и материального мира. Для этих концепций (в частности, акторно-сетевой теории Б. Латура) характерным является понимание идентичности и знания как феноменов развивающихся через набор отношений, отчасти социальных, а отчасти материальных<sup>102</sup>. Именно в случае с анализом музея особенно значимым оказывается представление о том, что предметы соединяют и преобразовывают людей, места и институты<sup>103</sup>.

### 2.5.2. Рассредоточенный музей

*в исторической перспективе: К. Хилл*

Вслед за исследователями Музея Питт-Риверса, эта концепция была использована другим английским историком, профессором Манчестерского университета Кейт Хилл, для характеристики роли женщин в формировании музейной институции в Великобритании начала XX в. Важным представляется рассмотреть не только итоговые положения данной концепции, но и методологию применения ее к конкретному эмпирическому материалу. Специфические черты концепции как эвристического инструмента позволят лучше понять ее содержание как факта науки / культуры.

Суть концепции сводится к пересмотру традиционного для критической музеологии взгляда на музей как транслятор определенного господствующего дискурса и применению для анализа его нарративов более гибкого инструментария. Именно эти музейные

<sup>100</sup> См.: Gosden Ch., Larson F. Knowing things. P. 6–7.

<sup>101</sup> Ibid. P. 5.

<sup>102</sup> Ibid. P. 6.

<sup>103</sup> Ibid. P. 12.

нарративы в данной концепции и понимаются как рассредоточенные и гетерогенные. Музей рассматривается здесь как результат коллективной работы значительного числа людей, одни из которых в большей, другие в меньшей степени осознавали свое участие в формировании его образа, но все тем не менее имели на это формирование определенное влияние. Кураторы зависели от финансовой поддержки совета попечителей, попечители же нуждались в экспертном знании кураторов. Коллекционеры, участвовавшие в пополнении музейных собраний, зависели от дилеров и антикваров, а те, в свою очередь, получали материал от «полевиков» (исследователей, любителей, представителей местной администрации). В итоге, ни одна из этих групп не могла осуществлять полный контроль над тем, что именно оказывалось в пространстве музея. В не меньшей степени неподконтрольным оказывалось и осмысление собранного там материала, т.к. здесь на авансцену выступала музейная аудитория – реальная и потенциальная. В итоге, музей становился не местом, «где производились и распространялись фиксированные смыслы и разыгрывались четко прописанные роли, но скорее пространством, в котором осуществлялся диалог относительно идей, идентичностей и систем ценностей»<sup>104</sup>. Здесь формировались «сети производства смыслов»<sup>105</sup>, причем сети эти, распространяющие свои связи / отношения на весь мир, включали в себя не только людей, но и вещи и институты<sup>106</sup>. Именно эти сети отношений и формировали то, что можно было бы определить как «музейный смысл», т.е. нарратив, предлагающий определенное объяснение мира<sup>107</sup>. При этом важно отметить, что сети эти не являются плоскими, они содержат и иерархические, и властные отношения, поэтому деятельность одних людей оказывалась более эффективной и значимой, чем деятельность других<sup>108</sup>.

Хилл пытается продемонстрировать связь гендерно маркированных моделей знания с эволюцией концепта современности (modernity) или даже современностей (modernities) как противоречивых и многоаспектных состояний<sup>109</sup> и присущих ей / им культурных

<sup>104</sup> Цит по: Hill K. *Women and Museums, 1850–1914. Modernity and the Gendering of Knowledge*. Manchester, 2016. P. 6.

<sup>105</sup> Ibid. P. 17.

<sup>106</sup> Ibid. P. 47.

<sup>107</sup> Ibid. P. 103.

<sup>108</sup> Ibid. P. 220.

<sup>109</sup> Ibid. P. 221.

форм. Музеи как раз и рассматриваются ею как ключевые институты культуры в деле формирования и утверждения различных воплощений современности. Уже в самом начале работы Хилл отмечает, что изучение взаимоотношений женщин с музеями интересует ее не только само по себе, но и как способ «понять более полно те пути, которыми современность продуцировала идеи о гендере, традиции, знании и сообществе»<sup>110</sup>. Музеи вновь рассматриваются здесь как некоторые средства достижения социокультурных целей, но в контексте принципиально нового распределения социальных сил, предполагающего определенную реципрокность: Хилл уверена, что «женщины делали музеи современными, а музеи делали современными женщин»<sup>111</sup>.

В этой связи важным для исследовательской стратегии Хилл подходом является подход к осмыслению разделения пространств публичного – частного – домашнего. Гендерное разделение сфер, в котором частное, связываясь с эмоциями и чувствами, становилось женским пространством, а за публичным усваивалась характеристика мужского (рационального и интеллектуального), к концу XIX в. вызывало все больше вопросов. Отношения между публичным и частным, между домом и гендером становились все более запутанными и неоднозначными. Женщины все более настойчиво «колонизовали» определенные сферы публичной жизни. При этом они не отказывались и от своих домашних прав, связанных с управлением отношениями, эмоциями и материальной культурой дома. Это приводило к тому, что домашнее оказывалось привнесенным в публичное и служило целям поддержания публичного женского голоса. Дело осложнялось еще и тем, что и сами мужчины предъявляли определенные права на домашнее пространство и зачастую стремились воссоздать его в пространстве публичном, примером чему могут служить университеты<sup>112</sup>. Ну а если вспомнить, что и сама Империя могла рассматриваться как предельно расширенный вариант дома, ситуация становилась совсем запутанной.

Дом как важный символический ресурс приобретал особое значение в условиях современности (*modernity*), которая своими постоянными и стремительными изменениями ставила под угрозу само его существование. Вероятно, с этим связано то, что именно

<sup>110</sup> Hill K. *Women and Museums, 1850–1914*. P. 1.

<sup>111</sup> *Ibid.* P. 3.

<sup>112</sup> *Ibid.* P. 7.

к концу XIX в. набирает обороты движение за сохранение исторических зданий, а дома-музеи пользуются у публики особой популярностью. Домашняя жизнь прошлого становится одной из самых востребованных тем в пространстве культуры. Во многом поэтому, несмотря на то что большая часть XIX в. упорно стремилась развести пространство музея как символа объективной публичности и дома как воплощения эмоционально-субъективной приватности, к началу нового столетия отношения между ними продолжали оставаться довольно тесными и достаточно сложными. Музеи были «доместицированы», публичная и приватная системы ценностей применительно к предметам на практике также пересекались и характеризовались взаимопроникновением, все это упрощало попытки женщин заявить свои права на «квазидомашнее» пространство музеев. Какими именно способами эти требования озвучивались, и в каких формах происходило взаимодействие женщин с «рассредоточенными музеями» Хилл и пытается показать в своей книге, опираясь на весьма представительный эмпирический материал, составленный существенным массивом архивных источников.

Выявляемая исследовательницей «феминизация» музея, произошедшая на протяжении XX в., и придает во многом дополнительную важность исследованию и показывает эпистемологический потенциал используемой Хилл концепции. Работа с детьми, популяризация научного знания, акцент на взаимодействии с различными сообществами, субъективные коннотации в трактовке музейных предметов, смещение акцентов с общей истории на личную память – все это характернейшие черты музейного института второй половины XX – начала XXI в., т.е. времени после второй музейной революции. И в то же время именно они формировали женский «профессионализм, дополнительный к мужскому кураторству»<sup>113</sup>, типичный для ситуации рубежа XIX–XX вв.

Хилл, как уже отмечалось выше, предлагает рассматривать музеи как материальные и социальные ассамбляжи. Это, в свою очередь, заставляет рассмотреть роль женщин в формировании музейных собраний и рассмотреть такие вопросы, как: какие именно предметы передавали в музеи женщины? Можно ли говорить о том, что особые «женские предметы» влияли на облик музея? Кем были женщины-дарители? Какова была их мотивация?

<sup>113</sup> См.: Hill K. *Women and Museums, 1850–1914*. P. 25.

Рассматривая весьма многообразный и скрупулезно собранный эмпирический материал, автор в итоге приходит к выводу, что женщины-дарители стремились сделать видимыми в музее те социальные связи, которые формировались в домашнем пространстве, и реализовать в зоне публичного домашние материальные стратегии<sup>114</sup>. Автор убедительно показывает, что женщины, как правило, склонялись к тому, чтобы жертвовать музеям предметы, изначально приобретенные кем-то другим (чаще всего, родственником-мужчиной), и уже затем оказавшиеся в их собственности<sup>115</sup>. Такие пожертвования делали публичными домашние связи, способствовали мемориализации умерших членов семьи и демонстрировали публике их достижения. Они могут рассматриваться не только как форма репутационного менеджмента, но и как средство развития и упрочения той роли, которую женщина играла в семье<sup>116</sup>. При этом они же способствовали и размыванию границы между публичным и приватным пространствами, ведь предметы, отмечавшие семейные связи, начинали использоваться в публичных институтах, а музеи функционировали как расширение или более публичная версия домашнего пространства<sup>117</sup>. Роль женщины как хранительницы семейной памяти получала публичное признание и, следовательно, определенные публичные коннотации, а за домашними материальными практиками закреплялась публичная ценность.

Важны эти процессы были и для самих музеев. Хилл убедительно показывает, как они приводили к появлению новых ценностных режимов, релевантных для музеев, и способствовали тому, что фокус музейной логики начинал смещаться с ее классификаторской версии, типичной для второй половины XIX в., в сторону варианта, признающего также определенное значение памяти и аффекта<sup>118</sup>. Подчеркивая сложную, эпистемологическую природу перехода из состояния предмета частного владения в состояние музейного предмета, автор и здесь предпочитает следовать не путем широко распространенного в последние годы подхода «биографии предмета», а обращением к анализу «коллективной биографии предметов»<sup>119</sup>.

<sup>114</sup> Hill K. *Women and Museums, 1850–1914*. P. 48.

<sup>115</sup> Ibid. P. 52.

<sup>116</sup> Ibid. P. 58.

<sup>117</sup> Ibid. P. 59.

<sup>118</sup> Ibid. P. 76.

<sup>119</sup> Ibid. P. 77.

Осмысление впечатляющего эмпирического материала подводит Хилл к одному из самых интригующих выводов: можно говорить об особой категории «женских вещей», особость которых и связана с их укорененностью в зоне женского опыта. Последняя определяла их несовпадение с существующими ценностными режимами, категориями и значениями музейных предметов. Определенные характеристики все же утрачивались в ходе музейного «дисциплинирования предмета», другие ему удавалось сохранить. И это-то, по мнению автора, как раз направило музеи ХХ в. на курс превращения в такие институты, где наряду со знанием и классификацией сосуществуют память, ностальгия и чувства<sup>120</sup>. Ведь почти всегда женщины передавали музеям предметы, в которых изначальный их смысл перекрывался семейными и мемориальными коннотациями. Эти предметы подрывали, усложняли и дестабилизировали музейные категории и классификации. Они не просто овеществляли некую научную абстракцию, но и рассказывали истории, зачастую семейные истории, материализовывали воспоминания. Эти предметы утверждали в музее мультивалентную и аффективную силу домашних вещей. Благодаря им музейные предметы становились все более эвокативными. Посетитель мог и не иметь родственных связей с историей выставленного предмета (акторно-сетевая теория убедительно доказывает наличие таких связей / отношений в принципе), но этот экспонат красноречиво демонстрировал универсальность человеческого опыта<sup>121</sup>.

### 2.5.3. *Музей и текучая современность в концепции Ф. Камерон*

Если приведенные выше примеры опираются в первую очередь на исторический материал (хотя тем не менее и связывая его с положением музея в ситуации актуального), то прагматика работ австралийской исследовательницы Фионы Камерон, сотрудника Университета Западного Сиднея, в большей степени носит прогностический и прескриптивный характер. В центре ее внимания такие остро актуальные проблемы, как, например, глобальное потепление<sup>122</sup> или

<sup>120</sup> Hill K. Women and Museums, 1850–1914. P. 78.

<sup>121</sup> Ibid. P. 93.

<sup>122</sup> См.: Cameron F. Liquid governmentalities, liquid museums and the climate crisis // Hot topics, public culture, museums / Ed. by F. Cameron, L. Kelly. Newcastle upon Tyne, 2010. P. 112–128.

виртуальное (цифровое) наследие, понимаемое исследовательницей как глубоко политический концепт и практика<sup>123</sup>. В рамках исследовательского гранта, посвященного проблеме «горячих научных тем» в пространстве публичной культуры, ею был собран обширный материал, концептуализированный в рамках парадигмы, близкой парадигме рассредоточенного музея. Отсылая к уже упоминавшейся выше модели Баумана, Камерон формулирует концепт «текущего музея», аутентичной ситуации текущей современности.

Предлагая новую институциональную онтологию, релевантную для современного мира, Камерон определяет такие музеи как комплексные и реляционные (т.е. построенные на отношениях) институции, гетерогенные ассамбляжи, составленные из материальных и экспрессивных форм, и связанные с разнообразными коллективами, которые конституируют самые разные как человеческие, так и нечеловеческие элементы<sup>124</sup>.

Традиционный музей рассматривается исследовательницей как одна из икон модерного гуманизма и картезианского дуализма, чья философия и практики репрезентации направлены на воспроизведение и распространение модерного видения мира<sup>125</sup>. Такой музей выстроен по строго иерархической модели и воплощает дуалистическое представление о разделенности и противопоставленности природы – культуры, объекта – субъекта. Он укоренен в столь важных для модерности представлениях об определенности, объективности, истине и авторитетном знании. Он оперирует линейными формами коммуникации. Производя социальные и научные факты, такой музей в итоге позиционируется как институт, существующий вне и действующий над обществом, область проактивных интересов которого практически целиком и полностью

<sup>123</sup> См.: *Cameron F. Beyond the cult of the replicant – museums and historical digital objects: traditional concerns, new discourses // Theorizing digital cultural heritage: a critical discourse / Ed. by F. Cameron, S. Kenderdine. Cambridge, MA, 2007. P. 49–76; Idem. The politics of heritage authorship: the case of digital heritage collections // New heritage, new media and cultural heritage / Ed. by Y. Kallay, T. Kvan, J. Affleck. London; New York, 2007. P. 170–184.*

<sup>124</sup> См.: *Cameron F. The Liquid Museum. New Institutional Ontologies for a Complex, Uncertain World // The International Handbook of Museum Studies / Ed. by A. Witcomb, K. Message. London, 2015. Vol. 1. Museum Theory. P. 358.*

<sup>125</sup> См.: *Cameron F. Ecologizing Experimentations. A Method and Manifesto for Composing a Post-humanist Museum // Climate Change and Museum Futures / Ed. by F.R. Cameron, B. Neilson. London; New York, 2015. P. 16.*

принадлежит прошлому. Как философски, так и онтологически он плохо подготовлен для того, чтобы реагировать на происходящие в современном мире перемены<sup>126</sup>. И именно эти перемены, по мысли Камерон, требуют пересмотра традиционных представлений о музее.

Всего она выделяет пять ключевых характеристик современного мира, которые и диктуют потребность в поисках новой модели музея. Первая связана с изменением темпорального модуса мирозидения и близка тому, что словенский философ С. Жижек именуется «будущим-настоящим». Логика риска определяет активное переживание в опыте настоящего возможных последствий отдаленного будущего, связанных с глобальным потеплением, экологическим кризисом и проч. Музеи, традиционно концентрирующие внимание на прошлом, должны учитывать эти изменения, включая «будущее-настоящее» в свою программу действий. При этом важно отметить, что все большее значение в данном контексте приобретает и роль воображаемого, спекулятивного, находящегося в антагонистической позиции относительно фактического и точно-авторитетного, привычно конституирующих музейный дискурс. Разговоры о будущем неизбежно предполагают опору на воображение<sup>127</sup>.

Вторая ключевая характеристика связана с радикальной неопределенностью как доминантой актуальной ситуации, требующей пересмотра современных практик производства знания. Будучи укорененными в позитивистском понимании определенности, музеи традиционно предпочитали снимать уровень неоднозначности, «упрощать»/«укрощать» реальность и тем самым приближаться к высшему, точному научному знанию. В условиях глобального потепления упрощенное понимание рисков, причинно-следственных связей, сингулярных решений больше не работает, уступая место парадоксальности и двойственности, отвергающей позитивизм и однозначность. Для музеев, привыкших давать четкие ответы и позиционировать себя в качестве авторитетных источников знания, отказ от определенности даже в пользу возможно нейтральной презентации информации уже представляет собой вызов<sup>128</sup>.

<sup>126</sup> См.: Cameron F. *The Liquid Museum. New Institutional Ontologies for a Complex, Uncertain World*. P. 345.

<sup>127</sup> Ibid. P. 346–348.

<sup>128</sup> Ibid. P. 348–349.

Третий момент связан с комплексностью и нелинейностью как новыми стратегиями деятельности музея. Они должны заменить собой типично современные упрощение и иерархию, к которым музей привык обращаться с конца XIX в. Вертикальные связи должны быть заменены горизонтальными, а на место утверждению знания должно прийти более комплексное его формулирование, открытое нелинейности, непредсказуемости и самоорганизации. Отношения между человеческим обществом и иными актантами должны стать открытым процессом, предполагающим присутствие множества зачастую противоречащих друг другу элементов<sup>129</sup>.

Четвертый фактор связан с глобализующими эффектами современного мира, проявляющимися как в форме цифровых технологий и новых средств связи, так и в виде общих проблем, стоящих перед всем человечеством. Это приводит к изменению природы самого общества как такового, и национального сообщества в частности. «Все связаны со всеми». Музеи не могут больше оставаться в рамках локального или даже национального. Они неизбежно включаются в сложные сети отношений, формирующихся различными людьми, группами, идеями, организациями, процессами, геополитическими контекстами и ситуациями. Для эффективного функционирования в таких условиях необходимы гибкость и адаптивность, взаимодействие внутри горизонтальных и вертикальных связей<sup>130</sup>.

Наконец, пятый фактор, возможно самый важный для музея как особого социокультурного института, связан с пересмотром самих базовых понятий человеческого и социального. Обращаясь к идеям ассамбляжа Ж. Делеза и Ф. Гваттари, а также новой материальности Дж. Беннет, Камерон выступает с резкой критикой картезианской рациональности и свойственного ему дуализма, предлагая отказаться от понимания мира как состоящего из двух отличных друг от друга начал: материального и нематериального, и, следовательно, от навязанного этой логикой хабитуса. Причем идеи Декарта, по мнению исследовательницы, не только определяли собой мировидение Нового времени, но оставались актуальны и в эпоху постмодерна, сохраняя традиционный антропоцентризм мировоззрения, хотя и трактуя его с некоторым смещением акцентов<sup>131</sup>.

<sup>129</sup> См.: Cameron F. The Liquid Museum. New Institutional Ontologies for a Complex, Uncertain World. P. 349–350.

<sup>130</sup> Ibid. P. 350.

<sup>131</sup> Cameron F. Ecologizing Experimentations... P. 17–18.

Для музеев они были также важны, т.к. в тандеме с их развитием развивались и практики коллекционирования, документирования и экспонирования. Картезианство дало музею ощущение власти субъекта над природой; упорядочение культур как серии плюральных, отличных друг от друга культурных идентичностей; и специфические формы визуальной организации и классификации, трактующие созерцающую публику как совокупность мыслящих индивидов и моральных субъектов<sup>132</sup>. Современная ситуация демонстрирует ограниченность этой позиции. Картезианский дуализм не выдерживает таких достижений науки новейшего времени как, например, концепция «космополитики», открытие «протосознания» у материи или понимание разума как социо-биофизического феномена<sup>133</sup>. Более того, сам современный экологический кризис трактуется Камерон как следствие стиля мышления, укорененного в картезианстве.

Выход исследовательница видит в обращении к новым моделям онтологии, которые не просто продуцировали бы знание, представляющее эмпирический мир, но более непосредственно адресовались бы к самому миру. Для этих моделей характерны перемещение человека из привилегированной позиции отделенности внутрь новых социальных коллективов, которые открыты также для активного участия прежде остававшихся невидимыми других (нечеловеческих) акторов; отказ от признания за ним эксклюзивного права на агентивность (действие, субъектность) и понимание интенциональности как потенциального свойства любого члена этих новых социальных коллективов; изучение отношений и взаимозависимостей между животными и людьми, людьми и нечеловеческими агентами как таковыми; новая этика сохранения, предполагающая уважение к вещам, растениям и животным как составляющим взаимосвязанной социальной системы и признание за ними персональности<sup>134</sup>. Понимание коллекций и институтов как сложных сетевых процессов и социо-материальных ассамбляжей приводит к новым стратегиям управления наследием и музейными коллекциями. Сами музеи начинают рассматриваться как гетерогенные практики: расфокусированные, легкие, текучие, мобильные, непредвиденные, непредсказуемые и внезапные. Вместо иерархических учреждений

<sup>132</sup> Cameron F. *Ecologizing Experimentations...* P. 19.

<sup>133</sup> Ibid. P. 21.

<sup>134</sup> Ibid. P. 22.

они оказываются коалициями множества участников, каждый из которых обладает различными агентивными способностями, суждениями, ценностями, знаниями и различными рациональностями, технологиями и техниками действия<sup>135</sup>, своего рода федерациями актантов, в которых материальные и нематериальные объекты и составляют институцию<sup>136</sup>.

Такой переход «от мира фактов и категоризаций к текучему миру процессов»<sup>137</sup> может быть полезен для музеев на нескольких уровнях. Во-первых, он может помочь формулировке новых концепций материальной культуры и цифрового наследия как гетерогенных социо-материальных ассамбляжей; во-вторых, способствовать переосмыслению объектов как вибрирующей материи (определение Дж. Беннет), в противоположность статичным объективным вещам; и, в-третьих, стимулировать понимание их как частей более разнообразных, динамичных социальных коллективов и расширенных сетей<sup>138</sup>.

Отталкиваясь от идеи экологизации как противоположности модернизации, предложенной Б. Латуром<sup>139</sup>, и обращаясь к построениям Ф. Дескола, Камерон предлагает то, что ею самой определяется как «новый этно-теоретический метод»<sup>140</sup>, одна из задач которого предложить новое, постгуманистическое прочтение музея уже не как антропоцентричного социального и культурного института, а скорее как материального процесса, комплексной адаптивной системы и ассамбляжа конверторов<sup>141</sup>. Как и в случае с любым процессом границы музея становятся трудно определяемыми, т.к. он включает в себя множество взаимосвязанных элементов (как видимых, так и невидимых), и каждая из составляющих его материальных или экспрессивных форм простирается далеко за границы музея как конкретного учреждения<sup>142</sup>.

<sup>135</sup> Cameron F. *Ecologizing Experimentations...* P. 26.

<sup>136</sup> Ibid. P. 27.

<sup>137</sup> Ibid. P. 28.

<sup>138</sup> Ibid. P. 29.

<sup>139</sup> См.: Латур Б. *Политики природы. Как привить наукам демократию*. М., 2018.

<sup>140</sup> Cameron F. *Ecologizing Experimentations...* P. 24.

<sup>141</sup> См.: Cameron F. *The Liquid Museum. New Institutional Ontologies for a Complex, Uncertain World*. P. 353.

<sup>142</sup> Ibid. P. 356.

## 2.6. Выводы

Развитие зарубежной музеологии в 1980–2000-е гг. происходило под воздействием факторов как интерналистского, так и экстерналистского порядка. Завершение «холодной войны» и информационная революция способствовали если и не конвергенции, то по крайней мере определенному взаимодействию теоретического и социально / практикоориентированных подходов в музеологии. Общая ситуация постмодерна оказалась более чем плодотворной для утверждения эпистемологического плюрализма. Многочисленные направления поиска в рамках общего лингвистического поворота в науках о культуре предоставляли различные исследовательские модели для постижения феноменов, находящихся в центре внимания музеологического знания. На уровне плана содержания появление такого канала профессионального общения, как Международный комитет по музеологии (ИКОФОМ) Международного совета музеев (ИКОМ), способствовало реализации на практике отмеченных выше тенденций. В этом смысле данный период характеризуется определенным концептуальным полиморфизмом, когда одновременно сосуществуют различные концептуальные подходы к осмыслению самого музейного института и его конституирующего элемента – музейного предмета. Каждый из подходов, как правило, сконцентрирован на каком-то одном аспекте / свойстве / характерной черте данных феноменов и не может претендовать на значение обобщающей интеллектуальной парадигмы.

Дискурсивная природа музейного предмета и его потенциальная многозначность находятся в центре внимания в семиотических концепциях С. Пирс и Э. Таборски, обращающихся к постструктурализму. Философия конструктивизма, психологические разработки Л. Выготского и Ж. Пиаже, а также идеи литературного теоретика С. Фиша лежат в основе новой модели музейной коммуникации Э. Хупер-Гринхилл, отвергающей линейность и однонаправленность как характерные черты модернизма, утратившие релевантность в современном мире. Зародившаяся в русле постимперских исследований концепция «контактной зоны» М.Л. Пратт позволяет Д. Клиффорду концептуализировать музей как место встречи властных дискурсов, предполагающее асимметричные отношения господства и принуждения. Дискурсивный анализ и исследовательские механизмы, разработанные М. Фуко, акцентируют

внимание на идеологической природе наследия как концепта и его динамической составляющей, не столько объекта, сколько процесса, что находит отражение в трудах Л. Смит. «Постгуманизм», характерный для концепта «ассамбляжа» Ж. Делеза и Ф. Гваттари, нового материализма (Дж. Беннет) и акторно-сетевой теории (Б. Латур), и помещенный в ситуацию текучей современности (З. Бауман), ставит под вопрос центральное значение для музея самого человека и подрывает картезианские основания музеологического проекта в концепциях рассредоточенного или текучего музея (К. Хилл, Ф. Камерон и др.). Понимание же музея как агента социальной инклюзии (Р. Сандэл), наоборот, стремится вернуть его в самый эпицентр социополитических пертурбаций.

Множественность концептуальных подходов, таким образом, не может рассматриваться как характеристика качественно нового этапа в процессе производства непротиворечивого знания. Представляется, что в значительной степени сохраняют свою справедливость сказанные в 1987 г. слова польского музеолога В. Глузинского: «Музеологические концепции, как и философские системы, – это единства, закрытые в своей тотальности. Системы не критикуют деталей других систем, им это просто не нужно: у каждой есть собственные изначальные допущения, из которых они и выводят собственные теоремы. Сходный метод принимается и при построении музеологических концепций: там всегда есть изначальные допущения, но, как правило, никогда нет критики. Хотя некоторые теории и представления изредка все же упоминаются, выбор их осуществляется на основании того, подходят ли они к авторской концепции»<sup>143</sup>.

<sup>143</sup> *Gluzinski W. Remarks on the condition of museology in the light of its relation to developmental phenomena // ICOFOM Study Series. 1987. Vol. 12. P. 118.*

## ГЛАВА 3

### ИНСТИТУЦИОНАЛЬНАЯ ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЕОЛОГИИ

#### 3.1. Проблема профессионализации музейного сектора как фактор развития музеологии

##### *3.1.1. Музейная профессия как исследовательская проблема*

Как уже отмечалось выше, конкретно-историческая реализация развития музеологии как системы может быть представлена во взаимосвязи ее плана содержания и плана выражения. Если первый из них может быть представлен в контексте интеллектуальной или культурной истории, то для лучшего понимания второго необходимо обращение к институциональной истории. Это определяет наше внимание к национальным и международным музейным организациям.

Национальные и международные музейные организации являются одним из инструментов формирования профессионального музейного сообщества. Одновременно с этим, появление и развитие таких организаций может рассматриваться в качестве показателя уровня самой профессионализации музейного сектора. В современных условиях глобализации, когда значительно упрощается коммуникация на транснациональном уровне между представителями науки, образования и культуры, роль международных организаций, объединяющих специалистов в той или иной области из самых разных стран мира, значительно возрастает. При этом оборотной стороной глобализации является так называемая глокализация, обычно связываемая с лозунгом «думай глобально, действуй локально». Глокализация подразумевает соединение двух противоположных тенденций: тенденции к универсализации и партикуляризации, она отражает поиски определенного компромисса между гомогенизацией, привносимой в жизнь сообщества глобальными технологиями, и партикуляризмом, призванным сохранить самобытность того или иного социокультурного пространства. Музеи как важнейшие инструменты конструирования и трансляции куль-

турной идентичности призваны играть в этих процессах одну из важнейших ролей. Все это обуславливает важность и актуальность изучения в рамках истории развития музеологии обращения к проблеме формирования национальных и международных музейных организаций, а также особенностей их функционирования.

Организации такого рода отражают в своей деятельности две тенденции. Одна – это тенденция к профессионализации музейного сектора, его размежеванию с близкими областями деятельности (академической наукой, художественным рынком и т.д.). Другая – тенденция к эмансипации музеологии, освобождению ее от содержания профильных дисциплин (т.е. тех, что используют музейные предметы в качестве источников для собственных познавательных целей – истории, зоологии, антропологии, искусствоведения и т.д.) и превращению в самостоятельную научную дисциплину. Уровень проявленности той и другой тенденции в конкретных исторических условиях будет определять востребованность профессиональных музейных организаций, сферу их компетенции и особенности функционирования.

Первоначальной задачей в контексте проблематики данной главы представляется определение базовых понятий избранного проблемного поля: что такое музейная профессия? Каковы вообще критерии профессии? Североамериканская исследовательница, многолетняя глава Художественного совета Онтарио (Канада) Дороти Маринер еще в конце 1960-х – начале 1970-х гг. выделила шесть критериев профессионального статуса: 1) культурная традиция, являющаяся основой для знаний и квалификации в данной области деятельности; 2) формальная, построенная на академических началах техническая подготовка и / или обучение, обеспечивающие овладение данной культурной традицией и всеми вытекающими из нее навыками; 3) институционализация методов обеспечения компетентности и руководства практикой профессии, в том числе соответствующие этические кодексы; 4) развитие профессиональной социальной структуры и культуры – рост профессиональных ассоциаций, связанных с функционированием системы коммуникации и публикациями; 5) исключительный контроль над применением данных знаний и умений; 6) публичное признание за данной областью деятельности такого права исключительного контроля и признание ценностей, связанных с данной культурной традицией<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> См.: *Mariner D. Professionalizing the Museum Worker // Museum News. 1974. № 50. P. 14–20.*

Специалисты по-разному оценивают соответствие музейной профессии этим требованиям. Так, например, канадский музеолог Линн Тизер, доцент Университета Торонто и президент (в 2010–2016 гг.) Международного комитета по подготовке персонала (ИКТОП) Международного совета музеев (ИКОМ), в 1990 г. отмечала, что музейная работа все еще находится в положении «полупрофессии» или «псевдопрофессии». По ее мнению, основные трудности в этой области связаны с определением профессиональной идеологии музейного дела и точного набора знаний, необходимых для музейного работника. При этом формирование профессиональных ассоциаций исследовательница рассматривает как один из наиболее успешно развивающихся аспектов профессионализации музейного мира<sup>2</sup>.

Голландский музеолог Петер ван Менш, наоборот, оценивал соответствие музейной профессии отмеченным выше критериям более оптимистично. В своей диссертации «К методологии музеологии» (Загреб, Хорватия, 1992) он посвятил проблеме «Профессионализм и музеология» отдельную главу, в которой все возрастающий интерес к теории музеологии связал с развитием особого направления, нацеленного на определение музейной профессии. По его мнению, именно музеология как академическая дисциплина сумеет предложить основу для будущей интеграции музейных специальностей. Поэтому ученый предпочитает говорить не о музейной профессии, а о музеологической профессии. Для него «музеолог – это практик в музейной сфере, чья профессиональная идентичность восходит к общей области знаний, определяемой как музеология. Как таковой он отличает себя от других практиков, чья профессиональная идентичность восходит к другим дисциплинам»<sup>3</sup>. Активно данная проблема продолжает дискутироваться и в научной литературе начала XXI в.<sup>4</sup>

Рассмотрим исторически некоторые из предлагаемых Д. Мари-нер критериев профессионального статуса.

<sup>2</sup> См.: *Teather L. The Museum Keepers. The Museums Association and the Growth of Museum Professionalism // Museum Management and Curatorship. 1990. Vol. 9. № 1. P. 25–41.*

<sup>3</sup> *Менш П. ван. К методологии музеологии. СПб., 2014. С. 115–127.*

<sup>4</sup> См., напр.: *Ананьев В.Г. Актуальные проблемы подготовки музейного персонала: из зарубежного опыта // Музей. 2012. № 6. С. 17–25.*

### 3.1.2. Формальная подготовка будущих музейных работников

Система такой подготовки начинает складываться в мире в конце XIX в., в эпоху так называемой первой музейной революции. В 1882 г. начинает функционировать «Школа Лувра», открытая по инициативе видного политического деятеля Франции, многолетнего министра просвещения и изящных искусств Жюль Ферри при крупнейшем музее Парижа. Первоначально ее программа была сконцентрирована на изучении дисциплин, так или иначе связанных с археологией. Целью Школы было «извлекать из коллекций для просвещения публики то знание, которое в них заключено, готовить кураторов, миссионеров и специалистов по раскопкам». Лишь в 1902 г. в программу Школы вошла история искусств, и только в 1927 г. – первые курсы по музеографии<sup>5</sup>.

Концентрируя основное внимание на преподавании профильных дисциплин, подобные учебные программы постепенно получают распространение во многих странах, зачастую возникая не просто при музеях, а при университетских музеях. Особенно показателен в этом отношении опыт США.

Оставляя в стороне вопрос о причинах появления этих курсов (глубокие социальные и экономические перемены в жизни США рубежа веков, рост числа музеев, общая тенденция к профессионализации и разделению публичной и приватной сфер)<sup>6</sup>, обратимся к их характеристике. Первые курсы такого рода появились в Филадельфии. В апреле 1908 г. было объявлено, что в Школе промышленного искусства (ныне – Филадельфийский художественный колледж) при Пенсильванском музее<sup>7</sup> (ныне – Художественный музей Филадельфии, Школа основана при музее в 1877 г.)<sup>8</sup> вскоре будет введен курс подготовки музейных кураторов<sup>9</sup>. Занятия по курсу должна была вести Сара Йорк Стивенсон – супруга почет-

<sup>5</sup> См.: *Lorente J.-P.* The development of museum studies in universities: from technical training to critical museology // *Museum Management and Curatorship*. 2012. Vol. 27. Is. 3. P. 237–252.

<sup>6</sup> См.: *Conn S.* Museums and American Intellectual Life, 1876–1926. Chicago; London, 1998.

<sup>7</sup> См.: *Curran K.* The Invention of the American Art Museum. From Craft to Kulturgeschichte, 1870–1930. Los Angeles, 2016. P. 173–201.

<sup>8</sup> См.: *The School* // *Bulletin of the Pennsylvania Museum*. 1913. Number 42 (April). P. 36.

<sup>9</sup> См.: *Notes* // *Bulletin of the Pennsylvania Museum*. 1908. Number 22 (April). P. 35.

ного куратора оружия и вооружения этого музея, в том же апреле 1908 г. ставшая помощником куратора в музее и преподавателем в Школе и тогда же начавшая проводить по определенным дням экскурсии по музею<sup>10</sup>. Задачей курса было готовить кураторов художественных, археологических и художественно-промышленных музеев. Это отвечало профилю институтов учредителей и научным интересам преподавателя.

Сара Йорк Стивенсон (1847–1921) была фигурой чрезвычайно яркой и на общеамериканском уровне, а для Филадельфии – почти что культовой. Пятнадцать лет она была куратором Египетского и Средиземноморского отделов Свободного музея науки и искусства Пенсильванского университета и секретарем, а затем и президентом Отделения археологии этого учреждения. Она внесла огромный вклад в формирование соответствующих фондов и установление контактов музея с ведущими египтологами, сама выезжала «в поле» и была одной из первых женщин, обратившихся к изучению антропологии<sup>11</sup>.

Образовательная деятельность, в том числе как одно из направлений музейной работы, на рубеже XIX–XX вв. рассматривалась как сфера, в которой наиболее полно могут быть реализованы именно женские умения и навыки. Такая гендерная маркированность приводила к тому, что именно в сфере просветительской удавалось наиболее полно реализовать себя женщинам, искавшим музейной карьеры<sup>12</sup>. Сара Йорк Стивенсон, в силу своего высокого социального положения, являлась некоторым исключением, но лишь в определенной степени. Во-первых, ее поступление на службу в музей было обеспечено и в дальнейшем поддерживалось внешним финансированием. Причем значительную роль в формировании ее заработного фонда играли женщины-меценаты<sup>13</sup>. Во-вторых, наряду с функциями помощника куратора, с самого начала предполагалось, что она будет заниматься и образовательной деятельностью.

На заседании Музейного комитета 6 января 1908 г. было зачитано ее письмо, в котором оговаривались условия и содержание

<sup>10</sup> См.: Notes. P. 34.

<sup>11</sup> Sara Yorke Stevenson: February 19th, 1847 – November 14th, 1921: a tribute from the Civic Club of Philadelphia. [Philadelphia, Pa.], 1922.

<sup>12</sup> См.: Hill K. Women and museums, 1850–1914. Modernity and gendering of knowledge. Manchester, 2016.

<sup>13</sup> См.: Notes Letter from Chairman of Museum Committee to Mrs. Jones Wister, January 8, 1916 // Philadelphia Museum of Art, Library and Archives.

ее работы. Из письма следует, что с самого начала Сара Йорк Стивенсон поступала на службу, имея в виду чтение в Школе курса по «кураторству и музейному менеджменту». Она обязывалась проводить один день в Школе и присутствовать в музее оговоренное время, необходимое для «того, чтобы облегчить» работу директора и «способствовать интересам учреждения»<sup>14</sup>. Вскоре на заседании Комитета по просветительской деятельности была сформирована группа, в обязанности которой входило рассмотреть подробнее условия ее преподавательской работы. 10 марта 1908 г. эта рабочая группа одобрила введение курса для кураторов и «серию неформальных бесед» о коллекции музея, которые Сара Йорк Стивенсон должна была проводить по субботам с 18 апреля по 16 мая в три часа пополудни. Информация о планируемом курсе была разослана в местные газеты<sup>15</sup>.

Тогда же в бюллетене музея была обоснована и необходимость организации подобных курсов: «Быстрое накопление коллекций в университетах, и в целом в колледжах, в специализированных музеях и в частном владении вызывает потребность в компетентных директорах, кураторах и ассистентах. Это требование может быть удовлетворено только так, как это было в случае с библиотекарями, т.е. подготовкой студентов для конкретных целей. Общее знание искусства и его истории, развитие навыков наблюдения, подготовка в научной точности, корректной классификации, адекватном этикетаже, подготовленном со вкусом, но одновременно обладающем достоинством показа, в знакомстве с наилучшим оборудованием для подходящей демонстрации каждого класса предметов, приобретении ловкости, требуемой для должного обращения с непрочными материалами, знании недугов, которым таковые подвержены и лучших способов их починки, выявлении поддельных образцов, – короче, практическое ведение музея и его разумная административная экономика, все, что формирует науку, которую вполне можно было бы назвать Музейной наукой (Museum Science), и знание которой принципиально для высокой профессиональной репутации куратора»<sup>16</sup>. В Школе должны были проводиться лекции и практи-

<sup>14</sup> См.: Notes Meeting of Museum Committee, January 6, 1908 // Philadelphia Museum of Art, Library and Archives.

<sup>15</sup> См.: Notes Minutes of Meeting. Committee of Instruction. April 2, 1908 // Philadelphia Museum of Art, Library and Archives.

<sup>16</sup> Notes. P. 35.

ческие занятия, в связи с классами орнамента и дизайна, как исторических, так и современных, направленные на изучение искусства как элемента, имеющего фундаментальное значение для такого рода деятельности. В музее должны были проводиться практические занятия по определению, классификации и экспонированию предметов, здесь обучающиеся могли получить возможность приобрести практическое знание понимания, хранения и менеджмента коллекций<sup>17</sup>.

Лекции проходили в помещении Школы по четвергам в 15.30 с 15 октября 1908 г. Практические занятия – в Пенсильванском музее. Для студентов, уже записанных на какой-либо курс в Школе, занятия были бесплатными. Для прочих стоили 10 долларов. Курс должен был включать 12 лекций: 1) история музеев, 2) современный музей и его функции (художественная галерея, промышленный музей, научный музей, местный музей, исторический музей, особые или монографические коллекции), 3) выбор ведущей идеи для музея, 4) здание музея (освещение, отопление, водоснабжение, мастерские, реставрационные, комнаты для исследований, хранилище), 5) оборудование и расстановка (цвет и фон, что лучше для каждого класса предметов, дерево или железо, как защищать от пыли), 6) классификация, этикетаж, 7 и 8) природа коллекций и работа с ними (камень, дерево, кость и слоновая кость, железо, сталь, медь и бронза, керамика, стекло и глазурь, текстиль, кружева), 9) болезни предметов и их лечение (высыпание соли, ржавчина, трухлявое дерево, бронзовая патина (доброкачественная и злокачественная), моль и т.д.), 10) искусство коллекционирования, 11) библиотека, 12) управление (штат, экономика музея)<sup>18</sup>.

Курс вызвал большой интерес, что объяснялось как его соответствием потребностям времени, так и репутацией лектора. На него записалось десять человек, «некоторые из которых присутствовали регулярно и выказывали многообещающую заинтересованность в работе»<sup>19</sup>. Первые лекции, посвященные историческим аспектам темы, заинтересовали и студентов других курсов. На них собиралось около сорока человек. В итоге, живой интерес студентов

<sup>17</sup> См.: Notes. P. 35.

<sup>18</sup> Syllabus of the Course for the Training of Curators // Bulletin of the Pennsylvania Museum. 1908. Number 23 (July). P. 50–51.

<sup>19</sup> Цит. по: School Notes // Bulletin of the Pennsylvania Museum. 1909. Number 25 (January). P. 16–18.

привел к тому, что по согласованию с администрацией курс был продлен еще на один семестр<sup>20</sup>.

10 декабря в ходе лекции на тему «Болезни предметов» Саре Йорк Стивенсон помогал известный специалист в области археологических технологий Джордж Бринтон Филипс. Он провел демонстрацию на тему влияния ряда химических элементов на щелочи, в связи с теми последствиями, которое может иметь для некоторых предметов длительное нахождение в земле. Тесты на наличие опасных элементов были проведены с керамикой и бронзой, показаны методы удаления опасных элементов и тесты на проверку их отсутствия. 17 декабря соответствующие занятия проводились в самом музее, где изучались бронзы, керамика и даже камень со следами влияния щелочи. Были проведены работы по каталогизации предметов и подготовке этикетаж<sup>21</sup>.

В феврале – марте 1909 г. занятия со студентами проводились и в других музеях Филадельфии. На них изучались используемые там методы регистрации и демонстрации предметов<sup>22</sup>. Кураторы и директора музеев давали студентам пояснения относительно административных методов, оборудования и экспозиционной практики, а затем сами студенты готовили критические эссе, в которых должны были оценить положительные и отрицательные стороны работы соответствующих учреждений<sup>23</sup>. Посетив все музеи Филадельфии, студенты возвращались в Пенсильванский музей и приступали к практической работе, в ходе которой можно было проверить полученные знания.

Хотя к этому моменту число слушателей сократилось до шести человек<sup>24</sup>, можно предположить, что, в определенной степени, занятия по курсу способствовали распространению профессионализации музейного дела и за пределы Пенсильвании, т.к. в Школе учились студенты из других стран. Например, в том же самом 1908 г. в Школу поступило три студента из России<sup>25</sup>. В любом слу-

<sup>20</sup> См.: *Mrs. Cornelius Stevenson. The Training of Curators // Proceedings of the fourth annual meeting of American Association of Museums, held in Philadelphia, PA. May 11–13, 1909. Charleston, S. C., 1909. P. 115–116.*

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> *Notes // Bulletin of the Pennsylvania Museum. 1909. Number 26 (April). P. 33.*

<sup>23</sup> См.: *Mrs. Cornelius Stevenson. The Training of Curators. P. 116–117.*

<sup>24</sup> *Ibid. P. 118.*

<sup>25</sup> *School Notes // Bulletin of the Pennsylvania Museum. 1909. Number 28 (October). P. 77.*

чае, уже первый год преподавания показал востребованность и значимость этого начинания.

Неслучайно поэтому, что именно этой теме был посвящен доклад Сары Йорк Стивенсон на четвертой конференции Американской ассоциации музеев – ведущей профессиональной музейной организации страны<sup>26</sup>. Любопытно отметить, что в своем докладе она эксплицитно связывала развитие музейной науки и формирование системы соответствующего образования. Она отмечала: «Я верю, что приходит время, когда музейная наука приобретет четкие стандарты относительно отдельных областей работы так же, как любая другая область обучения. Ежегодно направляя внимание членов этой ассоциации к музейной экономике, музейной эстетике и даже музейной этике, принципы музейной науки должны со временем стать более или менее фиксированными или по крайней мере сформулированными так, чтобы сформировать прочную основу, на которой музейный куратор мог бы базировать свою деятельность и общие стандарты»<sup>27</sup>.

В расширенном варианте курса, планировавшемся на следующий год, предполагалось также осветить ряд вопросов, важных для проведения атрибуции и экспертизы музейных предметов. В частности, запланировано было «изучение орнамента в связи с определением предметов, в контексте того, что является для всех общим, а что особенным, выявление специфических характеристик каждой группы, трактовка определенных форм определенными этническими группами, что позволило бы студентам понять место происхождения предмета по его декору, и разбираться в определенных периодах и их характерных чертах»<sup>28</sup>.

Вероятно, в этом направлении развитие курса и продвигалось. В циркулярах Школы, начиная с 1910/11 и вплоть до 1919/20 учебного года, описание курса подготовки кураторов было примерно одинаковым. Он длился два года. Первая часть соответствовала тому, что было заявлено еще в 1908 г. Вторая же была несколько расширена, по сравнению с тем, о чем Сара Йорк Стивенсон говорила в 1909 г. Теперь она предполагала изучение эволюции и вариаций декоративных форм и дизайна, с оглядкой на идентификацию предметов, включая египетские, вавилонские, этрусские, апулиан-

<sup>26</sup> См.: *Mrs. Cornelius Stevenson. The Training of Curators.* P. 115–119.

<sup>27</sup> *Ibid.* P. 116.

<sup>28</sup> *Ibid.* P. 118.

ские, эгейские, греческие и римские дизайн и формы и их развитие вплоть до современности. Историю керамики и стекла. Имитацию и реставрацию, и различие между ними. Последний раз музейные исследования были упомянуты среди курсов Школы в 1920/21 учебном году<sup>29</sup>. Судя по всему, конец этому начинанию положила смерть Сары Йорк Стивенсон в 1921 г.

Как видим, данный курс был связан в первую очередь с музеями декоративно-прикладного искусства и помимо общих вопросов предполагал освоение основ атрибуции и экспертизы предметов соответствующего характера. Вне сферы внимания здесь оставалась проблематика естественно-научной музеологии. Она нашла отражение в содержании курса «Музейные методы и техники», впервые предложенного летом 1913 г. в Университете Айовы орнитологом и таксидермистом Гомером Р. Диллем (1877–1964)<sup>30</sup>.

Это нововведение, однако, имело свою предысторию. Еще в 1903/04 учебном году профессором Викхамом здесь был объявлен курс «Техника энтомологии», который не только предполагал полевую работу, но и должен был дать студентам представление о наилучших методах формирования коллекции насекомых, их демонстрации и препарирования. С 1906/07 г. тот же преподаватель читал курс «Методы энтомологии», предполагавший освоение методов коллекционирования, демонстрации и сохранения соответствующих образцов. С 1910/11 г. в университете ежегодно читались курсы по таксидермии. На них профессор-ассистент Диль рассматривал современные методы обработки и сохранения шкур млекопитающих и птиц, а также изготовление из натуральных образцов листьев, цветов и травы для контекстуализации чучел и постановочных сцен. Наконец, в 1913/14 г. он же начинал вести занятия по анатомическому моделированию, также предполагающие моделирование и формовку видимых форм животных и птиц. В том же учебном году впервые упоминаются и таксидермические лаборатории университета<sup>31</sup>. Все это предопределило специфику музейного курса.

<sup>29</sup> См.: School Curriculums 1910–1922 // Philadelphia Museum of Art, Library and Archives.

<sup>30</sup> См.: *Verzemnieks I.* Homer Dill's Undead // *The Iowa Review*. 2015. Vol. 45. Is. 2. P. 76–86.

<sup>31</sup> Данные из университетского каталога любезно предоставлены нам Синди Опитц.

Сам Г. Дилль в одном из выступлений перед Американской ассоциацией музеев говорил: «Вопросы управления, бизнес-методов и политики, важные в деле управления любым институтом, будь то музей, библиотека или школа, на данный момент являются вторичными по отношению к тщательному знанию техники, которое, на мой взгляд, имеет фундаментальное значение в деле успешного построения музея»<sup>32</sup>. Именно на этом и должен был базироваться его курс: «для того, чтобы руководить – необходимо знать техническую сторону», – считал ученый<sup>33</sup>.

Потенциальным местом работы студентов, прослушавших соответствующий курс, должны были стать естественно-научные музеи учебных заведений. Поэтому неслучайно, что сам Дилль потребность в таком курсе связывал с развитием научного знания. Рассматривая проблему музеев высших учебных заведений и их прискорбного состояния, продемонстрированного последними масштабными исследованиями, причину их кризиса Дилль видел в эволюции естествознания.

Прежде весь блок соответствующих знаний преподавал один профессор естествознания, который и нес ответственность за соответствующий музей колледжа. Теперь же – из-за усложнения соответствующей области знания и разделения ее на несколько самостоятельных дисциплин – его функции также оказались разделены между преподавателями разных наук, ни один из которых не чувствовал ответственности за существующий музей. Это открывало «блестящее поле возможностей для юношей и девушек, которых привлекает данное направление»<sup>34</sup>.

Кроме того, в условиях быстрого исчезновения разнообразия дикой природы сохранение и изучение ее образцов в музеях приобретало особое значение. Ведущие музеи страны осознавали это и требовали подготовленных соответствующим образом специалистов. Для сохранения образцов, по мнению Дилля, «первым условием» являются «подготовленные люди, которые были бы сильны в музейной работе и могли преподавать точные науки»<sup>35</sup>. Для того

<sup>32</sup> Dill H.R. Training Museum Workers // Proceedings of American Association of Museums. Records of the twelfth annual meeting held in New York City. May 21–23, 1917. Charleston, S. C., 1917. P. 41.

<sup>33</sup> Ibid. P. 42.

<sup>34</sup> Ibid.

<sup>35</sup> Ibid. P. 43.

чтобы удовлетворить огромную потребность в таких экспертах, и введены были по его инициативе первые летние курсы, длившиеся шесть недель. Предварительно разослано было 2000 писем музеям соответствующего профиля, университетам, колледжам и школам.

Что включала в себя данная система подготовки? Первый год был посвящен основам рисунка от руки и изготовлению моделей, лабораторная работа в музее носила дополнительный характер<sup>36</sup>. Затем студент получал основную программу по одной из дисциплин естественно-научного цикла. Он приобретал большой опыт практической работы в музейной лаборатории, где изготавливались всевозможные виды научных образцов. Для изучения и сравнения у него под рукой имелся обширный зоологический музей, где постоянно вырабатывались новые методы. Студент учился обращаться со старыми и «трудными» шкурами, осваивал теорию музейных методов. В то же самое время он мог изучать и связанные с этим курсы: химию, рисунок, рисование, – осваивая общую программу бакалавриата в области искусств или наук. Такая система имела плюсы и для музея: пока студенты учились, они выполняли функции ассистентов в лаборатории и поле, когда они получали работу в других учреждениях – это устанавливало контакты между ними и Университетом Айовы. Кроме того, выпускники выступали в роли агентов, присылающих в музей требуемые образцы<sup>37</sup>.

Программа была востребована и студентами, и работодателями. В 1915 г. на десятом ежегодном собрании Американской ассоциации музеев Дилль отмечал, что никаких проблем с трудоустройством выпускников университет не испытывает. Более того, спрос на них превышал возможности предложения, и несколько крупных музеев ждали своей очереди, стремясь заполучить такого студента<sup>38</sup> – «человека нового призвания», как называл его сам Дилль<sup>39</sup>. Хотя после его выступления и было высказано суждение, что практичнее и удобнее нанимать на работу неподготовленных ассистентов, которых можно было бы готовить в соответствии с конкретными нуждами музея, большинство собравшихся все же единодушно

<sup>36</sup> См.: *Dill H.R. Training Museum Workers*. P. 44.

<sup>37</sup> *Ibid.* P. 45.

<sup>38</sup> См.: *Dill H.R. Building an Educational Museum as a Function of the University // Proceedings of American Association of Museums. Records of the tenth annual meeting held in San Francisco. July 6–9, 1915. Charleston, S. C., 1915*. P. 86.

<sup>39</sup> *Ibid.* P. 85.

одобрили данную образовательную инициативу и «выразили очень острое ощущение потребности в подготовленных ассистентах»<sup>40</sup>.

Востребованность курса привела к тому, что помимо стандартного преподавания в ходе семестра, музейные предметы стали преподаваться в Университете Айовы и на летних курсах, длившихся с начала июня по конец августа. Например, в 1923 г. университетский бюллетень сообщал, что текущим летом предполагается чтение трех соответствующих курсов: музейных методов, вспомогательной музейной работы и анатомического моделирования. Первый предполагал основы формирования музейной коллекции, изготовления образцов и экспонирования материалов (в том числе – образцов, объединенных в группы). Второй был посвящен изготовлению «аксессуаров», необходимых для экспонирования естественно-научных образцов. Третий знакомил с основами визуализации форм животных и птиц<sup>41</sup>. Сам Дилль, являясь создателем принципиально нового приема показа естественно-научных образцов – циклограммы, опробованной и доказавшей свою популярность в университетском музее, безусловно, как никто другой мог профессионально подать этот материал студентам. С неизбежными изменениями программы эти курсы продолжают читаться в университете по сию пору.

Примеры такого рода можно продолжать: в Фоггсовском художественном музее Гарвардского университета курс по «музейной работе и музейным проблемам» вел в 1923–1953 гг. профессор искусствоведения Пол Дж. Сакс (в центре внимания здесь находились проблемы атрибуции и экспертизы произведений изобразительного искусства)<sup>42</sup>. Наконец, с 1925 г. по инициативе Джона Коттона Даны курсы по подготовке будущих музейных работников стали проводиться при Ньюаркском музее. Программа занятий включала такие вопросы, как подготовка школьных пособий, экспозиционная деятельность, составление этикетаж, художественная критика, лекции о рекламе и паблисити, занятия во всех отделах музея. Об-

<sup>40</sup> Dill H.R. Building an Educational Museum as a Function of the University. P. 87.

<sup>41</sup> См.: Summer Courses in Museum Methods // University of Iowa Service Bulletin. 1923. 2 June. Vol. VII. № 22. P. 5–6.

<sup>42</sup> См.: Cushman K. Museum Studies: The Beginnings, 1900–1926 // Museum Studies Journal. 1984. Spring. Vol. 1. № 3. P. 8–18. См. также новейшее исследование: Duncan S.A., McClellan A. The Art of Curating: Paul J. Sachs and the Museum Course at Harvard. Los Angeles, 2018.

учавшиеся должны были провести собственное «полевое исследование», изучив близлежащие музеи, оценив их и сравнив с Нью-аркским музеем (основные критерии: оборудование, экспозиция, освещение, вентиляция, хранилище, общий план)<sup>43</sup>.

В контексте проблематики истории и теории культуры важно отметить, что эти программы отражали общие закономерности социокультурных доминант эпохи, в частности гендерные аспекты, на что как в отечественной, так и в зарубежной историографии внимания почти не обращалось. Показательным примером здесь может быть курс музейной подготовки, разработанный Миртилой Эвери. Анализ этого примера позволит наметить гендерные аспекты рассматриваемой проблемы, ведь очевидно, что профессионализация музейного дела, начавшая активно развиваться на рубеже XIX–XX вв., не могла не поставить на повестку дня вопрос о месте и роли женщин в музейном мире. Музейный профессионал в начале XX в. в первую очередь идентифицировался с куратором, т.е. хранителем-исследователем, специалистом в области профильной дисциплины. И если смотреть с точки зрения кураторских позиций – положение женщин в музеях начала века было более чем плачевным. При этом, как отмечает К. Хилл, для верного понимания того места, которое в музейном деле эпохи занимали женщины, недостаточно просто прикладывать к их судьбам шаблоны мужской карьеры. Необходимо выявлять и собственно женские стратегии адаптации к установленным профессиональным критериям<sup>44</sup>.

По общепризнанному мнению, женщины были хороши на скучной, банальной работе, требующей тонкого ручного мастерства, связанной с образованием, коммуникацией с детьми, другими женщинами или представителями рабочего класса, продолжающей в публичном пространстве типично женские домашние практики наведения порядка и уборки. Использование этих стереотипных представлений в своих целях позволяло женщинам, не имеющим доступа к кураторским позициям, достаточно уверенно расположиться в музейном пространстве и стать значимой (хотя зачастую невидимой или игнорируемой) частью музейного сообщества, раз-

<sup>43</sup> См.: *Apprenticeship in the Museum* / Compiled by E.T. Booth under the Direction of J.C. Dana, Director. Newark, 1928.

<sup>44</sup> См.: *Hill K. Women and museums, 1850–1914. Modernity and Gendering of Knowledge.*

вивая собственные, гендерно маркированные области профессиональной компетенции<sup>45</sup>. Данные области следует рассматривать не только как зоны сегрегации и маргинализации, но и как инструменты приобретения женщинами новых компетенций и ценностей, которые, в свою очередь, оказывали существенное воздействие на облик самого музейного института<sup>46</sup>.

Англосаксонский мир не представлял в данном отношении какого-то единого целого и характеризовался существенными региональными различиями. Если в Великобритании женщины практически не принимали участия в работе Музейной ассоциации – первой в мире профессиональной организации такого рода<sup>47</sup>, то в США уже на второй конференции Американской ассоциации музеев в 1907 г. присутствовали четыре женщины, и одна из них выступала с докладом<sup>48</sup>. При этом, безусловно, господствующие стереотипы давали знать о себе и здесь. По подсчетам современных исследователей, между 1905 и 1945 г. только десять женщин занимали должность куратора в крупных художественных музеях США. Почти все они были либо одиноки, либо же, если и были замужем, то не имели детей. Преимущественно, женщины в музеях выполняли функции регистраторов и секретарей или занимались образовательной деятельностью<sup>49</sup>. Исследовательская работа – все еще понимаемая как суть обязанностей (если не привилегий) куратора – продолжала оставаться мужской вотчиной.

Именно на таком фоне, неоднозначном относительно лавирования между инклюзией и исключением женщин из музейного контекста, в 1911 г. в американском женском колледже Уэллсли был объявлен прием на новый учебный курс – курс музейной подготовки (*museum training course*). Хотя в литературе и встречаются неоднократные упоминания о самом этом факте, сколько-нибудь серьезного анализа данной инициативы не предпринималось. Сам колледж Уэллсли был основан в 1870 г. как частный женский кол-

<sup>45</sup> См.: Hill K. Women and museums, 1850–1914. Modernity and gendering of knowledge. P. 19.

<sup>46</sup> Ibid. P. 22.

<sup>47</sup> Ibid. P. 20–23.

<sup>48</sup> См.: Kohlstedt S.G. Innovative niche scientists: women's role in reframing North American museums, 1880–1930 // Centaurus. 2013. Vol. 55. Is. 2. P. 153.

<sup>49</sup> См.: Baldwin J.H., Ackerson A.W. Women in the Museum: Lessons from the Workplace. New York; London, 2017. P. 33–34.

ледж свободных искусств и к началу XX в. славился передовым подходом в деле преподавания<sup>50</sup>. Во многом принятые здесь новации были связаны с деятельностью Элис ван Вехтен Браун (1862–1949), в 1897 г. возглавившей как факультет искусств колледжа, так и его музей. Еще в 1889 г. в специальном здании на территории кампуса были выставлены художественные коллекции колледжа, основу которых заложил сам создатель Уэллсли – Генри Фаул Дюран. По имени мецената, на средства которого здание было возведено, разместившееся в нем собрание получило наименование Фарнсвортского художественного музея. Ван Вехтен Браун не только активнее, чем раньше, начала включать музей в учебный процесс, но и попыталась реформировать его по образцу Южно-Кенсингтонского музея в Лондоне, ставшего первым примером музея нового типа – музея как образовательного учреждения. Как вспоминали впоследствии ее коллеги, первое, с чего начала свою работу в музее ван Вехтен Браун, было удалением отсюда предметов «немузейного уровня». Галереи почти опустели, но это имело безусловные положительные последствия. Для студентов были доступны художественные коллекции Бостона и Гарварда, сохранение в музее колледжа высокого эстетического уровня, заданного ими, было чрезвычайно важным для формирования у учащихся навыков критического созерцания и оценки<sup>51</sup>. Это было связано с теми принципами преподавания искусства, которые отстаивала ван Вехтен Браун и которые стали своеобразной визитной карточкой Уэллсли.

Их утверждение сама традиция колледжа связывала со следующими обстоятельствами<sup>52</sup>. В 1897 г. президент колледжа, познакомившись с принципами преподавания искусства, которые на протяжении нескольких лет ван Вехтен Браун внедряла в возглавляемой ею Художественной школе Норвича, пригласила ее в колледж, переживавший период реформ и преобразований. Та, будучи художником, критически настроенным по отношению к академи-

<sup>50</sup> *Lefkowitz Horowitz H.* Alma Mater: Design and Experience in the Women's Colleges from Their Nineteenth-Century Beginnings to the 1930s. Amherst, 1993. P. 42–55, 262–278.

<sup>51</sup> См.: *Avery M.* Methods of teaching art at Wellesley [1930th] // Wellesley College Archives. 3L Art Department: Staff. Box 1. 6 p.

<sup>52</sup> Характеристика методов преподавания дана по машинописи неопубликованного доклада М. Эвери «Методы преподавания искусства в Уэллсли», хранящейся в Архиве колледжа Уэллсли и ранее не привлекавшей внимание исследователей, см.: *Ibid.*

ческой науке, особого желания принимать приглашение не имела, но, стараясь действовать тактично, выдвинула условие, которое сама считала невыполнимым. Она согласилась войти в штат Уэллсли, если там в программу подготовки специалистов по искусствоведению будут включены практические занятия по искусству. И более того, что они – как лабораторные работы для студентов в области точных наук – станут обязательной частью курсов, необходимых для итогового получения степени. Это предложение, к всеобщему удивлению, было принято советом попечителей, и ван Вехтен Браун начала работу в Уэллсли.

Ее первые шаги вызывали критику как в художественных, так и в академических кругах. Одни утверждали, что в пространстве колледжа невозможно создавать высокое искусство, вторые отрицали сам факт необходимости существенных ментальных усилий при занятиях рисованием или живописью. Вместе с тем система практических занятий в мастерских наряду с семинарами и лекциями в аудиториях очень скоро показала себя вполне эффективной и, хотя постоянно подвергалась корректировке, сохранялась в колледже на протяжении следующих десятилетий.

Первые два года обучения студенты осваивали вводный курс, во время которого осуществлялось знакомство с базовыми принципами дизайна в архитектуре, скульптуре, живописи и декоративно-прикладном искусстве, а также осваивался общий очерк развития искусства. Отдельные исторические периоды изучались более подробно: греческая скульптура, архитектура средневековой Франции, живопись итальянского Возрождения. Прочее давалось в общих чертах, хотя обязательно подчеркивались исторические взаимосвязи, новые аспекты искусства, связи с современными идеями и опытом, а также давался эстетический анализ наиболее значимых памятников.

После освоения этого курса студенты могли выбрать годовой курс студийной работы, включавший освоение акварельной техники, рисования углем, моделирования и живописи. Показавшие себя наиболее компетентными могли затем записаться на семестровый курс дизайна. Студийные курсы строились по принципу лабораторных занятий и должны были дополнять знания, полученные в ходе лекций по истории искусства, развивая наблюдательность студентов, умение видеть и критически оценивать произведения искусства. Кроме того, они служили базой для продолжения прак-

тических занятий искусством, если студент решал в дальнейшем сам стать художником-практиком, поступив в художественную или техническую школу.

Главной задачей практических занятий было подготовить у каждого студента, вне зависимости от степени его одаренности в искусстве, навыки наблюдения и фиксации более или менее доступно и быстро того, что он видит. Терпеливая работа в лаборатории практически у каждого могла сформировать удовлетворительный базис для критической оценки эстетического объекта и подлинного удовольствия от созерцания красоты.

Занятия начинались с первых шагов на пути к умению видеть: освоению пропорций, направления линии, относительных углов. Они были в большей степени индивидуализированными, т.к. отдельным студентам требовалось больше внимания для того, чтобы научиться правильно держать карандаш или верно разместить предметы в композиции. На втором этапе изучались качество линии, расстановка акцентов и другие способы эффективного использования линии. Третий предполагал репрезентацию форм при помощи эффектов света и тени и рисование углем. Затем начиналось освоение акварели, ее интенсивности и глубины цвета. Анализируя цвет, глаз приучался к различению его оттенков и нюансов – для этого студенты зарисовывали растения и небольшие музейные предметы приглушенных тонов. Моделирование начиналось со знакомства с глиной, причем, хотя для копирования иногда использовались гипсовые слепки, основной акцент делался на объемном копировании объектов по фотографиям, что позволяло освоить навык перевода двухмерного изображения в план трехмерности. Кроме того, на протяжении всего вводного курса студенты осваивали навыки быстрой зарисовки.

Завершив его, студенты могли перейти к лабораторным занятиям, предполагавшим большую степень индивидуализации и, как правило, заключавшимся в анализе того или иного эстетического феномена. Одним из заданий, например, было выявить шесть примеров изображения различных эмоций в фигурах Джотто. Студенту нужно было провести предварительную работу по изучению фотографий, отобрать релевантные примеры, назвать их, разместить рисунки на лабораторной доске и скопировать. В рамках курса колониальной архитектуры студенты по предварительной договоренности посещали близлежащий Салем, измеряли сохранивши-

еся там каминны или другие детали жилой архитектуры, а позднее зарисовывали их в заданных пропорциях. Лабораторные занятия по скульптуре на завершающей стадии включали моделирование с натуры. А занятия по дальневосточному искусству предполагали знакомство со специфическими ориентальными чертами линии, ритма и композиции, характерными для этой традиции<sup>53</sup>.

Чрезвычайно значимой эта программа была не только для освоения истории искусства, но и для верного понимания его современного состояния. Следует отметить, что на протяжении нескольких лет одним из преподавателей Уэллсли был Альфред Дж. Барр – прославленный директор Музея современного искусства в Нью-Йорке, с именем которого во многом связано развитие самого концепта музея современного искусства как особого художественного феномена<sup>54</sup>. Студенты на практике осваивали отличие техники художников рубежа XIX–XX вв. от той, что использовалась старыми мастерами, и в качестве заданий писали натюрморты в стиле Сезанна и Ван Гога<sup>55</sup>.

Система, введенная в Уэллсли ван Вехтен Браун, продолжала развиваться на протяжении первой трети XX в. Наиболее значимые изменения были внесены в нее Миртилой Эвери, в 1930-е гг. возглавлявшей как Департамент искусств колледжа, так и его Художественный музей. Она, откликаясь на требования времени, расширяла спектр преподаваемых дисциплин. Так, например, в программу были включены курсы по истории римского, дальневосточного и византийского искусства<sup>56</sup>. Для чтения последнего курса Эвери пригласила в Уэллсли Сирарпи Тер-Нерсиян, недавно переехавшую в США из Франции и впоследствии ставшую первой женщиной-профессором Думбартон-Окса.

По инициативе Эвери студенты, изучавшие средневековое искусство, упражнялись в технике миниатюры на пергаменте и выполняли фрески в соответствующем стиле на стенах подвального помещения здания, в котором проходили занятия. Участники классов дизайна и композиции разрабатывали проекты и выполняли рельефы для построек колледжа, а также готовили маски для драматических представлений театра но и постановок трагедий, ор-

<sup>53</sup> См.: *Avery M. Methods of teaching art at Wellesley [1930th]* . P. 1–6.

<sup>54</sup> *Kantor Gordon S. Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*. Cambridge, MA, 2002.

<sup>55</sup> *Myrtila Avery, Professor of Art*. P. 366.

<sup>56</sup> *Ibid.*

ганизованных Департаментом греческого языка<sup>57</sup>. Еще раньше по ее инициативе в программу колледжа был включен курс музейной подготовки. Прежде чем обратиться к его содержанию, остановимся коротко на биографии этой выдающейся женщины.

Как ни странно, в современной историографии отсутствуют исследования, в которых анализировалась бы карьера Миртииллы Эвери и ее вклад в развитие искусствознания и музеологии. Все, чем мы располагаем, это свидетельства современников, собранные в несколько юбилейных публикаций и некрологов, а также немногочисленные материалы архива колледжа Уэллсли. Они, однако, позволяют достаточно полно восстановить ее биографию.

Миртилла Эвери родилась в 1869 г. В 1891 г. она получила степень бакалавра искусств в колледже Уэллсли, специализируясь на классических языках, и год преподавала их в школе, а затем перешла на работу помощником директора Университета штата Нью-Йорк, где организовала первую в этом регионе передвижную библиотечную систему, включив в нее изобразительные материалы, выдававшиеся на время в школы, клубы и иные общественные организации. В 1896 г. она получила в этом учебном заведении степень бакалавра библиотечных наук. После недолгой работы в Академии для девочек в Олбани, Эвери решила продолжить обучение, сконцентрировавшись на теме, которая впоследствии станет основной в ее научных интересах, – истории искусства. В 1913 г. вновь в Уэллсли она защитила магистерскую диссертацию на тему «Серия фресок на сюжеты Ветхого и Нового Завета в нефе верхней церкви Св. Франциска Ассизского» и уже в процессе работы над этим исследованием начала работу в художественном музее колледжа. В 1912–1917 гг. Эвери была его куратором и способствовала реорганизации коллекций в соответствии с требованиями учебного процесса, в котором также вскоре начала принимать непосредственное участие<sup>58</sup>. В 1912–1914 гг. она была ассистентом, в 1914–1917, 1918–1919 гг. – инструктором, в 1919–1921 гг. – ассистентом профессора, в 1921–1928 гг. – ассоциированным профессором, наконец, с 1928 г. и вплоть до выхода на пенсию в 1937 г. – полным профессором искусств. Помимо этого, в 1930–1937 гг. Эвери выполняла обязанности директора Художественного музея коллед-

<sup>57</sup> Myrtila Avery, Professor of Art. P. 366.

<sup>58</sup> Ibid. P. 365–366.

жа, а с 1929 по 1937 г. возглавляла Департамент искусств Уэллсли<sup>59</sup>. В 1927 г. она защитила в Рэдклиффе докторскую диссертацию на тему «Литургические свитки Южной Италии». Именно средневековое искусство стало основным предметом ее научных интересов. С. Тер-Нерсисян писала в некрологе об этом так: «Ее тесные связи с профессором Руфусом Моури, ее огромное восхищение им, вероятно, по большей части и были причиной того, что ее привлекло средневековое искусство – область, в которую она и внесла наибольший вклад как ученый...»<sup>60</sup>

Весь 1917 г. Эвери провела, изучая коллекцию средневекового искусства Моргана в Музее Метрополитен. За этим последовали путешествия в Европу в качестве стипендиата Американского археологического института и знакомство с памятниками на местах<sup>61</sup>. Результатом стала публикация первой значимой научной работы Эвери, посвященной проблеме александрийского стиля в цикле фресок римской церкви Санта-Мария-Антиква (1925)<sup>62</sup>. Близость к принстонской группе искусствоведов-медиевистов определила публикацию в основанной Принстонским университетом серии «Иллюминированные средневековые рукописи» подготовленного Эвери альбома литургических свитков Южной Италии<sup>63</sup>. Эвери была членом Американского археологического института, Академии медиевистики и Ассоциации художественных колледжей. В работе последней она принимала активное участие после выхода на пенсию в 1937 г. (вице-президент в 1941–1944 гг., почетный директор с 1949 г. и т.д.). Скончалась Миртилла Эвери в 1959 г.<sup>64</sup>

Курс музейной подготовки был включен в программу Уэллсли по инициативе Эвери в 1911 г. и рассматривался как совместный с Фарнсвортским художественным музеем экспериментальный проект, призванный готовить музейных ассистентов «в ответ на возрастающие требования в отношении компетентных сотрудников, кото-

<sup>59</sup> Myrtilia Avery – Resume [1937] // Wellesley College Archives. 3L Art Department: Staff. Box 1. P. 1.

<sup>60</sup> *Nersessian S. der.* Myrtilia Avery 1869–1959 // *College Art Journal*. 1960. Vol. 19. Is. 3. P. 255.

<sup>61</sup> См.: Myrtilia Avery, Professor of Art // *Alumni Magazine*. 1937. June. P. 366.

<sup>62</sup> См.: *Avery M.* The Alexandrian Style at Santa Maria Antiqua, Rome // *Art Bulletin*. 1925. Vol. 7. P. 131–149.

<sup>63</sup> См.: *Avery M.* The Exultet Rolls of South Italy. Princeton, NJ, 1936. Vol. 2.

<sup>64</sup> См.: *Nersessian der. S.* Myrtilia Avery 1869–1959. P. 255.

рые могли бы занять в музеях позиции доцентов, ассистентов, отвечающих за различные коллекции, включая фотографические и книги по искусству, или же ассистентов с иными обязанностями»<sup>65</sup>. Без экзаменов на курс зачислялись выпускники Уэллсли и других колледжей, обладающие знаниями в области истории искусства. Для прочих предполагались вступительные испытания. Последнее определяло и то, что вместе с курсом музейной подготовки студент мог выбрать для освоения курсы по истории искусства (греческая скульптура, архитектура, итальянская живопись). Но тогда обучение по музейному курсу занимало не один год (девять учебных месяцев), а минимум два. Успешно завершив курс, студент, хотя и не получал особого сертификата или диплома, но мог именоваться музейным ассистентом, а его оценки и иные материалы сохранялись в Фарнсвортском музее и могли быть затребованы потенциальным работодателем. Так что, хотя в рекламном проспекте курса и утверждалось, – «колледж не занимается трудоустройством студентов, освоивших курс», определенная связь с работодателями все же существовала. Для студентов Уэллсли обучение было бесплатным, прочие платили 50 долларов в год<sup>66</sup>.

В 1916 г. на ежегодной встрече Ассоциации американских художественных колледжей, говоря о востребованности выпускников программы в музеях, ван Вехтен Браун констатировала, что все двенадцать человек, закончившие к данному моменту курс, получили удовлетворительные места в музеях и числятся там на хорошем счету. Они занимались общей работой ассистентов, руководили каталогизацией фотографий и т.п.<sup>67</sup>

Что включала в себя программа обучения? Самый ранний из доступных нам источников, буклет курса на 1913/14 учебный год, содержит указания на три учебных модуля: музейную подготовку (Museum Training), подготовку для работы в художественной библиотеке (Art Library Training) и делопроизводство (Office Training). Первый предполагал пять основных тем: 1) учет и хранение музейных предметов (живопись, скульптура, слепки, текстиль,

<sup>65</sup> Цит. по: Farnsworth Museum of Art Wellesley College. Museum training course. 1913–1914 // Wellesley College Archives. 3L Department of Art: Scrapbooks. Scrapbook (1897–1919). P. 3.

<sup>66</sup> Ibid. P. 1–3.

<sup>67</sup> См.: E.R.A. Training for Museum Workers // The Metropolitan Museum of Art Bulletin. 1916. Vol. 11. № 5. P. 112.

кружева, керамика); 2) выставочную деятельность (организация экспозиции, программы и уведомления, информирование прессы с критической оценкой); 3) методы массово-просветительской работы (доцентские программы): для детей, школ, исследовательских клубов и т.д.; 4) историю художественных музеев; 5) современные художественные направления и методы. Второй включал в себя: 1) отбор и хранение фотографий; 2) заказ и включение новых материалов в собрание, составление пополочных описей, классификацию и каталогизацию книг и фотографий; 3) практику рукописного и печатного маркирования; 4) текущую работу абонементов; 5) использование библиографий и каталогов фотографий. Наконец, третий был посвящен: 1) занесению информации в досье, копированию писем, заполнению официальных бланков, составлению расписаний; 2) рутинной канцелярской работе, таймингу, работе с публикой и в условиях форс-мажора, офисному деловому этикету<sup>68</sup>. Хотя в дальнейшем и происходила определенная корректировка содержания курса, в целом, вероятно, можно признать, что общая схема оставалась примерно такой же на протяжении всего времени реализации. Она упоминается в кратком резюме курса, озвученном в апреле 1916 г. на ежегодной встрече Ассоциации американских художественных колледжей<sup>69</sup>, рекламной заметке, опубликованной в 1928 г. в издании Американской ассоциации музеев<sup>70</sup>, и буклете курса на 1927/28 учебный год<sup>71</sup>.

При этом надо отметить, что в истории курса можно условно выделить два этапа: первый охватывает 1911–1917 гг., а второй начинается с 1927 г. В промежутке набор на курс не проводился. Перерыв в преподавании, вероятно, был связан с тем, что в это время сама Эвери не могла уделять реализации курса должного внимания, т.к. занималась собственно научной работой – изучала европейские памятники *in situ* и готовила докторскую диссертацию, проведя несколько лет вне стен Уэллсли. Ее возвращение к активной пре-

<sup>68</sup> См.: Farnsworth Museum of Art Wellesley College. Museum training course. 1913–1914. P. 2.

<sup>69</sup> См.: E.R.A. Training for Museum Workers. P. 112.

<sup>70</sup> См.: Wellesley offers training course in museum work // The Museum News. 1928. March, 1. Vol. 5. № 18. Pt. 1.

<sup>71</sup> См.: Farnsworth Art Museum. Wellesley College. Art museum training course. Reopened in 1927–1928 // Wellesley College Archives. 3L Department of Art: Scrapbooks. Box 1. Scrapbook (1919–1928). P. 2–3.

подавательской работе означало и возрождение курса музейной подготовки в 1927 г.<sup>72</sup>

При этом можно отметить, что риторика позиционирования курса этого времени позволяет сделать некоторые выводы относительно определенных перемен в дискурсе, сопровождавшем развитие женского присутствия в музейной профессии. Если в случае с первыми наборами, как мы видели выше, потенциальная позиция выпускниц определялась как позиция ассистента, сейчас ситуация изменилась. В информации о наборе на 1927/28 учебный год о курсе уже говорилось: «Цель – дать выпускницам возможность оказаться среди тех, кто способствует развитию музеев, в качестве музейных инструкторов, ассистентов, музейных библиотекарей, кураторов и директоров»<sup>73</sup>. Таким образом, не только потенциальный набор должностей был значительно расширен и включал в себя уже такие традиционно мужские позиции, как директор или куратор, не только просветительская работа заняла место рядом с фондовой, но и за всеми ними было признано значение для достижения более высокой итоговой цели – развития музеев. Причем, судя по всему, это была не просто саморепрезентация маргинальной группы, но образ, разделяемый значительной частью профессионального сообщества – «Музейные новости», официальное издание Американской ассоциации музеев, в короткой заметке о наборе на курс 1928 г. практически дословно перепечатали этот перечень потенциальных позиций, доступных для будущих выпускниц<sup>74</sup>.

Описание курса 1927 г., хотя и содержит те же самые три модуля, в характеристике их явно демонстрирует накопленный опыт и тенденцию к большей специализации. Теперь уже слово «музей» присутствует в названии всех трех блоков: музейные коллекции, музейная библиотека, музейный менеджмент и делопроизводство. В работе с коллекциями по-прежнему выделяются два раздела: учет и хранение и экспозиционно-выставочная работа, но последняя конкретизируется за счет включения таких частных тем, как, например, экспозиционное оборудование и временные выставки. Музейный менеджмент предполагает изучение наряду с уже традиционными вопросами, обозначенными в 1910-е гг., еще и издательской деятельности (музейный бюллетень, объявления

<sup>72</sup> См.: Farnsworth Art Museum. Wellesley College...

<sup>73</sup> Ibid. P. 1.

<sup>74</sup> См.: Wellesley offers training course in museum work.

о планируемых событиях, приглашения), а также музейной политики и организации<sup>75</sup>. Последняя тема конкретизирована как «дискуссия и практика», и это свидетельствует о еще одной важной стороне музейного курса, характерной для него изначально и отвечающей общей парадигме искусствоведческого образования в Уэллсли – связи аудиторных и лабораторных занятий, о которой уже говорилось выше.

В данном случае вопрос осложнялся тем, что сама система музееведческого образования как таковая только лишь начинала формироваться и единого мнения о том, как именно должна проходить подготовка будущего музейного работника, еще не существовало. Более того, сама идея подготовки музейного специалиста в учебном заведении была отнюдь не общепринятой. Показательно, например, что на уже упоминавшейся выше встрече Ассоциации американских художественных колледжей 1916 г. было озвучено мнение университетов, предлагавших наиболее полные искусствоведческие курсы (Гарварда и Принстона), в соответствии с которым музейную подготовку следует оставить до времени поступления выпускника-искусствоведа на работу в музей: «Крупные музеи могут выполнить эту работу более эффективно. Мы же лучше послужим им, отправляя туда людей, широко образованных и знакомых с выдающимися памятниками»<sup>76</sup>. В таких условиях особенно важным было включать в университетские курсы занятия в музеях, на которых студенты могли непосредственно знакомиться с будущим местом работы. Эвери, прекрасно понимая это, старалась как можно более полно использовать возможности, предлагавшиеся близостью Уэллсли к крупным художественным центрам США. Помимо самого Фарнsworthского музея, занятия также проводились в Бостонском музее изящных искусств, Художественном музее Ворчестера, Фоггсовском музее в Гарварде, Школе прикладного дизайна в Провиденсе и музее современного искусства. Последнее не в последнюю очередь стало возможным благодаря тесным связям, которые с Уэллсли поддерживал директор музея Альфред Барр, на протяжении ряда лет бывший преподавателем колледжа<sup>77</sup>. Кроме того, на занятиях студенты знакомились с работой крупных художественных дилеров и издателей Бостона. Помимо самой Эвери занятия

<sup>75</sup> Farnsworth Art Museum. Wellesley College... P. 2–4.

<sup>76</sup> E.R.A. Training for Museum Workers. P. 112–113.

<sup>77</sup> Meyer R. What was Contemporary Art? Cambridge, MA; London, 2013. P. 68–81.

по курсу в конце 1920-х гг. вели также секретарь Фарнсвортского музея, проводившая занятия по каталогизации, и ван Вехтен Браун, читавшая лекции по музейной политике<sup>78</sup>. Последний набор был, вероятно, осуществлен в 1941 г., после чего курс больше не предлагался<sup>79</sup>. Показательно, что Пол Дж. Сакс, планируя в Гарварде свой курс подготовки музейных кураторов, который впоследствии станет одним из самых успешных и авторитетных начинаний в США в данной области, обращался за консультациями к М. Эвери – в архиве Уэллсли сохранилось его письмо от 14 апреля 1921 г. с просьбой прислать печатные материалы с информацией о программе курса<sup>80</sup>.

Как видим, курс музейной подготовки, разработанный Миртилой Эвери в начале 1910-х гг. и ставший одним из первых начинаний в области профессионализации музейного дела, предполагал освоение студентами основных направлений музейной работы (учет и хранение, экспозиционно-выставочная и культурно-просветительская деятельность), был ориентирован на удовлетворение кадровых потребностей художественных музеев и включал как аудиторные занятия разного рода, так и обучение на месте будущей работы – в музее. Вместе с тем это был курс, разработанный именно для женского колледжа, и такая гендерная маркированность не могла не повлиять на его содержание, выявив ту амбивалентность, которой характеризовалось женское присутствие в профессиональном музейном пространстве. С одной стороны, изначально ядром курса была рутинная музейная работа, связанная с каталогизацией, учетом и хранением, секретарскими обязанностями, ведением библиотечных фондов, наконец, образовательной деятельностью – т.е. теми самыми направлениями, которые и считались в начале XX в. традиционно женскими работами. Готовя ассистентов, фигур второго плана по определению, курс, казалось бы, поддерживал дискриминирующие аспекты господствующего дискурса. Однако включение в него в конце 1920-х гг. таких вопросов, как, например, музейная политика и расширение спектра потенциальных рабочих позиций, вплоть до директорской, означали наступающие перемены и упрочение женских позиций в профессиональной среде.

<sup>78</sup> См.: Farnsworth Art Museum. Wellesley College. Art museum training course. Reopened in 1927–1928. P. 4.

<sup>79</sup> См.: *Cushman K.* Museum Studies: The Beginnings, 1900–1926. P. 10.

<sup>80</sup> *Sachs P.J.* The letter to M. Avery [1921] // Wellesley College Archives. 3L Art Department: Staff. Box 1. P. 1–3.

Двойственность и неоднозначность этих позиций хорошо видны на примере самой Миртиилы Эвери. В 1939 г. в дар Художественному музею Уэллсли был передан ее портрет. Это событие стало поводом для публикации специального выпуска музейного бюллетеня, целиком посвященного недавно вышедшей на пенсию исследовательнице. Наряду с выступлениями администрации колледжа, на его страницах были опубликованы воспоминания ее бывших студентов<sup>81</sup>. Представляется, что содержание этого коллективного *laudatio* достаточно точно характеризует рецепцию женского присутствия в профессиональной среде.

Во-первых, интерес представляет сам портрет Эвери, переданный в музей, – это не портрет маслом, а миниатюра на слоновой кости, выполненная Артемис Тавшанян (Караджесян), американской художницей армянского происхождения, т.е. объект, принадлежащий к категории, которую принято называть «*minor arts*». За счет того, что репрезентация женщины выполняется другой женщиной и явно отсылает к тонкому ручному мастерству, граница между настоящим искусством и дамским рукоделием оказывается неочевидной зоной переговоров и не предполагает четкой дихотомии. Передавая музею новый дар, представитель колледжа отмечает социальное признание художницы профессиональной средой и подчеркивает, что она дважды удаивалась высшей награды Американского общества миниатюристов<sup>82</sup>. В риторике церемонии артефакт, таким образом, все время балансирует между полюсами публичного и домашнего, общего и гендерно-маркированного.

Примерно то же самое происходит и с тем образом Эвери, который выстраивается в выступлениях и текстах ее коллег и бывших учеников. Отсылки к ее достижениям как ученого хотя и не отсутствуют полностью, но явно играют вспомогательную роль и формулируются особым образом. Для нее, по словам одного из авторов, «наука не была сухой, как пыль <...> а пульсировала человеческим чувством»<sup>83</sup>, ее основные достижения связываются с анализом цикла римских фресок, изданием литургических свитков и работой над составлением Индекса христианского искусства<sup>84</sup>, для каждого из

<sup>81</sup> См.: *Portrait on ivory of Myrtila Avery by Artemis Tavshanjian // Wellesley College Art museum bulletin. 1939, May. Vol. II. № 3.*

<sup>82</sup> *Ibid.* P. 2–3.

<sup>83</sup> *Ibid.* P. 5.

<sup>84</sup> *Ibid.* P. 8–9.

этих направлений базовыми оказывались навыки каталогизации, классификации и кропотливого сбора материалов, т.е. то, что вполне соответствовало представлениям начала XX в. о типично женских работах в науке. Определяющей для выбора сферы научных интересов, как и в цитировавшемся выше некрологе, написанном С. Тер-Нерсесян, оказывается близость к Р. Моури, что до определенной степени лишает ее научной самостоятельности.

В качестве администратора Эвери в первую очередь характеризуется как человек, внимательный к малейшим деталям и, казалось бы, второстепенным вопросам. Как формулирует это директор колледжа: «Возможно, люди не могут быть точны, убедительны и эффективны в большом, если, работая с малым, они не выказывают равной точности, убедительности и эффективности. Вспоминая мисс Эвери, я думаю, что ни один секретарь не был более погружен в малые организационные проблемы, более систематичен в представлении деталей бюджета, более осведомлен о мелких событиях, которые в итоге могли оказаться существенными»<sup>85</sup>. Вновь мы видим акцент на тщательности и кропотливости, работу с малым и незначительным как достижение и область приложения женских усилий.

Центральное место отводится ее достижениям в роли преподавателя, причем преподавателя особого рода – лейтмотивом всех выступлений становятся чувства, умение заручиться поддержкой и доверием коллег и студентов, вдохнуть в них уверенность в себе, вести диалог на равных, избегать менторского тона, выстраивать дружеские отношения. Образ, конструируемый таким образом, вновь балансирует на грани между публичным и приватным пространствами – с одной стороны, вспоминаются занятия в колледже и обсуждение научных проблем, а с другой – пожилая миссис Эвери, мать профессора, с которой многие из студентов были знакомы, т.к. нередко посещали дом учителя, и то внимание, с которым М. Эвери относилась к личным проблемам и кризисам своих учениц<sup>86</sup>.

Представляется, что такого рода риторика репрезентации позволяет лучше понять роль и место женщин в формировании профессионального музейного дискурса первой трети XX в.

Как уже отмечалось выше, первая отдельная лекторская должность по музеологии была создана в 1922 г. при Университете Ма-

<sup>85</sup> Portrait on ivory of Myrtille Avery by Artemis Tavshanjian. P. 4.

<sup>86</sup> Ibid. P. 11–16.

сарика (Брно, Чехословакия). Ее занял директор Моравского музея Ярослав Гельферт. Занятия, проводившиеся на базе крупнейшего музея региона, имели практический уклон и были посвящены таким вопросам, как собирательская работа в музее, учет и хранение музейных предметов, экспозиционная деятельность, управление музеем. Определенное освещение получали и вопросы музейной истории. Значительный вклад в развитие музейного образования, ориентированного на практику музейного дела, внесла в межвоенное двадцатилетие Музейная ассоциация (Великобритания), о которой речь пойдет в следующем параграфе.

В целом, в первой половине XX в. практика преподавания дисциплин, связанных с музейным делом, утвердилась во многих высших учебных заведениях мира, зачастую она была связана с сотрудничеством между университетами и музеями, осуществлялась на базе самих университетских музеев. Учебные курсы имели или тесную связь с профильными дисциплинами (музеология рассматривалась как дополнение к ним), или же практическую направленность. Поэтому в странах английского языка, например, такие курсы обычно назывались «*museum studies program*» или «*museum problems program*». Самого термина «музеология» там старались избегать. Развитие теоретической музеологии как учебной дисциплины связано уже со второй половиной XX в.

Первая же полная генеральная конференция ИКОМ в 1948 г. (Париж) отметила важность обучения технических сотрудников музеев («музеографов»). На седьмой генеральной конференции ИКОМ (Нью-Йорк, 1965) была особо отмечена необходимость развития университетских курсов по теоретической музеологии<sup>87</sup>. В 1963 г. при Университете Яна Евангелиста Пуркине (бывшем Университете Масарика) была создана первая внешняя кафедра по музеологии. Инициатором ее создания был директор Моравского музея Ян Елинек, о котором подробнее будет сказано применительно к истории ИКОФОМ. С 1964 г. фактическим руководителем кафедры стал Збынек З. Странский, один из создателей теоретической музеологии как науки. В 1965 г. по его инициативе в университете была открыта аспирантура по музеологии. В Брно музеология развивалась в тесной связи с археологией.

Годом позже, в 1966 г., аспирантура по документации, библиотековедению и информационным дисциплинам, вскоре включившая

<sup>87</sup> См.: Менис П. ван. К методологии музеологии. С. 24–27.

в себя курсы по музеологии и архивоведению, была открыта при Университете Загреба (Югославия). Инициатором ее создания стал Антун Бауэр, основоположник хорватской школы музеологии, по инициативе которого музеология уже с 1946 г. вошла в программу подготовки археологов и историков искусства на философском факультете этого университета. Здесь музеология рассматривалась как одна из документационных дисциплин<sup>88</sup>.

Тогда же, в 1966 г. кафедра музейных исследований была создана в Лестерском университете (Великобритания). В 1984 г. здесь была защищена первая диссертация по музейным исследованиям – работа уже упоминавшейся Л. Тизер «Музеология и ее традиции. Британский опыт, 1845–1945».

С конца 1960-х гг. в форме курсов по музеологии или музейным исследованиям программы подготовки будущих музейных специалистов получают широкое распространение в университетах всего мира: они появляются в университетах Торонто (1969), Вашингтона (Университет Джорджа Вашингтона, 1976), Университете Парижа I (где их с 1971 по 1982 г. ведет Ж.А. Ривьер), Академии Рейнварта (1976 г., Лейден–Амстердам, Нидерланды) и др.<sup>89</sup> Для них характерны теоретический подход к разработке проблем музейной науки, определенная специализация, связанная с разделением самого музейного сектора на отдельные сегменты (экспозиционно-выставочная деятельность, музейная педагогика, менеджмент коллекций, кураторство и т.д.). Учебные программы формировались под влиянием тех изменений, которые происходили в это время в музейном мире. Так, например, в 1970-е гг. под вопрос была поставлена центральная роль в музеях кураторов как специалистов в области той или иной профильной дисциплины, и в музеях появились «новые профессионалы». Во многих музеях это привело к тому, что старая структура, основанная на типе коллекций, уступила место новой, в основе которой лежали уже функции, выполняемые тем или иным отделом (вместо отделов определенных коллекций стали появляться отделы определенных функций). Академия Рейнварта, например, откликнулась на эти изменения соответствующей орга-

<sup>88</sup> См.: *Maroevic I. University Training in Museology – the University of Zagreb's Experience // Museology for Tomorrow's World / Ed. by Z.Z. Stransky. Munich, 1997. P. 126–130.*

<sup>89</sup> См.: *Lorente J.-P. The development of museum studies in universities: from technical training to critical museology.*

низацией своих бакалаврских курсов, которые строились вокруг таких проблем, как менеджмент коллекций, хранение, экспозиционный дизайн и образовательная деятельность. Профессионализм стал рассматриваться как баланс между теорией, практикой и этикой<sup>90</sup>.

Таким образом, на протяжении XX в. система подготовки музейных работников достигла значительных успехов и соответствует тем требованиям, которые предъявляются к этому критерию профессиональной идентичности<sup>91</sup>.

### *3.1.3. Институционализация методов обеспечения компетентности и руководства практикой профессии*

В случае с данным критерием профессионализации наиболее важным показателем является наличие и внедрение в практическую деятельность этических кодексов. Проблема музейной этики приобрела особое значение на рубеже XX–XXI вв. с распространением критической музеологии и развитием идей мультикультурализма. Отдельную главу в своей диссертации посвятил этой проблеме П. ван Менш, ряд статей на эту тему написала Леонтина Мейер-ван Менш.

Что такое сама музейная этика? Это разновидность профессиональной этики, которая, в свою очередь, является ответвлением общих норм морали, принятых членами одной профессии, которых можно определить как единую группу. Как отмечает П. ван Менш, «профессиональная этика предполагает существование обладающей определенной идентичностью профессии, но, в то же самое время, вносит вклад в дело определения этой профессии»<sup>92</sup>. Этим определяется ее значение для рассматриваемой нами темы. Кодифицируется профессиональная этика в документах, которые называются кодексами этики. Кодекс этики: 1) представляет идеал и морально объединяет членов одной группы; 2) дает определенные профессиональные ориентиры и рекомендации к действиям, пред-

<sup>90</sup> См.: *Meijer-Mensch L. van. New challenges, new priorities: analyzing ethical dilemmas from a stakeholder's perspective in the Netherlands // Museum Management and Curatorship. 2011. Vol. 26. № 2. P. 113–128.*

<sup>91</sup> Анализ современного состояния одного из сегментов см.: *Сапанжа О.С. Магистерские программы в области музейного образования в США. Краснодар, 2017.*

<sup>92</sup> *Мениш П. ван. К методологии музеологии. С. 128.*

лагает руководство в первую очередь в таких ситуациях, которые могут показаться двусмысленными с точки зрения этики; 3) проясняет этическую ответственность организации. Значение такого кодекса заключается в том, что он: 1) защищает музейную профессию; 2) предлагает независимую точку опоры в тот момент, когда кто-либо побуждает человека, работающего в музее, совершить некий неэтичный поступок<sup>93</sup>.

Как происходило историческое развитие такого феномена, как кодекс этики, связанной с музеями и коллекциями? Старейшая из публикаций, связанных с музейной этикой, датируется 1898 г. и касается энтомологии. Это была статья американского зоолога Теодора Кокерелла, бывшего в тот период куратором музея в Кингстоне (Ямайка). Она представляла собой публикацию речи, которую Кокерелл произнес на очередном собрании Американского общества экономической энтомологии. В ней впервые понятие этики использовалось применительно к музейному делу. В данном случае, естественно-научному. Обсуждались вопросы, связанные с возможными конфликтами интересов между коллекционированием и консервацией, частным и музейным коллекционированием кураторов и т.д.<sup>94</sup> Первой национальной организацией, опубликовавшей собственный кодекс этики, был Немецкий союз музеев. Это произошло в 1918 г. и о нем подробнее будет сказано ниже. В 1925 г. Кодекс этики для музейных работников опубликовала Американская ассоциация музеев. Его принятие стало реакцией на скандал, связанный с «комиссионными», которые некоторые музейные сотрудники получали, обеспечивая приобретение определенных предметов для своих музеев. Это весьма показательно, т.к. демонстрирует то, о чем уже говорилось выше: определение музейной профессии происходит через выявление ее отличий от областей деятельности, тесно связанных с музейным делом и имеющих с ним определенный конфликт интересов, например торговли художественными предметами. Соответствующая проблематика занимала важное место и в кодексе Немецкого союза музеев<sup>95</sup>.

Всплеск активности в этой области приходится на середину – вторую половину 1970-х гг. и связан со второй музейной революцией. Одним из проявлений первой музейной революции конца

<sup>93</sup> См.: Мени П. ван. К методологии музееологии. С. 128–136.

<sup>94</sup> См.: Там же. С. 131.

<sup>95</sup> См.: Там же. С. 131–132.

XIX в. стало появление музейных ассоциаций, вторая – привела к масштабному появлению этических кодексов. В 1977 г. кодексы этики музейных работников были приняты в Новой Зеландии и Великобритании. В 1978 г. Американская ассоциация музеев опубликовала новое «Положение об этике» (его разработка была реакцией на скандал, связанный с некоторыми случаями бездумного изъятия предметов из музейных коллекций). В 1979 г. свои кодексы появились в Канаде и Израиле, в 1982 г. в Австралии. Еще в 1974 г. на XI Генеральной ассамблее ИКОМ (Копенгаген, Дания) было заявлено о необходимости разработки общего профессионального кодекса этики для музейных работников. Такой кодекс единогласно было принят в 1986 г. на XV Генеральной конференции ИКОМ (Буэнос-Айрес, Аргентина)<sup>96</sup>. В его основу легли английский и американский кодексы. Он был обновлен в 2001 и 2004 гг. и переименован в Кодекс музейной этики.

Свои кодексы разрабатываются и для отдельных направлений профессиональной деятельности в музеях: в 1963 г. Американская группа Международного института консервации опубликовала «Стандарты практики и профессиональных отношений для консерваторов», в 1967 г. он был принят и опубликован Американским институтом консервации как Кодекс этики для консерваторов произведений искусства. Новая его версия вышла в свет в 1980 г. и называлась «Кодекс этики и стандарты практики АИК». Другие специальные кодексы Американской ассоциации музеев касаются вопросов, связанных с деятельностью кураторов (принят в 1983 г.), специалистов в области образовательной деятельности (принят в 1989 г.), регистраторов (принят в 1984 г.), специалистов в области связей с общественностью (принят в 1984 г.). Ассоциация директоров художественных музеев США приняла специальный кодекс поведения для художественных музеев (обновлялся в 1972 и 1981 гг.). В 1982 г. Ассоциация музейных магазинов также приняла собственный кодекс этики. В 1980 г. кодекс этики обсуждался Международным комитетом естественно-исторических музеев ИКОМ. В 1991 г. Международный комитет по подготовке персонала (ИКТОП) ИКОМ предложил «Кодекс этики в области музейной подготовки».

В 2007 г. при Университете Сетон Холл (Нью-Джерси, США) был создан специальный Институт музейной этики, призванный

<sup>96</sup> См.: Мени П. ван. К методологии музеологии. С. 132–133.

анализировать наиболее актуальные проблемы в данной области, способствовать обмену опытом между музейными профессионалами из разных стран, а также развивать учебные курсы по этому вопросу. Он уже провел ряд крупных международных конференций и опубликовал несколько исследований, посвященных проблемам музейной этики<sup>97</sup>.

Как видим, и этот критерий профессионализации музейного сектора может считаться обладающим определенной исторической перспективой и привлекающим серьезное внимание музейных работников, а также музеологов, изучающих его теоретические основы.

### 3.1.4. Профессиональная периодика

Что можно сказать о таком факторе, как развитие профессиональной системы коммуникации? Одним из важнейших ее каналов, безусловно, является профессиональная периодика, позволяющая поддерживать связи между специалистами из разных стран, обмениваться мнениями, знакомиться с новыми разработками в данной области.

Первым в мире периодическим изданием, в круг интересов которого входили вопросы, связанные с музеями и коллекциями, стал издававшийся в Дрездене (Саксония) «Журнал по музеологии и антиквароведению», создателем которого, как уже упоминалось выше, был известный немецкий филолог и историк, специалист по средневековой литературе, исследователь сказок Иоганн Георг Теодор фон Грассе, директор дрезденского музея «Зеленые своды». Журнал (а фактически – небольшая газета), на страницах которого могли бы обсуждаться вопросы, связанные с музейными собраниями, и популяризироваться их коллекции, начал выходить в 1878 г. Первоначально он получил название «Журнал по общей музеологии и родственным ей наукам», а вскоре стал называться «Журнал по музеологии и антиквароведению, а равно и по родственным им наукам» («*Zeitschrift für Museologie und Antiquitätenkunde sowie für verwandte Wissenschaften*»). Он выходил в Дрездене вплоть до 1885 г. Последний номер, № 24, вышел в год смерти его основателя. Сам фон Грассе был одним из самых активных авторов журнала, публиковавшего материалы, близкие

<sup>97</sup> См. подробнее: <http://www.museumethics.org/history/> (дата обращения: 08.08.2018).

тому, что в Германии конца XIX в. получило наименование культурной истории – «Kulturgeschichte»<sup>98</sup>.

С 1890 по 1893 г. во Франции выходил «Бюллетень музеев: Ежемесячный журнал» («Bulletin des musées: revue mensuelle publiée sous le patronage de la Direction des beaux arts et de la Direction des musées nationaux»), основанный Леонсом Бенедитом (1856–1925), искусствоведом и директором Люксембургского музея, и Эдуардом Гарнье (1840–1903), специалистом в области декоративно-прикладного искусства (фарфор и т.д.). Журнал печатался под эгидой Дирекции изящных искусств и Дирекции национальных музеев, – центральных государственных органов руководства художественной жизнью и музейным сектором Франции. Как будет показано далее, создание собственного периодического издания было одним из первых начинаний практически всех музейных организаций (как национальных, так и международных). Сейчас лишь коротко упомянем о наиболее значимых.

Как отмечалось выше, 1901 г. Музейная ассоциация начала издавать собственный журнал – ежемесячный «Музейный журнал» («Museums Journal»), профильное периодическое издание, выходящее по сию пору.

В 1905 г. в Дрездене начал выходить еще один профессиональный журнал, получивший название «Музейное дело. Журнал об управлении и технике публичных и частных собраний» («Museumskunde. Zeitschrift für Verwaltung und Technik öffentlicher und privater Sammlungen»)<sup>99</sup>, с самого начала журнал был ориентирован на то, чтобы интенсифицировать диалог между музейными работниками разных стран. Он функционировал не только как центр притяжения музейных сил Германии, но, как убедительно демонстрирует А. Мейер, фактически являлся точкой сборки транснационального текстуального сообщества. Неслучайно первый номер его открывала статья классика немецкого музейного дела В. фон

<sup>98</sup> См.: *Ennenbach W.* Über die erste Zeitschrift für das Museumswesen in deutscher Sprache // *Neue Museumskunde.* 1982. Bd. 25 (4). S. 271–274.

<sup>99</sup> См.: *Meyer A.* The Journal *Museumskunde* – «Another Link between the Museums of the World» // *The Museum is Open. Towards a Transnational History of Museums 1750–1940* / Ed. by A. Meyer, B. Savoy. Berlin; Boston, 2014. P. 179–190; *Idem.* Museums in Print: The Interplay of Texts and Images in the Journal «Museumskunde» // *Images of the Art Museum. Connecting the Gaze and Discourse in the History of Museology* / Ed. by E.-M. Troelenberg, M. Savino. Berlin; Boston, 2017. P. 93–110.

Боде, в которой со всей очевидностью было показано, как межмузейные диалоги в области архитектуры и экспозиционного дизайна успешно преодолевают границы национальных традиций<sup>100</sup>. Благодаря усилиям инициатора издания журнала, К. Коэтшау, его международный характер удалось сохранить даже в годы Первой мировой войны, когда на его страницах продолжали публиковаться авторы из стран, находившихся друг с другом в состоянии конфликта<sup>101</sup>.

Собственное периодическое издание было и у Международного бюро музеев – этот журнал назывался «Мусейон: Международное обозрение музеологии» («*Mouseion: Revue Internationale de Muséographie*») и выходил в свет с 1927 по 1946 г.<sup>102</sup> В нем печатались статьи на французском языке, часть из которых сопровождалась английскими абстрактами<sup>103</sup>. Как отмечает М. Савино, основными темами, раскрывавшимися в журнале, были роль музея в современном обществе, его образовательная деятельность, формирование международной музейной политики, инвентаризация и каталогизация коллекций, собирательская и научно-исследовательская деятельность, консервация музейных предметов<sup>104</sup>. В журнале были выделены рубрики, посвященные общим проблемам музеологии, консервации произведений искусства, деятельности бюро и текущим новостям музейной жизни. Печатались и тематические номера<sup>105</sup>. Важной характерной чертой издания было явное стремление выработать международные стандарты музейной практики, что определенно отражало внутренние интенции развития музеологического знания данного периода. При этом, однако, как

<sup>100</sup> См.: Meyer A. *The Journal Museumskunde*. P. 179.

<sup>101</sup> В 1915 г., например, в журнале была опубликована статья российского этнографа и музейного деятеля Б.Ф. Адлера. См.: Ibid. P. 185–186. Он же впоследствии даст и один из первых обзоров музейного дела в Советской России.

<sup>102</sup> См.: Ducci A. «*Mouseion*», una rivista al servizio del patrimonio artistico europeo (1927–1946) // *Annali di critica d'arte*. 2005. Vol. I. P. 287–313.

<sup>103</sup> См.: Kroegel A.G. *The Journal Mouseion as Means of Transnational Culture. Guglielmo Pacchioni and the Dawn of the «Modern Museum» in Italy* // *The Museum is Open. Towards a Transnational History of Museums 1750–1940* / Ed. by A. Meyer, B. Savoy. Berlin; Boston, 2014. P. 89–100; Savino M. *Creating the Idea of the Museum through the Pages of the Journal «Mouseion»* // *Images of the Art Museum. Connecting the Gaze and Discourse in the History of Museology* / Ed. by E.-M. Troelenberg, M. Savino. Berlin; Boston, 2017. P. 111–132.

<sup>104</sup> См.: Savino M. *Creating the Idea of the Museum through the Pages of the Journal «Mouseion»*. P. 116.

<sup>105</sup> Ibid. P. 117.

и в случае с «Музейным делом», на страницах «Мусейона» очевидным было доминирование прозападной перспективы, за основу бравшей практику Западной Европы или Северной Америки<sup>106</sup>.

Большинство материалов во всех этих изданиях было посвящено практическим аспектам музейной работы, новым выставкам, проблемам атрибуции музейных предметов и т.д.

Издания теоретического плана получают широкое распространение с 1960-х гг., вслед за распространением самой теоретической музеологии.

С 1958 г. традиции журнала «Музейное дело» («Museumskunde») были продолжены выходящим в Берлине журналом «Новое музейное дело» («Neue Museumskunde»). Тогда же был основан и американский журнал «Куратор: Музейный журнал» («Curator: The Museum Journal»). Еще в 1953 г. по инициативе А. Бауэра в Загребе был основан журнал «Музеология» («Muzeologija»), а с 1970 г. там стал выходить журнал «Informatica Museologic». В 1982 г. начал выходить ежеквартальный «Международный журнал по музейному менеджменту и кураторской работе» («International Journal of Museum Management and Curatorship»), в 1990 г. сменивший название на «Музейный менеджмент и кураторская работа» («Museum Management and Curatorship»), сейчас считающийся самым престижным международным изданием, публикующим исследования по практике и теории музейного дела.

На рубеже XX–XXI вв. возникает целый ряд новых профессиональных периодических изданий. Показательно, что многие из них появляются при учебных центрах, университетах, в которых активно развиваются учебные программы по музеологии самого разного уровня. Школа музейных исследований Лестерского университета (Великобритания) издает с 2003 г. журнал «Музей и общество» («Museum and Society»), Университет Рио-де-Жанейро выпускает с 2008 г. журнал «Музеология и наследие» («Revista Museologia e Patrimônio»), Университет Масарика в Брно в 2012 г. основал журнал «Museologica Brunensia»<sup>107</sup>, а Университет Коменского в Братиславе издает с 2013 г. журнал «Музеология и культурное наследие» («Muzeológia a kultúrne dedičstvo»). Переход к более

<sup>106</sup> См.: Savino M. Creating the Idea of the Museum through the Pages of the Journal «Mouseion». P. 120–121.

<sup>107</sup> См.: Ананьев В.Г. «Museologica Brunensia» – новый журнал по музеологии // Музей. 2013. № 1. С. 60–62.

холистичному пониманию сектора наследия и отказ от институциональных рамок музейного учреждения как естественных границ рефлексии на музеологические темы привели к появлению ряда изданий, в которых интересующая нас проблематика рассматривается в более широкой перспективе наследиеведения: в 1994 г. был основан «Международный журнал исследований в области наследия» («International Journal of Heritage Studies»), а в 2006 г. – «Международный журнал нематериального культурного наследия» («International Journal of Intangible Heritage»).

## 3.2. Национальные музейные организации

### 3.2.1. Музейная ассоциация (Великобритания)

Родиной первой музейной ассоциации стала Великобритания. И это неслучайно. Именно в Великобритании раньше, чем в других странах мира, развилось капиталистическое производство. Произошла промышленная революция. Уже на рубеже XVIII–XIX вв. британские капиталисты достигли в ведущих отраслях производства наиболее высоких показателей. В каждое последующее десятилетие показатели эти неуклонно повышались. Такое положение дел сохранялось на протяжении всего XIX в. Экономический рост сопровождался развитием в стране культуры и науки. Активизировали свою деятельность многочисленные научные и культурные общества.

Развитие капиталистических отношений имело два важных последствия. С одной стороны, актуальной стала проблема повышения образовательного уровня рабочего класса: неграмотный рабочий XVIII в. был мало полезен на все более усложняющемся производстве. С другой стороны, очевидной стала проблема социальной напряженности, классового антагонизма. Самое широкое распространение в обществе получили представления, по которым снизить уровень этого напряжения можно было путем повышения культурного уровня широких масс, путем введения в их повседневную жизнь эстетических образцов: викторианская идея о том, что эстетический прогресс ведет к прогрессу социальному. Кроме того, индустриальная модель производства, в отличие от аграрной, оставляла рабочим определенное свободное время. Представители

среднего класса были обеспокоены, что это время проводится не слишком полезно. Музеи, как центры образования и искусства, не могли не привлечь к себе особого внимания социальных реформаторов<sup>108</sup>. Они создаются в этот период в Великобритании очень активно, при научных обществах, учебных заведениях, механических институтах.

В 1824 г. в Лондоне экспериментальные классы для повышения уровня знаний рабочих были преобразованы в первый в стране Механический институт. К 1860 г. таковых было уже 610. Профессиональную подготовку в них получали более сотни тысяч человек. Такие институты проводили экскурсии в достопримечательные места, создавали коллекции и проводили на их основе выставки. Зачастую эти выставки становились основой для создаваемого при институте музея. Так было в Лондоне, Бредфорде, Манчестере. Все это способствовало распространению музеев в стране.

Начали проявлять к ним интерес и власти. Фоном этого интереса стало общее движение за реформы, связанное с деятельностью чартистов (1836–1848). В 1835 г. была создана специальная парламентская комиссия по, казалось бы, далекой от музеев проблеме: борьбе с пьянством в среде рабочих. Возглавил эту комиссию известный парламентский деятель, журналист и путешественник Джеймс Силк Бекингом. Комиссия, рассмотрев вопрос, рекомендовала в числе других средств создавать объединенными усилиями правительства, местных властей и влиятельных лиц на местах библиотеки и музеи, которые могли бы стать местами культурного досуга населения. Бекингом предложил принять закон, по которому местные власти должны были бы оказывать материальную поддержку музеям и покрывать расходы на их содержание. Закон этот принят так и не был. Однако в том же году парламент утвердил «Акт о муниципальных корпорациях» (1835). Он значительно расширял возможности местных самоуправлений. Была создана и еще одна комиссия, на этот раз по вопросу о распространении знаний об искусстве. Она рекомендовала также создавать на местах музеи, размещать в общественных зданиях картины и скульптуру и создать в Лондоне художественную школу<sup>109</sup>.

<sup>108</sup> См.: Hill K. Culture and Class in English Public Museums, 1850–1914. Aldershot, 2005.

<sup>109</sup> См.: Грицкевич В.П. История музейного дела конца XVIII – начала XX в. СПб., 2007. С. 30–32.

Принятие закона о музеях очевидно назрело, и он был проведен через парламент в 1845 г. Инициатором его принятия стал известный либеральный деятель Уильям Юарт, а сам документ получил название «Музейный акт». Его деятельность распространялась на Англию и Уэльс. Суть его состояла в том, что города с населением более 10 000 человек могли вводить дополнительный налог, который бы шел на создание и поддержание местных музеев. Коллекции музеев переводились под опеку членов городских советов. Возможной стала небольшая входная плата за посещение музеев. Музеи рассматривались как морально выгодные для общества, поэтому акт прошел через парламент достаточно легко. Тогда же был принят и еще один акт – о защите произведений искусства научных и литературных коллекций. По нему вводились штрафы за злостное повреждение таких предметов. Эти два акта были непосредственно связаны. Ведь одним из аргументов против введения общедоступного посещения музеев был именно страх перед повреждением экспонатов. Труднее было добиться узаконения публичных библиотек, т.к. они рассматривались как потенциальные очаги гражданских волнений. Однако в 1850 г. акт о публичных библиотеках и музеях все же получил статус закона, правда, в несколько измененном виде. Теперь для создания музея в городе требовалось согласие не менее двух третей голосующих налогоплательщиков. Налог на музеи нельзя было увеличивать, возможность приобретения новых предметов весьма ограничивалась. При этом, однако, закон 1850 г. требовал, чтобы все посетители были освобождены от платы за вход в музеи. Так было создано национальное законодательство, в первую очередь касавшееся провинциальных музеев<sup>110</sup>.

В 1850–1860-е гг. стало появляться множество новых муниципальных музеев. Создание музея часто происходило тогда, когда в городе уже была значительная коллекция. Если коллекции не было, местные власти предпочитали устраивать библиотеку. Зачастую музеи представляли собой комнату с коллекцией при библиотеке. В 1853 г. музейное законодательство Англии было распространено на Ирландию и Шотландию. Иногда инициаторами создания музея и библиотеки выступали ассоциации граждан, так было, например, в Ливерпуле в 1850 г. Всего к 1860 г. в Великобритании насчитывалось около 90 музеев. В 1870-е гг. процесс создания

<sup>110</sup> См.: Грицкевич В.П. История музейного дела конца XVIII – начала XX в. СПб., 2007. С. 32–34.

новых музеев ускорился. К 1887 г. в стране насчитывалось уже 217 музеев, не считая национальных. Но только 47 из них получали регулярные денежные отчисления от местного налогообложения (41 в Англии, три – в Шотландии и три – в Уэльсе). Еще девять музеев существовали с помощью муниципального финансирования<sup>111</sup>.

Несмотря на рост численности, состояние этих музеев зачастую было явно неудовлетворительным. Оно вызывало резкую критику. В 1876 г. известный английский зоолог, антрополог, специалист в области сравнительной анатомии Уильям Генри Флауэр (впоследствии директор лондонского Музея естественной истории) выступил с публичной лекцией на тему «Музейные образцы в образовательных целях», в которой подчеркнул важность профессионального подхода к организации музейной деятельности. Вскоре текст лекции был опубликован<sup>112</sup>. Летом 1877 г. в журнале «Природа» («Nature») другой английский ученый, профессор Уильям Бойд Доукинс, геолог и археолог, куратор Манчестерского музея и преподаватель Оуэнского колледжа, опубликовал статью под названием «Музейная реформа». В ней он сравнивал британские музеи с теми, что можно увидеть в Европе, и критиковал отсутствие профессионализма в музейной жизни Великобритании (что сказывалось на финансовом состоянии музеев, содержании и представлении их коллекций и проч.)<sup>113</sup>.

Вообще очень важной тенденцией в жизни Великобритании этого периода стало повышение уровня профессионализма в различных областях деятельности. В 1885 г. были введены экзамены для продвижения в должностях по государственной гражданской службе. Со временем это привело и к повышению профессиональ-

<sup>111</sup> См.: Грицкевич В.П. История музейного дела конца XVIII – начала XX вв. СПб., 2007. С. 32–34.

<sup>112</sup> См.: Flower W.H. Essays on Museums and Other Subjects Connected with Natural History. London, 1898. Осенью 1920 г., читая лекции по музееведению на краткосрочных курсах при Музейном отделе Наркомпроса РСФСР, выдающийся отечественный археолог и музейный деятель Б.В. Фармаковский отсылал своих слушателей именно к работам Флауэра как одним из наиболее значимых для понимания специфики современного музея и пройденного им исторического пути. У него же, вероятно, заимствовано было и название курса – «Идея современного музея». См.: Рукописный отдел Научного архива Института истории материальной культуры РАН. Ф. 23. Оп. 1. Д. 34. Л. 57, 64 и др.

<sup>113</sup> См.: Lewis G. For Instruction and Recreation. A Centenary History of the Museums Association. London, 1989.

ных требований, которые предъявлялись к сотрудникам музеев. Одним из первых, кто заговорил об этом, стал Элайджа Хоуарс. Он изучал астрономию в Кембридже, а с 1871 по 1876 г. служил ассистентом в Ливерпульском музее. В 1876 г. он был назначен куратором в Шеффилдский публичный музей и оставался на этой должности вплоть до 1928 г. Кроме того он заведовал местной обсерваторией и художественной галереей. С 1891 по 1909 г. он был секретарем Музейной ассоциации, а в 1912–1913 гг. – ее президентом. В 1901–1909 гг. он был редактором «Музейного журнала». В январе 1877 г. он опубликовал в журнале «Природа» статью, в которой отметил необходимость работы в музеях специалистов, знающих свое дело, и их взаимовыгодного сотрудничества. Идеи Хоуарса получили поддержку и у других музейных работников. Например, Джеймс Патон (куратор Келвингровского музея в Глазго) призвал к проведению конференции музейных хранителей и по своему оценивал профессиональные качества идеального музейного работника. По его мнению, таковой должен был быть не столько специалистом в конкретной науке, сколько человеком общих знаний и широкой культуры, подобным редактору газеты. Знающим музейную практику на основании собственного опыта<sup>114</sup>.

Все это было первым предвестием скорой профессионализации. К тому же, создание некоторой социальной структуры профессионального рода было необходимо и еще по одной причине. Музеи нередко обменивались друг с другом своими предметами. Особенно активным здесь было Королевское общество искусств. Вопрос о порядке обмена, условиях и принципах был очень важен. В 1876 г. в Лондоне была открыта большая выставка таких полученных на время научных препаратов из множества музеев не только Великобритании, но и других европейских стран и даже США.

Первой подобной профессиональной ассоциацией в сфере культуры и просвещения, созданной в Великобритании, стала Библиотечная ассоциация (1877). В 1884 г. Хоуарс обратился в ее совет с запросом: согласна ли она включить в сферу своей деятельности музеи. Ответ был получен отрицательный. Возможно, это было связано с тем, что большинство членов Библиотечной ассоциации составляли государственные, университетские и частные библиотеки, а идею музейной профессионализации поддерживали в первую

<sup>114</sup> См.: Lewis G. For Instruction and Recreation. A Centenary History of the Museums Association.

очередь хранители муниципальных музеев. Вообще, 1880-е гг. были временем активнейшего развития именно этой категории английских музеев. В 1886 г. при Британской Ассоциации развития науки был даже создан специальный Комитет по делам провинциальных музеев. Комитет провел специальное исследование, охватившее более 200 музеев. Были выработаны рекомендации по улучшению их работы.

В 1888 г. по инициативе Йоркширского философского общества было проведено собрание представителей провинциальных музеев Великобритании. Автором идеи проведения такой встречи стал хранитель музея этого общества Генри Платнауэр. Приглашение было разослано 24 наиболее известным музеям такого рода, и в нем сообщалось о проведении встречи для создания профессиональной ассоциации. 3 мая 1888 г. 11 представителей девяти провинциальных музеев собрались в доме вице-президента Йоркширского философского общества. Они обсуждали целый ряд актуальных вопросов: обмен дублетными образцами, издание журнала, обмен опытом в области учета и классификации предметов. Было решено издавать материалы на практические и научные темы. Предполагалось, что в планируемую ассоциацию должны входить кураторы музеев и те, кто вовлечен в их активную работу, а также представители советов или комитетов, руководящих работой таких музеев. Наконец, отчет о встрече было решено разослать всем английским музеям. Важно отметить два последних пункта: ограничение спектра деятельности только музеями Англии (без учета Шотландии, Уэльса, Ирландии) и включение в Ассоциацию не только профессионалов, но и членов музейных комитетов. Так возникла старейшая в мире профессиональная музейная ассоциация<sup>115</sup>.

К столетию с момента ее основания президент Ассоциации в 1980–1981 гг., президент Международного совета музеев (ИКОМ) в 1983–1989 гг. Джеффри Льюис опубликовал общий очерк ее деятельности, сконцентрировавшись на определении основных направлений ее работы в первой половине XX в. История Ассоциации во второй половине XX в. представлена в этой работе лишь в самых общих чертах. Связь деятельности Ассоциации в первые годы ее существования с профессионализацией работы музейных кураторов проанализировала в отдельной статье канадский музеевед Линн Тизер. Важным источником по истории Ассоциации

<sup>115</sup> См.: *Lewis G. For Instruction and Recreation. A Centenary History of the Museums Association.*

являются материалы ее конференций, а также статьи в «Музейном журнале», ставшем ее официальным печатным органом.

Первое собрание Ассоциации состоялось год спустя, 20 июня 1889 г. в кабинете куратора Йоркского музея. Приглашения на него были разосланы всем провинциальным музеям Англии (ок. 150), которые могли прислать на встречу куратора и нескольких представителей своих руководящих органов. На приглашение откликнулось 11 музеев, представивших 15 делегатов. Были решены организационные вопросы (взносы) и определена структура управления. Во главе Ассоциации стоял президент, ему помогали два секретаря и пять членов совета. Все эти должности замещались на год и затем переизбирались наново. Было решено, что логичнее всего избирать президентом представителя музеев того города, в котором планировалось проводить следующую встречу Ассоциации, которые также были ежегодными<sup>116</sup>.

Первым президентом Ассоциации стал преподобный Генри Хью Хиггинс, более 30 лет сотрудничавший с Ливерпульским музеем, бывший почетным куратором тамошней коллекции беспозвоночных. Генри Хиггинс (1814–1893) был священником, но также и одаренным ученым, ботаником, геологом, внесшим значительный вклад в дело разработки научной классификации. В начале 1840-х гг. он занимал должность инспектора ливерпульских школ, затем – возглавлял Ливерпульское общество натуралистов, сделал много для пополнения коллекции местного музея, ее классификации, был одним из первых, кто занялся изучением музейных посетителей (1884). Написал несколько путеводителей. По его инициативе музей стал передавать на время ряд своих предметов школам, для того чтобы там они использовались в качестве наглядных пособий. Одним из секретарей Ассоциации стал Генри Платнауэр, а Элайджа Хоуарс вошел в состав пяти членов совета<sup>117</sup>.

Первоначально, в качестве основополагающих, перед Ассоциацией было поставлено 11 неотложных вопросов: 1) разработка действенной схемы обмена дублетами и избыточными образцами, 2) средства обеспечения безопасности моделей, копий и репродукций, 3) проблема этикетажа, иллюстраций и информационных

<sup>116</sup> См.: Lewis G. For Instruction and Recreation. A Centenary History of the Museums Association.

<sup>117</sup> См.: Teather L. The Museum Keepers. The Museums Association and the Growth of Museum Professionalism.

блоков, 4) общий план организации естественно-научных коллекций, 5) обеспечение условий для работы специалистов, 6) развитие музейного и библиотечного законодательства, 7) составление общего индекса всех музейных фондов, 8) развитие музейных лекций для рабочих, 9) подготовка небольших коллекций образцов, которые можно было бы передавать из одной школы в другую для демонстрации, 10) совместные действия для активизации издательской деятельности, 11) издание собственного журнала<sup>118</sup>.

Уже летом 1890 г. была проведена первая конференция Ассоциации (в Ливерпуле) и тогда же опубликованы ее материалы. В них обсуждались вопросы организации и обустройства музеев, новые методы экспонирования, новшества музейной мебели, проблемы, связанные с музейными посетителями и тем, какими средствами можно сделать музеи наиболее привлекательными для них, и т.д. Обсуждение докладов чередовалось с посещением местных музеев и достопримечательностей. Это стало традицией для организации. Следующие ежегодные встречи проходили в Кембридже, Манчестере, Лондоне, Оксфорде. В 1914 г. впервые встреча прошла в Уэльсе (Суонси). На каждой из конференций присутствовало около 30 человек плюс члены местного музейного сообщества. Самой многочисленной была конференция в Дублине (1894), на которой собралось более 100 человек (две трети – дублинцы).

С самого начала в состав Ассоциации стали входить и иностранные музеи: например, уже к 1890 г. ее членами стали музеи Коломбо (Шри-Ланка) и Отаго (Новая Зеландия), а в 1895 г. – музей Солт-Лейк-Сити (США). В 1897 г. членство иностранных музеев было официально закреплено в документах Ассоциации.

Первоначально основным печатным органом Ассоциации были «Труды конференций», печатавшиеся ежегодно с 1890 г. С 1901 г. Ассоциация начала издавать «Музейный журнал». Журнал должен был не только знакомить читателей с результатами очередных конференций Ассоциации, но и сообщать текущие новости музейной жизни, печатать иллюстрированные статьи с описанием коллекций и экспозиций, короткие заметки, письма в редакцию, рецензии на новые книги и т.д. С самого начала очень большой процент среди авторов журнала составляли музейные работники иностранных музеев, и в публикациях отчетливо ощущался акцент на

<sup>118</sup> См.: *Lewis G. For Instruction and Recreation. A Centenary History of the Museums Association.*

практику. Верным было и обратное: члены Музейной ассоциации активно публиковались в иностранных изданиях, распространяя, тем самым, информацию о содержании и форме своей работы. Ряд статей, посвященных профессионализации всех аспектов музейной практики, в немецком журнале «Музейное дело» опубликовал геолог и палеонтолог, президент Музейной ассоциации Френсис Артур Батер<sup>119</sup>. Это способствовало знакомству иностранной аудитории не только с конкретными наработками английских музейных деятелей, но и с самой формой профессиональной музейной организации. А. Мейер, например, полагает, что обращение к Батеру с просьбами о статьях имело непосредственной целью подготовить немецкий музейный мир к созданию собственной профессиональной организации<sup>120</sup>.

Ассоциация считала одной из основных своих обязанностей составление справочника всех музеев Великобритании. Его первое издание печаталось в «Музейном журнале» на протяжении примерно четырех лет начиная с сентября 1902 г. Позже эта практика приведет к началу издания «Ежегодника музеев и галерей» («*Museums & Galleries Yearbook*»), который сейчас представляет собой самый полный в Великобритании каталог существующих там музеев: он включает информацию о сотрудниках музеев, коллекциях, контактные телефоны, веб-страницы и эмейлы. Всего – около 3000 позиций. Кроме того, в нем содержится информация о национальных, региональных и международных культурных организациях.

В 1890 г. в Ассоциацию входило 27 институтов и 50 человек, а в 1945 г. в ней состояло уже 472 института, 347 человек и было семь пожизненных членов. Значительное влияние на деятельность Ассоциации оказала Первая мировая война: новые выборы в правление не проводились, конференции стали значительно короче (например, в 1917 г. – только один день), уменьшился объем «Музейного журнала». После окончания войны работа Ассоциации оживилась: в 1922 г. был создан ряд комитетов, каждый из которых должен был заниматься определенной проблемой. Среди них были реставрация и консервация картин, естественно-научных образцов и т.д. Эти комитеты составляли библиографии по данным вопросам, которые были доступны по требованию членов Ассоциации. С середины 1920-х гг. новым направлением работы музеев стала работа

<sup>119</sup> См.: Meyer A. *The Journal Museumskunde...* P. 187–189.

<sup>120</sup> Ibid. P. 187.

в рамках региональных федераций: например, в 1927 г. была создана Федерация музеев Ланкашира и Чешира<sup>121</sup>.

С 1925 г. Ассоциация начала сотрудничество с английским Фондом Карнеги. Благодаря его финансовой поддержке, Ассоциации удалось провести масштабное исследование провинциальных музеев страны (около 530 музеев), в ходе которого исследовались состав коллекций, организация фондов, положение с персоналом. А в январе 1930 г. благодаря гранту той же организации удалось открыть офис Ассоциации в Лондоне, неподалеку от Южно-Кенсингтонского вокзала. Тогда же была введена оплачиваемая должность секретаря Ассоциации. Им стал Фрэнк Меркхем, политик, впоследствии депутат парламента и президент Ассоциации.

У Музейной ассоциации с самого начала было две особенности. Во-первых, она принимала в свои члены и целые институты, и отдельных людей (это было неизбежно при немногочисленности участников в начале ее деятельности). Во-вторых, сильнее всего в ней были представлены крупные провинциальные музеи, в то время как национальные музеи и галереи, а также небольшие местные музеи оставались представлены весьма слабо. К тому же, первые годы своей деятельности Ассоциация явно имела уклон в сторону естественно-научных музеев. Особенности работы исторических или художественных музеев должного внимания тогда не уделялось. Первым президентом Ассоциации, связанным с художественными музеями, стал Джеймс Патон, это было в 1896 г.

С 1904 г. стали проводиться и местные музейные конференции, которые организовывались по образцу конференций Ассоциации, но были не столь масштабными и охватывали представителей музейного сообщества того или иного региона Англии. Они также способствовали профессионализации этой области (Манчестер, Болтон и т.д.)<sup>122</sup>.

Но все же в первую очередь Ассоциация концентрировалась на вопросах национального музейного строительства. Одним из первых встал вопрос о музейной профессии. Уже в своем президентском адресе 1889 г. Генри Хиггинс заявил: «Душа музея – это куратор». Но кем должен быть куратор? Как следует готовить к этой работе? В 1894 г. Джеймс Патон, например, утверждал, что есть

<sup>121</sup> См.: Lewis G. For Instruction and Recreation. A Centenary History of the Museums Association.

<sup>122</sup> Ibid.

два типа кураторов: 1) специалист из больших публичных и национальных музеев, 2) провинциальный куратор, который должен быть всем и делать все в своем музее. Как можно подготовить человека к такой работе? По мнению Патона, необходимо ввести систему ученичества для юношей, состоящую из четырех лет практической работы в музее. В 1906 г. эта тема вновь обсуждалась. Рекомендовалась двухлетняя практика<sup>123</sup>.

К проблеме вернулись опять после Первой мировой войны, в 1921 г. было предложено ввести диплом для кураторов, подобный тому, который есть у библиотекарей. Был даже разработан проект «Школа музейной техники». Курс должен был состоять из следующих блоков: 1) приобретение, регистрация и каталогизация предметов, 2) техника экспозиции, 3) структура витрины и их размещение, 4) этикетаж и правила его составления. И действительно, некоторые подвижки в этой области произошли: с 1925 по 1932 г. Национальный музей Уэльса проводил летние школы для кураторов. В центре их внимания были проблемы работы с коллекциями (менеджмент коллекций), определенные занятия проводились и по экспозиционной практике. А в 1930 г. Ассоциация начала проводить пятидневные короткие тренинговые курсы для кураторов. На первых курсах 30 человек слушали лекции и наблюдали презентации материала в ряде музеев Лондона. В качестве учебника на них использовалось «Пособие для малых музеев» американца Лоуренса Вайля Колмана, а затем стали появляться и собственные учебники. В ходе занятий проводились визиты в некоторые лондонские музеи: Виктории и Альберта, Национальную галерею и Британский музей естественной истории. Для разработки программы этих курсов был создан специальный комитет по образовательной деятельности. К октябрю 1932 г. были учреждены правила для получения диплома. Соискатель должен был доказать свою компетентность в профильной дисциплине, прослушать курсы по музейному администрированию, методам и технике музейной работы на трех уровнях, приготовить письменную работу по музейному делу и оригинальный проект. В декабре 1938 г. состоялись первые экзамены (письменные, устные и практические)<sup>124</sup>.

<sup>123</sup> См.: *Teather L.* The Museum Keepers. The Museums Association and the Growth of Museum Professionalism.

<sup>124</sup> См.: *Lewis G.* For Instruction and Recreation. A Centenary History of the Museums Association.

Вторая мировая война прервала это начинание Ассоциации. После войны, в 1948 г., обсуждалось предложение создать Школу музеологии. Отчасти в развитии этих идей в 1966 г. в Лестерском университете была учреждена кафедра музейных исследований, о которой уже говорилось выше. Всего к 1950 г. в Англии было 60 человек с дипломом куратора. Способствовала Ассоциация и утверждению музейных курсов на профильных учебных программах. В 1932 г. Лондонский университет открыл программу по искусствоведению. Она включала в себя курсы для тех, кто хотел пойти работать в музей или галерею. В 1934 г. при этом же университете был открыт Институт археологии, в котором студенты также слушали курс «Музейная технология». Музейная ассоциация активно участвовала в этих начинаниях. При этом следует отметить, что она придерживалась прагматичного взгляда на музейное образование: считая, что преподавать следует именно технику музейной работы, а не общие принципы или философию. Это видно и по публикациям в «Музейном журнале» – особенно в послевоенный период его статьи становятся все более прикладными и ориентированными на практику<sup>125</sup>. В 1984 г. Ассоциация опубликовала «Учебник кураторства»<sup>126</sup>. В 1987 г. приняла Кодекс поведения музейного куратора. В 1990 г. при ее непосредственном участии был создан Институт музейной подготовки.

С самого начала активно обсуждался на встречах Ассоциации вопрос о музейном этикете: была создана даже специальная комиссия по этому вопросу (обсуждались вопросы не только о том, что писать на этикете, но и о том, как это делать: шрифт, цвет букв и поля, их размер и т.д.). Разработаны были образцы нового этикетажа. Обсуждались вопросы использования в музеях радиовещания и кинематографа. Создание национального музея под открытым небом. Но основной задачей Ассоциации оставалось развитие сотрудничества между музеями различных регионов страны и внутри этих регионов<sup>127</sup>.

В 1927 г. в Великобритании была создана государственная Королевская комиссия по делам национальных музеев и галерей. С начала 1930-х гг. Ассоциация сотрудничала с ней достаточно тесно.

<sup>125</sup> См.: *Lewis G. For Instruction and Recreation. A Centenary History of the Museums Association.*

<sup>126</sup> *Thompson J. Manual of Curatorship: A Guide to Museum Practice. London, 1984.*

<sup>127</sup> См.: *Lewis G. For Instruction and Recreation. A Centenary History of the Museums Association.*

Обсуждались проблемы безопасности музейных коллекций: в 1937 г. была проведена конференция, на которой собралось около 100 руководителей музеев. Они обсуждали проблемы сохранения коллекций в условиях бомбардировок и меры противовоздушной обороны. Конференция показала, что никакого продуманного плана у музеев на этот счет нет. В условиях все большей напряженности на международной арене это вызывало обеспокоенность. В итоге, как известно, с началом Второй мировой войны значительное число британских музеев в той или иной степени пострадало от бомбардировок.

В условиях военного времени совет Ассоциации решил не проводить новые выборы президента и просил остаться на этой должности Фрэнк Меркхем, избранного в 1939 г. Офис Ассоциации в Лондоне продолжал свою работу. Были изданы два циркуляра, обращенные к членам Ассоциации, в которых они призывались по возможности продолжать свою работу и способствовать военным начинаниям посредством проведения соответствующих тематических выставок и другими доступными способами (Ассоциация организовала ряд передвижных выставок и сотрудничала с Министерством информации). Ежегодные встречи членов Ассоциации проводились в Лондоне, а конференции не проводились вовсе. Поэтому главным средством общения для членов Ассоциации оставался «Музейный журнал», который не прекращал своей деятельности, хотя в 1942 и 1943 гг. его объем уменьшался из-за финансовых трудностей<sup>128</sup>.

После войны Ассоциация принимала активное участие в новом устройстве системы международных организаций. Так, например, представитель Ассоциации принимал участие во встрече министров образования союзных держав, на которой обсуждались вопросы создания ЮНЕСКО. Когда был создан ИКОМ, национальный комитет ИКОМ Великобритании начинал свою деятельность как один из комитетов Музейной ассоциации. При поддержке Ассоциации в 1950 г. в Лондоне прошла одна из первых генеральных конференций ИКОМ<sup>129</sup>.

Росла численность Ассоциации – к 1953 г. она впервые превысила 1000 членов. Важное место в работе Ассоциации с конца 1950-х гг. заняло установление системы взаимосвязи региональных

<sup>128</sup> См.: *Lewis G. For Instruction and Recreation. A Centenary History of the Museums Association.*

<sup>129</sup> *Baghill A.S., Boylan P., Herreman Y. History of ICOM (1946–1996).* Paris, 1998.

музеев. Сейчас в Ассоциации 8300 индивидуальных членов, примерно 600 институтов и 260 корпоративных членов<sup>130</sup>. Возглавляет ее совет (12 человек, включая президента и казначея), во главе которого стоит президент.

### 3.2.2. Американская ассоциация музеев

Отдельных работ, в которых подробно характеризовалась бы вся деятельность Американской ассоциации музеев или основные направления ее работы, не существует. Самым обстоятельным все еще остается краткий очерк, написанный в 1978 г. редактором официального органа Ассоциации «Музейных новостей» Элен Хикс (Хирци), в котором представлены основные вехи истории Ассоциации<sup>131</sup>. Профессионализации музейного дела в США и влиянию на этот процесс деятельности Ассоциации в первые 30 лет ее существования посвящена магистерская диссертация Ханы Фрис, защищенная в 2009 г. в Уэслианском университете (США)<sup>132</sup>. Отдельные аспекты проблемы освещались в общих работах по истории музейного дела в США<sup>133</sup>. При дальнейшей характеристике вопроса мы будем опираться на эту историографию.

Как уже отмечалось ранее, американские музеи с самого начала принимали активное участие в работе британской Музейной ассоциации. Уже в 1895 г. членом Ассоциации стал музей Солт-Лейк-Сити. В 1897 г. членство иностранных музеев было официально закреплено в документах Ассоциации. Именно на ежегодной встрече членов Музейной ассоциации в 1895 г., состоявшейся в Ньюкасле, Джордж Браун Гуд сделал доклад, ставший основой его знаменитой книги «Принципы управления музеем», о которой говорилось в первой главе. Активно развернулось в Северной Америке в конце XIX в. и движение за музейную модернизацию. Поэтому вполне естественно, что вскоре и здесь стали раздаваться голоса в поддержку идеи создания собственной национальной ассоциации музеев.

<sup>130</sup> Информация с официального сайта Музейной ассоциации: <https://www.museumassociation.org/about> (дата обращения: 08.09.2018).

<sup>131</sup> См.: Hicks E.C. The AAM after 72 // *Museum News*. Vol. 56. Is. 5. May – June 1978. P. 44–48.

<sup>132</sup> См.: Freese H. «A New Era for Museums»: Professionalism and Ideology in the American Association of Museums, 1906–1935. A thesis... for the Degree of Bachelor of Arts. Wesleyan University, 2009.

<sup>133</sup> См., напр.: Alexander E.P., Alexander M. *Museums in Motion: An Introduction to the History and Functions of Museums*. Lanham, 2008.

Помимо английского образца, у американских музейных работников были и примеры подобных ассоциаций, заимствованные из собственного недавнего прошлого: в 1876 г. была создана Американская ассоциация библиотек. У библиотек и музеев было много общего, зачастую в небольших музеях библиотекари выполняли и функции кураторов. Библиотечная ассоциация обсуждала вопросы, связанные с тем, как эффективнее всего управлять библиотеками, как они могут принести наибольшую пользу своим читателям. Значительное внимание уделялось и практическим вопросам: освещения, отопления, каталогизации. В 1919 г. она начала проект по исследованию положения американских библиотек<sup>134</sup>. Для характеристики той близости, которая существовала в США между музейным и библиотечным делом, достаточно будет сказать, что видную роль в работе Библиотечной ассоциации играл Джон Коттон Дана, признанный выдающимся новатором музейного дела. Вообще за 1870–1880-е гг. в США было создано около 200 различных профессиональных обществ. Вопросы профессионализма обсуждались весьма активно.

Статьи о музеях часто публиковались в основанном в 1880 г. журнале «Наука» («Science»). Кроме Джорджа Брауна Гуда из ученых, обращавшихся к рассмотрению этой проблемы, можно упомянуть известного геолога Ньютона Хораса Винчелла. В 1891 г. в журнале «Наука» была опубликована его речь «Музеи и их цели», в которой он выделил три типа музеев: существующие для развлечения («музеи за дайм», собрания диковинок, говоря о них, он заключает в кавычки слово «музей»), для наставления посетителей и для исследовательской работы<sup>135</sup>.

21 декабря 1905 г. в Вашингтоне, в помещении Национального музея США, прошла неформальная организационная конференция будущей ассоциации. На ней девять руководителей крупнейших музеев США обсудили условия создания первой американской профессиональной ассоциации музеев. Среди присутствовавших были директор Американского музея естественной истории, Института Карнеги, Нью-Йоркского ботанического сада и других крупных музеев. Вскоре заинтересованным лицам было разослано письмо

<sup>134</sup> См.: *Freece H.* «A New Era for Museums»: Professionalism and Ideology in the American Association of Museums, 1906–1935.

<sup>135</sup> См.: *Winchell N.H.* Museums and Their Purposes // *Science*. 1891, Jul. 24. Vol. XVIII. № 442. P. 43–46.

с приглашением на первую встречу новой Ассоциации, и 15–16 мая 1906 г. в Нью-Йорке состоялась первая ежегодная встреча Американской ассоциации музеев. На нее приехал 71 приглашенный делегат из ведущих музеев США. Доминировали на встрече музеи науки и техники, а также естественно-научные музеи. Представлены были и художественные музеи страны. Среди участников первой конференции 1906 г. выделялись Бенджамин Ивс Гилман, Дж. Рандольф Кулидж (оба – из бостонского Музея изящных искусств), Эдвард Робинсон из музея Метрополитен, Уильям Френч из Художественного института Чикаго. Значительной делегацией были представлены университетские музеи, а вот представителей исторической группы музеев почти не было. В первый день участники встречи собрались в здании Музея естественной истории, а во второй – в помещении Музея нью-йоркского ботанического общества<sup>136</sup>.

Президентом новой Ассоциации был избран Гермон Бумпус, директор Музея естественной истории, известный ученый, специалист в области сравнительной зоологии. Избраны были также четыре офицера и шесть советников, принята конституция Ассоциации и определены ее планы на будущее. Во-первых, Ассоциация американских музеев подчеркнула образовательное значение музеев и указала на необходимость установить контакты с Национальной образовательной ассоциацией. Во-вторых, обратилась к наиболее актуальным практическим вопросам музейной деятельности. Был сформирован комитет для того, чтобы добиться почтовых привилегий для музеев, отмены пошлин на ввоз в страну произведений искусства, подготовить издание официального журнала Ассоциации.

Союз с Национальной образовательной ассоциацией так никогда и не был заключен, но внимание Ассоциации к образовательным вопросам сохранялось. В 1926 г. при финансовой поддержке Фонда Карнеги в США была создана Американская ассоциация образования взрослых. С ней Ассоциация музеев тесно сотрудничала над целым рядом проектов. Традиционным стало и ее внимание к вопросам законодательства, связанного с музеями. Споры о конкретной форме, в которой должно выходить периодическое издание, длились несколько лет. В итоге, в 1917 г. начал выходить «Музейный бюллетень» («Museum News Letter»), публиковавшийся каждые две недели.

В первые два десятилетия существования заседания Ассоциации проводились ежегодно, чтобы заслушать доклады своих членов,

<sup>136</sup> См.: *Hicks E.C. The AAM after 72.*

провести выборы и сформировать временные комитеты по тем или иным проблемам музейной работы. Каждый год публиковались ее отчеты. Ежегодные встречи включали развлечения и социальные мероприятия. Главной целью встреч, конечно, были личные контакты и обмен идеями. Формальные дискуссии записывались и после редакторской обработки секретаря Ассоциации публиковались в ее отчетах<sup>137</sup>.

Среди поднимавшихся тем были: цели музейной работы и соотношение таких музейных функций, как публичное образование и сохранение наследия, трудности малых музеев, фрагментация профессии под давлением различных дисциплин. В Ассоциации активно обсуждались вопросы, связанные с изучением музейных посетителей. Например, Бенджамин Ивс Гилман в 1907 г. заявлял, что оценивать экспозиции должны не художники или знатоки искусства, а сама публика – «последний и верховный судья». С ним спорил Джон Колдуэлл из Комитета изящных искусств Института Карнеги. Он утверждал: «Что бы ни было популярно в искусстве – оно абсолютно плохо». Если музеи начнут стремиться удовлетворять все запросы публики, ни один из них не сумеет сохранить весь тот хлам, который в него потащат. Джордж Колли выступал защитником малых музеев. Он предлагал начать издание специального бюллетеня, посвященного малым музеям, в котором бы давались советы по работе от опытных сотрудников крупных музеев сотрудникам малых музеев<sup>138</sup>.

Начали возникать споры о формате встреч Ассоциации. Развитие профессии, специализация стали причиной того, что возникла потребность в специализированных, профильных заседаниях. Некоторые члены Ассоциации выступали за то, чтобы вместо одной общей встречи проводилось несколько по различным направлениям работы. Другие им возражали.

Споры стали возникать и относительно самой Ассоциации: ее целей, того, как она должна действовать, чтобы приносить пользу. По случаю 10-летия Ассоциации Поль Ри высказал мысль о необходимости проведения единой музейной политики и превращения многочисленных разрозненных музеев США в единую сеть. Он говорил: «Музейное движение все еще не стало организованным национальным движением. Это серия изолированных начинаний,

<sup>137</sup> См.: *Hicks E.C. The AAM after 72.*

<sup>138</sup> *Ibid.*

предпринимаемых энтузиастами-первопроходцами. Необходимо национальное движение за улучшение и распространение публичных музеев. За повышение в глазах публики ценности такого института, как музей. Ассоциация как нельзя лучше подходит для организации такого движения». В целом, в первое десятилетие своего существования Ассоциация обсуждала вопросы двух типов: с одной стороны, сугубо административные (например, о пошлинах на почтовые отправления), с другой – более общие (о месте музея в обществе).

В 1911 г. Ассоциация опубликовала справочник музеев Северной и Южной Америки. Планировалось организовать комиссию по музейному строительству, которая бы способствовала собиранию и распространению информации о музеях и их коллекциях. В 1913–1914 гг. президентом Ассоциации был Бенджамин Ивс Гилман. Но из-за начала Первой мировой войны ее деятельность фактически была свернута и возобновилась лишь в начале 1920-х гг. Тогда Ассоциация пережила целый ряд преобразований. В 1923 г. по инициативе Поля Ри Ассоциация создала штаб-квартиру в Вашингтоне, ее офисы разместились в башне Смитсоновского замка. Была введена должность директора. Первым директором Ассоциации стал Чарльз Ричардс, глава престижного частного колледжа на Манхэттене, Купер-Юниона. В 1927 г. его сменил на этом посту Лоренс Вейл Колман из Американского музея естественной истории. В 1924 г. офисы Ассоциации переехали в Нью-Йорк, но в 1926 г. вновь вернулись в Вашингтон, и с тех пор находятся там.

К середине 1920-х гг. численность членов Ассоциации значительно выросла. Она проводила исследования промышленных музеев, начала изучение музеев на местах. Важное место в ее деятельности занимала поддержка малых музеев: в 1927 г. была опубликована книга Лоренса Вейл Колмана «Учебник для малых музеев», фактически предлагавшая набор рекомендаций, которые можно было использовать при создании нового или модернизации уже существующего музея. Она состояла из шести частей: организация, управление, кураторская работа, образовательная деятельность, научные исследования и музейное здание<sup>139</sup>. Фактически, это был первый в мире полноценный учебник по музейному делу. Новым музеям оказывалась техническая помощь. При Ассоциации действовал ряд комитетов: по этике, для предотвращения пожаров,

<sup>139</sup> См.: *Coleman L.V. Manual for small museums. New York; London, 1927.*

финансовый, профессиональной подготовки и др. Все они вели и исследовательскую деятельность. Как уже отмечалось, в 1925 г. Ассоциация подготовила и приняла Кодекс этики для музейных работников. Кроме того, Ассоциация спонсировала передвижную выставку современного европейского декоративного искусства, привезенную из Парижа Ч. Ричардсом.

В 1928 г. в Вашингтоне под эгидой Ассоциации вышла трехсот-страничная «Библиография музеев и музейной работы» Ральфа Клифтона Смита, ответственного секретаря Ассоциации и редактора ее официального органа – «Музейных новостей» («The Museum News»), созданного в 1924 г.

В это время Ассоциация занималась даже созданием музеев. При помощи Рокфеллеровского фонда комитет музеев в национальных парках сумел создать, обеспечить штатами и экспонатами восемь небольших музеев под открытым небом, неподалеку от железных дорог. Один из них был открыт в знаменитом Йеллоустонском национальном парке.

В 1925 г. Ассоциация получила грант в 2,5 тысячи долларов от Фонда Карнеги на изучение трудностей восприятия материала в музейном пространстве. Так начались пионерские для своего времени исследования в области изучения музейных посетителей. Двухгодичный проект проходил под руководством Эдварда Робинсона, профессора психологии из Йеля. Итогом его стала классическая монография «Поведение музейного посетителя», образцовое изучение музейной аудитории (в данном случае исследовались только художественные музеи), построенное на принципах бихевиоризма<sup>140</sup>. Такие исследования музейного посетителя и оценка успешности экспозиций проводились Ассоциацией и в 1930-е гг. Результаты публиковались в ее изданиях и обсуждались на встречах (изучались особенности этикетажа, цветового решения музейного пространства, освещения и т.д.). Они имели огромное значение. Робинсон писал, например, что только при помощи реальных экспериментов с музейными посетителями сотрудники могут разместить предметы

<sup>140</sup> См.: *Robinson. E.S. The Behavior of the Museum Visitor. Washington, DC, 1928.*

Исследования музейной аудитории, основанные на принципах непосредственного наблюдения и развивающиеся в русле бихевиористской парадигмы, в 1920-е гг. стали характерной чертой музейного дела межвоенного двадцатилетия. Об аналогичных начинаниях в Советской России см.: *Ананьев В.Г. Изучение музейной аудитории в 1920-е годы (по архивным материалам) // Диалог со временем. М.: «ИВИ РАН», 2012. Вып. 41. С. 367–373.*

на экспозиции так, чтобы быть уверенными: их музей служит эффективным образовательным инструментом для своей общины<sup>141</sup>.

Важные изменения происходили и в издательской деятельности Ассоциации. Ее первое издание, «Музейный бюллетень», было не столько научным журналом, сколько информационным изданием, пытавшимся стимулировать установление контактов между музейными работниками. В 1918 г. вместо него начал публиковаться журнал «Музейное дело» («Museum Work»), в котором уже помещались не только новости, но и обстоятельные статьи профессионалов в музейной области. До 1921 г. он выходил ежемесячно, а в 1921–1926 гг. – один раз в два месяца. Самым успешным начинанием Ассоциации в этой области стали «Музейные новости». В 1924 г. они начали выходить всего на четырех страницах, вскоре расширились и с тех пор являются одним из центральных профессиональных журналов. Первым редактором «Музейных новостей» был Лоренс Вейл Колман. Он вообще считал, что основная польза от деятельности Ассоциации связана именно с ее издательской и исследовательской работой. И в 1930-е гг. Ассоциация действовала в соответствии с такими установками<sup>142</sup>.

Колман сам активно изучал современное состояние музейного мира США. С 1923 г. он посетил более 2000 американских музеев. Итогом его исследований стал опубликованный Ассоциацией трехтомник «Американский музей» – одно из самых обстоятельных исследований национальной музейной сети. Кроме этого, он опубликовал еще целый ряд работ, посвященных различным типам музеев: «Музеи в исторических зданиях» (1933), «Музеи колледжей и университетов» (1942), «Музеи компаний» (1943), а также «Музейные здания» (1950). Показательно, что эти работы, носившие характер пособий и руководств, были посвящены тем категориям музеев, которые только развивались в первой половине XX в. и не имели еще устоявшейся традиции (в отличие, например, от художественных или научных музеев).

Еще одним важным новшеством 1930-х гг. стало проведение региональных конференций Ассоциации. Они начали проводиться еще во второй половине 1920-х гг., но именно в 1930-е гг. получили широкое распространение. На ежегодных встречах стали все чаще выделяться секционные заседания. Это было связано с ростом

<sup>141</sup> См.: *Hicks E.C. The AAM after 72.*

<sup>142</sup> *Ibid.*

численности Ассоциации. В 1935 г. в нее входило уже 667 индивидуальных членов. Работа в секциях продолжалась до 1960-х гг. Тогда секции сменились постоянными профильными комитетами. В 1930-е гг. начала расширяться и география работы Ассоциации. Она начала выходить на международный уровень. Колман входил в руководство Международного бюро музеев и регулярно общался с коллегами из Европы и Южной Америки.

Важную роль в развитии Ассоциации в этот период сыграл Пол Маршалл Ри. С 1903 по 1920 г. он работал в Музее Чарльстона и преподавал биологию в местном колледже, с 1919 по 1921 г. был президентом Ассоциации и параллельно руководил Кливлендским музеем естественной истории. Позднее он работал в ряде других музеев. Во второй половине 1920-х – начале 1930-х гг. он написал целый ряд работ, посвященных новому пониманию социальных целей музея. Во многом эти книги определили развитие основных направлений деятельности Ассоциации в данный период и выдвинули Ри на место лидера американского музейного мира. В 1932 г. он опубликовал работу «Музей и община», в которой рассматривались вопросы финансирования и посещаемости музеев различного типа. Особый акцент был сделан на то, как масштаб или тип музея может позволить ему наиболее эффективно отвечать на запросы общин различного масштаба и типа (городских, сельских и т.д.). Опираясь на цифры посещаемости как основным критерием успешности музейной работы, Ри предлагает улучшить положение музеев при помощи стратегии, которую уже давно используют библиотеки, т.е. открытия местных филиалов<sup>143</sup>.

Активизировался интерес и к образовательной деятельности музеев. В 1942 г. для Ассоциации был подготовлен отчет Теодора Лоу «Музей как социальный инструмент», опубликованный в том же году нью-йоркским музеем Метрополитен, но под эгидой Ассоциации<sup>144</sup>. Музей рассматривался Лоу как преимущественно образовательный институт, призванный развивать демократические убеждения, стимулировать движение в сторону социальной справедливости и активно обращаться в своей работе к новым технологиям.

В 1930-е гг. президентами Ассоциации были такие видные ученые и музейные деятели, как Фиске Кимбелл (1888–1955), специ-

<sup>143</sup> См.: *Rea P.M.* The museum and the community, with a chapter on the library and the community; a study of social laws and consequences. Lancaster, Pa., 1932.

<sup>144</sup> См.: *Low T.L.* The Museum as a Social Instrument. New York, 1942.

алист в области музейной архитектуры и охраны памятников (президент в 1929–1932 гг.), Пол Дж. Сакс (1878–1965), искусствовед и создатель одной из первых в США образовательных программ по музейному делу (президент в 1932–1936 гг.), Герберт Уинлок (1884–1950), египтолог и директор музея Метрополитен (президент в 1936–1938 гг.) и др.

В годы Второй мировой войны Ассоциация выступала в роли консультанта для различных правительственных агентств, давала рекомендации по сохранению коллекций в военное время и т.д. В 1945 г. были определены приоритеты Ассоциации на ближайшее время: она должна была заняться профессиональной подготовкой музейных работников, стимулировать общественную поддержку музеев и практику дарений, разработать систему обмена избыточными коллекциями.

В 1950-е гг. Ассоциация столкнулась с финансовыми трудностями. Значительно сократилась внешняя поддержка. Пришлось свернуть значительную часть активной исследовательской работы. Но число ее членов постоянно росло. Если до этого численность колебалась в пределах от 800 до 1000 человек, то к 1955 г. численность индивидуальных и коллективных членов составляла уже более 2000. В 1957–1960 гг. президентом Ассоциации был Эдвард Александер (1907–2003), известный историк музейного дела, автор ряда книг, посвященных биографиям видных музейных деятелей Европы и США, а также обстоятельной монографии «Музеи в движении: Введение в историю и функции музеев» (1978). С 1946 по 1972 г. он был заместителем директора музея «Колониальный Вильямсбург», а в 1972–1976 гг. возглавлял созданную по его инициативе учебную программу по музееведению в Университете Делавера.

В 1958 г. новым директором Ассоциации стал Джозеф Алан Паттерсон (до 1967). Деятельность Ассоциации в этот период была ограничена из-за финансовых трудностей. Однако именно тогда было положено начало многим проектам, оставшимся в числе важнейших на протяжении всей второй половины XX в. В 1960 г., например, был проведен первый тур по американским музеям для иностранных профессионалов. В 1961 г. опубликован музейный справочник, в котором были перечислены более 4600 музеев.

Самые значительные начинания Ассоциации рубежа 1950–1960-х гг. относились к области законодательства и разработки критериев для системы музейной аккредитации. И то, и другое связа-

но, конечно, с ростом популярности институтов культуры среди публики. Понятно было, что в условиях музейного бума музеям необходимы новые источники финансирования. Кроме того, необходимо было утвердить стандарты профессиональной идентификации в музейном секторе. Ассоциации удалось добиться, чтобы Конгресс США признал за музеями статус «образовательных организаций». Это было важно еще и потому, что пожертвования таким организациям вели к налоговым льготам для жертвователей. Музеи были включены в Национальный акт развития искусств и культуры 1964 г. Музейные сотрудники стали входить в число членов Национального совета искусств. Это повышало престиж музейной профессии<sup>145</sup>.

Стандарты профессионализма (и для институтов, и для индивидуальных работников) находились в центре внимания Ассоциации с самого начала ее функционирования. Но первое серьезное обращение к теме аккредитации музейных институтов произошло в 1962 г. Это было связано с интересом правительства к определению критериев музейного института, необходимых, например, при распределении грантов.

В 1968 г. президент Ассоциации Чарльз Паркхерст (1913–2008, искусствовед и директор художественного музея г. Балтимора) назначил специальный аккредитационный комитет, который предложил базовое определение музея и разработал схему программы музейной аккредитации. Музеем признавался «организованный и постоянный некоммерческий институт, с по преимуществу образовательными или эстетическими целями, профессиональным штатом, который владеет и использует материальные объекты, хранит их и выставляет для публики по определенному регулярному расписанию». Первый музей получил соответствующую аккредитацию в 1970 г. Музей должен был ответить на вопросы обстоятельной анкеты, в которой характеризовались основные направления его деятельности: административное управление, работа кураторов, экспозиционная деятельность, научно-просветительские программы и т.д. После этого, если ответы признавались удовлетворительными, в сам музей выезжала комиссия из нескольких человек, которая должна была лично изучить состояние дел. Затем принималось окончательное решение об аккредитации.

<sup>145</sup> См.: Alexander E.P., Alexander M. *Museums in Motion...*

Само определение музея, предлагаемое Ассоциацией, со временем также изменялось и становилось все более гибким. Например, в 1988 г. формула «владеет и использует» была заменена на «владеет или использует», и с этого времени аккредитацию стали получать также планетарии, художественные и научные центры, детские музеи. В 2005 г. базовое определение было еще более расширено. Теперь оно звучало как «институты, которые используют и интерпретируют объекты и / или памятные места для публичной презентации в рамках регулярно проводимых программ или экспозиций». В 2006 г. аккредитация была у 771 американского музея. При этом, по подсчетам самой Ассоциации, всего в США к этому времени насчитывалось около 16 000 музеев.

Проблемы стандартов на уровне отдельных музейных сотрудников и подготовки персонала решались на уровне комитета музейных исследований. Они создавались и в предшествующее время, но только в 1973 г. такой комитет предложил руководство и минимальные стандарты для учебных музейных курсов.

На рубеже 1960–1970-х гг. Ассоциации пришлось столкнуться со многими трудностями, возникавшими тогда перед музеями. В 1967 г. в Бельмонте (Миннесота) прошла конференция Ассоциации, посвященная будущему американских музеев и их потребностям. На основании ее материалов в 1969 г. был опубликован «Бельмонтский отчет», ставший основой для федеральной поддержки музеев. В 1976 г. была принята и новая конституция самой Ассоциации. А в 1978 г. – новая версия Кодекса этики. В нем подробно были прописаны принципы работы с коллекциями (физическая сохранность и консервация, необходимость избегать приобретения коллекций, незаконно вывезенных из страны создания, и т.д.). Вскоре после этого собственные кодексы приняли и некоторые из групп в рамках музейной профессии: например, музейные педагоги и т.д. С 1981 г. Ассоциация начала реализовывать Программу оценки музеев. Она представляет собой подготовительный шаг для аккредитации: эксперты посещают музеи, анализируют их деятельность и дают рекомендации по улучшению состояния дел в той или иной области его работы. Программа проводится по нескольким направлениям: институциональному, менеджменту коллекций, работе с аудиторией, организационному. Особенно важны такие программы для музеев с ограниченным бюджетом<sup>146</sup>.

<sup>146</sup> См.: Alexander E.P. Alexander M. Museums in Motion...

В 1990 г. началось обсуждение третьего варианта Кодекса этики, вызвавшее определенные споры среди членов Ассоциации, т.к. в нем говорилось о возможности продажи части коллекций и об использовании полученных средств только для новых приобретений. Представители исторических музеев выступили против этого, считая, что такие средства следует направлять также и на поддержание состояния уже имеющихся коллекций. Кодекс был принят в 1993 г. Последняя на данный момент версия кодекса датируется 2000 г.<sup>147</sup>

Активно продолжали разрабатываться вопросы, связанные с образовательной деятельностью музеев. Еще в 1973 г. в составе Ассоциации был создан специальный Комитет по образованию. Он сотрудничал с возникшим на рубеже 1960–1970-х гг. круглым столом по музейному образованию, созданным музейными педагогами г. Вашингтона. С 1981 г. совместными усилиями этих двух структур начал издаваться «Журнал музейного образования». В 1992 г. Ассоциация приняла документ, получивший название «Совершенство и справедливость: Образование и публичное измерение музеев». В нем отстаивался тезис о том, что именно образование является центральной составляющей всякой музейной деятельности. Документ определял музеи как институты, «находящиеся на публичной службе и занятые образованием, которое предполагает освоение, изучение, наблюдение, критическое мышление, созерцание и диалог»<sup>148</sup>. Эти идеи стали теоретической основой нового направления в музейной педагогике США.

В 2009 г. был принят новый план стратегического развития Ассоциации «Искра» (на 2010–2015 гг.)<sup>149</sup>. Одним из следствий всех этих новшеств стало и изменение названия Ассоциации – с 2012 г. она называется Американский альянс музеев. Изменение названия должно было подчеркнуть более инклюзивный характер

<sup>147</sup> См.: AAM Code of Ethics for Museums. URL: <https://www.aam-us.org/programs/ethics-standards-and-professional-practices/code-of-ethics-for-museums/> (дата обращения: 08.09.2018).

<sup>148</sup> См.: Excellence and Equity: Education and the Public Dimension of Museums. URL: <http://ww2.aam-us.org/docs/default-source/resource-library/excellence-and-equity.pdf?sfvrsn=0> (дата обращения: 08.09.2018).

<sup>149</sup> См.: The Spark: AAM's Strategic Plan. URL: [http://ww2.aam-us.org/docs/about-us/the-spark-strategic-plan\\_final.pdf?sfvrsn=2](http://ww2.aam-us.org/docs/about-us/the-spark-strategic-plan_final.pdf?sfvrsn=2) (дата обращения: 08.09.2018). В 2016 г. был принят новый стратегический план на период до 2020 г. URL: <https://www.aam-us.org/wp-content/uploads/2017/11/english-strat-plan.pdf> (дата обращения: 08.09.2018).

организации, ее большую ориентацию на сотрудничество. Сейчас в альянсе более 15 000 индивидуальных членов, 3000 институтов и 300 корпоративных членов. Важно отметить, что он объединяет не только музейных сотрудников, но и волонтеров. Управляется альянс советом директоров, во главе которого стоит президент (председатель совета директоров)<sup>150</sup>. При альянсе работает ряд комитетов. Есть постоянные профильные комитеты. К их числу относятся: комитет по изучению музейной аудитории, комитет по подготовке персонала, комитет по образовательной деятельности, комитет кураторов, комитет медиа и технологий, комитет музейной безопасности, комитет музейного менеджмента, Национальная ассоциация музейных экспозиций, комитет по связям с общественностью и маркетингу, комитет сотрудников малых музеев. Есть комитеты по профессиональным интересам (их 22): исторических зданий, азиатско-тихоокеанский, ЛГБТ сообщества, латиноамериканский, коренных американцев, выездных выставок и др. Действует совет аффилированных организаций (Американская ассоциация музейных волонтеров, Американская федерация искусств, Ассоциация детских музеев, Ассоциация зоопарков и аквариумов, Ассоциация музейных магазинов) и совет региональных ассоциаций. В непосредственной связи с альянсом работает и национальный (американский) комитет ИКОМ.

### *3.2.3. Распространение музейных организаций в начале XX в. и первые попытки преодоления национальных границ*

Тенденции, которые привели к появлению первых музейных организаций в Великобритании и США, ощущались и в других европейских странах. Развитие музейного сектора требовало создания профессионального сообщества. Все более важное место стала завоевывать профессиональная периодика. Нередко появление первых профессиональных изданий непосредственно предшествует возникновению первых профессиональных организаций. Так было, например, во Франции и в Германии.

С 1890 по 1893 г. во Франции выходил «Бюллетень музеев: Ежемесячный журнал» (о нем см. выше). В 1906 г. начал выходить журнал «Музеи и памятники Франции: Ежемесячный журнал о ста-

<sup>150</sup> См.: *Howart F. World museum leadership: ICOM or AAM? // Museum Management and Curatorship. 2012. Vol. 27. Is. 2. P. 87–110.*

ром и новом искусстве» («Musées et monuments de France: revue mensuelle d'art ancien et modern»), основателем которого стал известный искусствовед, выпускник «Школы Лувра» и сотрудник (впоследствии хранитель) отдела скульптуры этого музея Поль Витри (1872–1941). Поводом к появлению журнала стало принятие в 1905 г. закона о разделении Церкви и государства, который, по мнению Витри, мог открыть дорогу для масштабной продажи исторических памятников за рубеж. В иллюстрированном журнале печатались искусствоведческие исследования, посвященные различным музейным предметам, а также общая музейная хроника (информация о проходящих выставках и экспозициях, новых приобретениях и проч.). С 1908 г. он стал называться «Бюллетень французских музеев» («Bulletin des musées de France»), в честь своего предшественника конца XIX в.<sup>151</sup>

При этом уровень профессионализации – особенно в провинциальных музеях Франции – был относительно невысоким. Как уже отмечалось выше, «Школа Лувра» не предлагала специальных музеографических курсов вплоть до 1920-х гг., концентрируя основное внимание на археологии и искусствоведении. Хранителями в провинциальные музеи муниципалитеты, которым они подчинялись, нередко назначали художников, библиотекарей или историков<sup>152</sup>.

Лишь в 1922 г. во Франции была создана первая профессиональная организация – Ассоциация хранителей публичных коллекций Франции. Образцом для нее послужила Музейная ассоциация Великобритании. В 1932 г. она получила статус «организации, полезной для общества», который по закону предоставлял ей дополнительные права. В середине 1930-х гг. в ней выделились две секции: художественная и научная. Ассоциация была призвана укреплять связи между профессионалами, изучать вопросы, связанные с научной и административной деятельностью музеев, и защищать общие интересы своих членов. Ее конгрессы регулярно (два раза в год) про-

<sup>151</sup> О них см.: *Куклинова И.А.* Коллекционирование во Франции второй половины XIX века: Опыт осмысления // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2016. № 1 (26). С. 108–113.

<sup>152</sup> См.: *Masson G.* Les réseaux professionnels du conservateur de musée: d'une sociabilité informelle à une organisation institutionnelle (1870–1940). URL: <http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/Ecole%20doctorale/Geraldine%20Masson.pdf> (дата обращения: 08.03.2018)

водились в Париже и провинциальных городах, что способствовало знакомству с передовым опытом музеев разных регионов Франции. В центре внимания участников находились вопросы изучения и хранения произведений искусства. Но на этих встречах обсуждались также вопросы, связанные с определением статуса хранителя, критериев его профессиональной подготовки и т.д.

Аналогичные процессы шли и в Германии. В 1905 г. в Дрездене начал выходить еще один профессиональный журнал, получивший название «Музееведение. Журнал об управлении и технике публичных и частных собраний». Инициатором его создания был видный искусствовед и музейный деятель Карл Коэтшау (1868–1949), в то время директор Исторического музея Дрездена. Коэтшау изучал в Бонне историю искусства и археологию, его диссертация 1893 г. называлась «Бартель Бехам и мастер из Мескирха» и была посвящена немецкой живописи эпохи позднего Средневековья. В 1909–1913 гг. Коэтшау возглавлял Музей кайзера Фридриха (сейчас – Музей Боде) в Берлине, а в 1913–1934 гг. он руководил Художественным собранием Дюссельдорфа. Он был ярким поборником демократизации музейного сектора, превращения музеев в образовательные центры, большей доступности коллекций для самых широких слоев населения и введения двухчастного принципа организации музейных экспозиций (для широкой публики и для специалистов)<sup>153</sup>. Посредством нового журнала Коэтшау стремился не только способствовать повышению уровня музейной работы, но и установить прочные связи между различными музеями страны и музеями разных стран.

Журнал очень скоро получил широкое признание, как в Германии, так и за границей<sup>154</sup>. Уже в 1905 г., т.е. в год основания журнала, на русском языке о нем писал профессор Казанского университета Д.И. Нагуевский, подчеркивший новаторский характер издания как платформы для обсуждения широкого круга самых общих вопросов музейной науки и музейного дела<sup>155</sup>. А когда во время Предварительного музейного съезда (Москва, 1912) обсуждался вопрос

<sup>153</sup> См.: Gärtner U. «Kunst soll man nur so lange sehen, als man sie genießen kann» – Zum Gedenken an den Kunsthistoriker und Museologen Karl Koetschau // Dresdener Kunstblätter. 2010. Bd. 54. S. 41–52.

<sup>154</sup> См.: Hilgers W. 100 Jahre – 69 Jahrgänge. Zum Jubiläum der «Museumskunde» // Museumskunde. 2005. Bd. 70. S. 7–17.

<sup>155</sup> См.: Нагуевский Д.И. Из жизни музеев. Казань, 1906.

о создании профессионального издания для музейных работников России, в качестве примера и образца такого издания также приводился именно немецкий журнал<sup>156</sup>.

На его страницах обсуждались такие актуальные проблемы, как организация консервационных и реставрационных мероприятий, системы охраны и освещения, экспозиционное оборудование, взаимодействие столичных и провинциальных музеев, подготовка музейного персонала, принципы экспозиционно-выставочной деятельности и т.д. Реализуя интенцию на интернационализацию музейного дела, о которой говорилось выше, журнал печатал статьи не только на немецком, но и на английском языке, а также сопровождал тексты большим количеством иллюстраций (фотографий, диаграмм и графиков), трактуемых современными исследователями как «визуальные тексты», доступные всем профессиональным читателям, вне зависимости от их родного языка<sup>157</sup>. Сам Коэтшау, среди прочего, давал обзоры работ иностранных коллег, в частности информируя своих читателей о принципах организации экспозиции, поддерживаемых Музейной ассоциацией и заключавшихся в разделении коллекций для публики и коллекций для исследований<sup>158</sup>. При этом, как показывает анализ иллюстративного ряда журнала, в нем преимущественно содержались изображения европейских артефактов и западных (европейских и североамериканских) музеев. Данный факт, по мнению современного исследователя, демонстрирует, что система его ценностей в значительной степени определялась колониализмом и империализмом<sup>159</sup>. Это представляется важным для понимания границ транснациональности, доступных в рассматриваемый период.

Именно этот журнал фактически стал официальным печатным органом созданного вскоре Немецкого союза музеев, хотя официальное решение о присвоении ему такого статуса было принято лишь после возобновления его издания в 1929 г.<sup>160</sup>

Решение же о создании союза было принято 23 мая 1917 г. на встрече директоров ряда крупнейших художественных и истори-

<sup>156</sup> Предварительный съезд по устройству Первого Всероссийского Съезда деятелей музеев. М., 1913. С. 20.

<sup>157</sup> См.: Meyer A. The Journal *Museumskunde*. P. 181–183; *Idem*. *Museums in Print...* P. 97–99.

<sup>158</sup> См.: Meyer A.. The Journal *Museumskunde...* P. 185.

<sup>159</sup> См.: Meyer A. *Museums in Print...* P. 100–110.

<sup>160</sup> См.: Meyer A.. The Journal *Museumskunde...* P. 181.

ческих музеев Германии, проходившей в Штеделевском художественном институте во Франкфурте-на-Майне. Это были художественный музей и художественная школа, созданные по инициативе франкфуртского коммерсанта Иоганна Фридриха Штеделя.

История Немецкого союза музеев была достаточно хорошо изучена во второй половине XX в. В связи с различными юбилейными датами появлялись публикации, прослеживающие историю становления и развития этой профессиональной организации. Ряд статей и небольшую книгу (1984) на эту тему написал Вольфганг Клаузевиц (р. 1920)<sup>161</sup>, в 1975–1983 гг. занимавший должность президента союза. Этот видный ученый-биолог в 1954–1987 гг. возглавлял отдел ихтиологии Зенкенбергского музея (Франкфурт-на-Майне) и внес весомый вклад в развитие музейной педагогики ФРГ. Его работы, основанные на широком круге источников, позволяют восстановить судьбу союза в самые драматичные моменты его истории. Брунгильда Грис (2007) охарактеризовала историю вхождения в союз естественно-научных музеев Германии и их дальнейшее организационное оформление в отдельную рабочую группу<sup>162</sup>. Исследованы и такие вопросы, как, например, реакция союза на политику Третьего рейха в отношении «дегенеративного искусства»<sup>163</sup>.

Инициаторами решения о создании этого союза наряду с Коэтшау выступили еще два видных музейных деятеля Германии: Густав Паули и Георг Сварженски. Всего на встрече присутствовали 25 представителей немецких гуманитарных музеев.

Густав Паули (1866–1938) получил искусствоведческое образование в Страсбурге, Лейпциге и Базеле, учился у двух самых известных искусствоведов того времени: Антона Шпрингера и Якоба Буркхардта. Его диссертация (1889) была посвящена архитектуре эпохи Ренессанса. Его музейная деятельность началась в Кабинете гравюр в Дрездене, а уже в 1899 г. его приглашают в родной Бремен

<sup>161</sup> См.: *Klausewitz W.* 66 Jahre Deutscher Museumsbund. Köln, 1984; *Idem.* 75 Jahre DMB – die Entwicklungsphasen des Deutschen Museumsbundes // *Museumskunde.* 1992. Bd. 57. H. 1. S. 14–22; *Idem.* 90 Jahre Deutscher Museumsbund. Eine Chronik // *Museumskunde.* 2017. Bd. 82. H. 1. S. 19–41.

<sup>162</sup> См.: *Gries B.* Daten zur historischen Entwicklung der Fachgruppe der Naturwissenschaftlichen Museen in Deutschen Museumsbund. Berlin, 2007.

<sup>163</sup> См.: *Saehrendt C.* Zwischen Vernissage und Saalschlacht. Der deutsche Museumsbund und sein Kampf für die Moderne Kunst 1925–1937 // *Museumskunde.* 2003. Bd. 68. H. 2. S. 112–121.

(отец некогда был там бургомистром) как первого научного сотрудника в Бременский художественный музей. С 1905 г. Паули становится директором этого музея. Он значительно пополнил собрание работ современных художников, приобретал для музея картины импрессионистов. В 1914 г. он сменил на должности директора Гамбургского художественного музея знаменитого Альфреда Лихтварка (основателя музейной педагогики) и возглавлял этот музей вплоть до 1933 г., когда, по политическим причинам, был вынужден оставить свой пост. Основные его работы посвящены таким темам, как биографии и анализ творчества Томаса Гейнсборо и Филиппа Отто Рунге, искусству эпохи классицизма и романтизма и др.

Георг Сварженски (1876–1957) получил юридическое образование, но после этого увлекся историей искусства и изучал ее в Берлине и Гейдельберге. Получил там второе образование и защитил диссертацию о средневековой книжной миниатюре (Регенбургская школа, X–XI вв.). В начале XX в. он работал в берлинских музеях (в том числе, в Музее декоративно-прикладного искусства), а в 1906 г. был назначен директором Штеделевского художественного института во Франкфурте-на-Майне. По его инициативе эта художественная коллекция была значительно расширена, в 1921 г. начал выходить «Штеделевский ежегодник». Сварженски активно внедрял в музейную практику различные инновации: например, стал одним из первых проводить в залах музея концерты, устраивал «выставки-блокбастеры», вел собственную колонку в одной из франкфуртских газет, в которой сообщал горожанам о жизни музея, и т.д. В 1928 г. он был назначен генеральным директором всех музеев Франкфурта-на-Майне. Из-за еврейского происхождения и интереса к модернистскому искусству, после прихода к власти нацистов Сварженски был вынужден ограничить свою деятельность. В итоге, в 1938 г. он эмигрировал в США. Там был приглашен в Музей изящных искусств Бостона, где занимался формированием отдела средневекового искусства<sup>164</sup>.

Главной задачей нового союза, обозначенной уже в первой главе его Устава, было объединение работы немецких гуманитарных музеев: истории искусства и культурно-исторических (включая и эт-

<sup>164</sup> Об их деятельности в контексте общего движения «музейной реформы», охватившего Германию конца XIX – первой трети XX в., см.: *Joachimides A. Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880–1940. Dresden, 2001.*

нографические). Считалось, что концепции исторических музеев неприменимы к работе естественно-научных. Членом союза мог стать любой сотрудник такого немецкого музея, имеющий университетское или профессиональное образование<sup>165</sup>. Кандидатуры сотрудников, не занимающих в своих музеях руководящих должностей, мог предлагать только их директор, если он являлся членом союза. Встречи представителей союза проходили ежегодно. На них раз в три года избирались руководящие органы: правление и полномочные представители союза. Первым председателем союза стал Паули. Важно отметить, что союз не планировал функционировать как закрытый клуб музейных работников, а хотел активно включиться в жизнь общества, упрочить связи музеев с немецким обществом.

Первое заседание членов союза состоялось еще до завершения Первой мировой войны, 29–30 мая 1918 г., в Бюрцбурге. Количество участников организации уже достигло внушительного числа – 91 человек. Немецкий союз музеев стал первой национальной организацией, опубликовавшей собственный кодекс этики (1918). Он назывался «Основы отношений членов Немецкого союза музеев к торговле произведениями искусства и публике» и был посвящен вопросам, связанным с коммерческим использованием произведений искусства и отношениями музейных работников с общественностью. Уже в первом пункте этого документа заявлялось: «Члены Немецкого союза музеев должны во всех отношениях соблюдать интересы своих музеев, особенно при возможных приобретениях предметов в собственность». Оговаривался возможный конфликт интересов, возникающий в том случае, если сотрудник музея оказывался коллекционером предметов того же рода, что и предметы музейной коллекции. При этом отмечалось, что если область его интересов не совпадает с областью интересов музея (т.е., если им создается коллекция другого рода), частное коллекционирование сотрудника музея считается не только допустимым, но и желательным. За членами музейного союза закреплялось традиционное к началу XX в. право курировать за вознаграждение составление частных коллекций. В 1919 г. союзом была разработана декларация «Нашим врагам», в которой члены организации просили державы победительницы не использовать художественные произведения всякого рода и музейные экспонаты в качестве военных трофеев и имущества, изымаемого для возмещения потерь.

<sup>165</sup> См.: *Klausowitz W. 66 Jahre Deutscher Museumsbund.*

В 1920–1930-е гг. на работу союза чрезвычайно негативно влияли экономический кризис, обрушившийся на Веймарскую республику, и становление тоталитарной идеологии Третьего рейха. Так, в 1924 г. было приостановлено издание журнала «Музейное дело», возобновившееся лишь в 1929 г. под редакцией К.Г. Якоб-Фризена, директора Провинциального музея Ганновера<sup>166</sup>. Однако еще в 1927–1928 гг. на встречах в Ганновере и Кёльне было утверждено расширение сферы влияния союза, и в него вошли представители естественно-научных музеев Германии, составившие в апреле 1928 г. собственный Союз немецких естественно-научных музеев (Берлин)<sup>167</sup>, а также этнографических музеев, тогда же составивших Союз немецких музеев народоведения<sup>168</sup>. Первое отделение объединенного союза составили художественные и культурно-исторические музеи (114 членов, руководитель – доктор Вернер Ноак), второе – естественно-научные (137 членов, из них 58 самостоятельных и 79 музеев, руководитель – профессор К. Циммер, директор Зоологического музея в Берлине), третье – этнографические (23 члена, из которых 19 – музеи, руководитель – доктор Отто Леман, директор Франкфуртского музея этнографии). Три отделения были независимы друг от друга, но все же существовал общий комитет по делам, которые касаются всех музеев. Председателем этого комитета был В. Ноак, который, таким образом, стал первым общим председателем союза.

В 1929 г. в Данциге состоялось первое общее собрание всех комитетов. На нем всеми представителями признавалось, что музейный союз является высшей организацией. Он должен был представлять интересы всех музеев, однако не ограничивать самостоятельность трех отделений. На практике реализовать этот постулат было достаточно сложно. Каждое отделение проводило заседания в разное время. Общее заседание должно было проводиться раз в шесть лет. Несколько изменилось и название организации. После объединения трех секций она стала называться «Объединение музеев немецкоязычных стран». В соответствии с этим, в 1929 г. было полностью поддержано заявление на вступление в союз австрий-

<sup>166</sup> См.: Meyer A. Museums in Print... P. 96, 100, 105.

<sup>167</sup> См.: Gries B. Daten zur historischen Entwicklung der Fachgruppe der Naturwissenschaftlichen Museen in Deutschen Museumsbund.

<sup>168</sup> См.: Schlaglichter aus der Geschichte des Deutschen Museumsbunds // Museumskunde. 2017. Bd. 82. H. 1. S. 49.

ских музеев. Также усилилось сотрудничество с краеведческими музеями Чехословакии, которые хотели присоединиться к первому отделению.

В 1931 г. на правах четвертого отделения были выделены родинovedческие музеи (Heimatismuseen). Финансовый кризис и ухудшение политической ситуации в стране сказались и на деятельности союза. Например, в 1932 г. союзу пришлось разрабатывать программу по поддержке безработных коллег. При этом продолжались попытки централизации деятельности музеев страны: так, например, был разработан проект Центрального института немецких музеев (автор – доктор Карл Шторк). Это должно было быть научно-исследовательское учреждение, включающее: картотеку всех художественно-исторических музеев, всех музейных сотрудников, каталог всех художественных произведений, каталог всех продаж произведений; архив фотографий; обширную специализированную библиотеку (каталоги, научные публикации) и т.д. Предполагалось, что центральный институт будет распространять свое действие на все музеи, от маленьких провинциальных до крупных частных, помогать советом и проводить опросы. Этот проект, однако, так и не был реализован<sup>169</sup>.

Приход к власти национал-социалистов сразу же повлиял на музейный сектор Германии<sup>170</sup>. Уже в 1933 г. в отставку было отправлено около 20 видных музейных работников. Началась борьба с современным искусством, закрытие соответствующих выставок, изъятие предметов с экспозиций. Журнал «Музейное дело» был вынужден сконцентрироваться только лишь на внутринемецкой проблематике и не мог больше выполнять функции форума транснационального музейного общения. Характеристика образовательной деятельности музея, находившая отражение на его страницах, была в значительной степени идеологизированной. Ряд статей был посвящен проблеме «политического музея» и «музея постлиберальной эпохи»<sup>171</sup>. В целом, находившуюся прежде в центре внимания журнала проблематику гуманитарных музеев сменила проблемати-

<sup>169</sup> См.: *Klausewitz W. 66 Jahre Deutscher Museumsbund.*

<sup>170</sup> См.: *Kratz-Kessemeier K. Für die «Erkämpfung einer neuen Museumskultur»: Zur Rolle des Deutschen Museumsbundes im Nationalsozialismus // Museen im Nationalsozialismus. Akteure – Orte – Politik / Hrsg. von T. Baensch, K. Kratz-Kessemeier, D. Wimmer. Böhlau; Köln; Weimar; Wien, 2016. S. 23–43.*

<sup>171</sup> *Meyer A. Museums in Print... P. 106, 109.*

ка, связанная с музеями естественно-научными и родиноведческими. Это отражало изменения, произошедшие в 1930-е гг. в самом музейном мире Германии, когда естественно-научная музеология оказалась чуть менее подвержена влиянию нацистской идеологии, чем пространство художественных музеев. В 1939 г. издание журнала вновь было прекращено.

После 1934 г. союз перестал проводить конференции, а затем был подчинен Имперскому министерству науки, просвещения и народного образования<sup>172</sup>. В этот период прошли лишь две встречи членов естественно-научной секции союза – в 1936 г. в Эрфурте и в 1938 г. – в Вюрцбурге. На заседании в 1938 г. председатель, который также являлся председателем всего союза, сообщал о переговорах с Министерством науки и образования рейха о создании Фонда рейха, который бы помогал приобретать особо ценные частные коллекции для немецких музеев, а также предотвращал их вывоз за границу. Это был вопрос, который особенно беспокоил художественно-исторические и культурно-исторические музеи. Вплоть до 1939 г. региональные музейные организации также изредка проводили встречи, связанные с техническими и политическими вопросами. Гуманитарные секции в этот период фактически прекратили свое существование<sup>173</sup>. Самым значительным достижением этого периода стала, вероятно, попытка отделений естественно-научных и технических музеев в 1942 г. разослать своим членам опросник, содержащий вопросы, связанные с актуальными проблемами практики музейного дела (напр., проблемами освещения)<sup>174</sup>.

Деятельность союза активизировалась лишь после окончания Второй мировой войны, когда, однако, была осложнена разделением Германии на два независимых государства с враждебным друг другу политическим устройством. Возрождение союза в этот период также было связано с естественно-научными музеями. Профессор Макс Раутер, избранный председателем этого отделения в 1936 г., пригласил на Немецкий зоологический конгресс (г. Майнц, 1949) представителей трех оккупационных зон и предложил для обсу-

<sup>172</sup> См.: *Saehrendt C.* Zwischen Vernissage und Saalschlacht. Der deutsche Museumsbund und sein Kampf für die Moderne Kunst 1925–1937.

<sup>173</sup> См.: *Gries B.* Daten zur historischen Entwicklung der Fachgruppe der Naturwissenschaftlichen Museen in Deutschen Museumsbund.

<sup>174</sup> См.: Schlaglichter aus der Geschichte des Deutschen Museumsbunds. S. 48.

дения вопрос о том, должны ли естественно-научные музеи вновь объединиться в союз. Участники встречи поддержали это начинание. Председателем был избран профессор Адольф фон Йорданс из Зоологического института и Музея Александра Кёнига в Бонне. Таким образом, и штаб-квартирой организации стал именно Бонн. Там в 1951 г. прошло первое заседание организации. На него были приглашены представители союза препараторов и специалистов по дермопластике. В 1953 г. председателем организации был избран доктор Генрих Вольф. Связи с коллегами и музеями из советской оккупационной зоны того времени были еще очень тесны. Ученые из ГДР не только регулярно участвовали в заседаниях организации, но также всегда подробно знакомились с отчетами и докладами. Фактически, этот «Союз немецких естественно-научных музеев» стал чем-то вроде общегерманской организации. Продолжали развиваться контакты с австрийскими коллегами: они входили в правление, встречи союза проходили в Австрии (1959, Грац)<sup>175</sup>.

Лишь в конце 1950-х гг. к этой деятельности присоединились представители гуманитарных музеев. В 1957 г. на совещании в Эссене было принято решение о возрождении Немецкого союза музеев в его довоенном виде. Вводилось личное и корпоративное членство для музеев и музейных работников. В 1959 г. естественно-научная и гуманитарная секции (в Граце и Берлине) были объединены (с сохранением широкой автономии) в одну организацию. «Было решено, что секции должны оставаться независимыми в управлении и в организации, а совместные заседания будут проводиться каждые четыре года. Немецкий союз музеев по-новому сформировался в Ганновере на Внеочередном общем собрании обеих секций 12 апреля 1960 г.»<sup>176</sup>

В 1961 г. в Ольденбурге состоялось первое совместное заседание двух секций союза, связанное с первым общим собранием. Здесь было установлено, что союз может рассматриваться в качестве представителя всех немецких музеев. На этом собрании, как отмечает В. Клаузевиц, «обсуждались кадровые вопросы, страхование музейного имущества, налоговое право, авторское право, пошлины, защита от кражи, обмен музейного имущества, координация выставочной деятельности, публикация справочников о немецких му-

<sup>175</sup> Цит. по: *Klausewitz W. 75 Jahre DMB – die Entwicklungsphasen des Deutschen Museumsbundes.*

<sup>176</sup> Цит. по: *Schlaglichter aus der Geschichte des Deutschen Museumsbunds.* S. 48.

зях, многие другие вопросы»<sup>177</sup>. ГДР уже не участвовала в работе союза. В 1972 г. упразднена была формальная самостоятельность естественно-научного и гуманитарного отделений<sup>178</sup>. В этот период союз принимает новый устав, при нем функционирует ряд комиссий. Наиболее значимой можно считать комиссию «Музей и школа», которая существовала под руководством А. Гротаса. Впервые ею были сформулированы основные характеристики деятельности музейного педагога и рекомендации музеям по практическому сотрудничеству с местными органами образования. Показательно, что и одним из первых печатных изданий союза стала брошюра «Музейная педагогика» (1975). В 1979 г., в развитие все той же темы, союзом проводилось анкетирование, связанное с образовательной работой музеев, результаты которого оценивались потом экспертной группой. Кроме того, союз издавал информационный бюллетень, рассматривавшийся как важное связующее звено между союзом и его членами.

В 1976 г. союз начал проводить обработку статистических данных о количестве посетителей немецких музеев. Первые соответствующие исследования проводились по поручению органов власти ФРГ в 1967, 1970 и 1973 гг. в городах с населением свыше 20 000 жителей. Как отмечает В. Клаузевиц: «Результаты, полученные союзом, показали, что музеи стали самыми популярными среди населения и наиболее посещаемыми культурными учреждениями, что оставило у политиков очень положительное мнение насчет музейной политики управления и привело к полному признанию музеев как образовательных центров». Занимался союз и подготовкой музейного персонала. Еще в 1977 г. под руководством профессора Й. Цверманна была создана комиссия по «образованию / обучению реставраторов и таксидермистов». А в 1981 г. в сотрудничестве с Федеральным министерством образования и науки и Министерством внутренних дел была разработана и опубликована подробная программа практического и теоретического обучения или образования по всем предметам для групп реставраторов и таксидермистов<sup>179</sup>.

На ежегодных собраниях союза обсуждались такие вопросы, как музейная педагогика, научные исследования музеев, охрана исторических памятников – охрана природы – охрана окружающей

<sup>177</sup> *Klausewitz W. 66 Jahre Deutscher Museumsbund.*

<sup>178</sup> См.: *Schlaglichter aus der Geschichte des Deutschen Museumsbunds.* S. 49.

<sup>179</sup> *Ibid.*

среды, вопросы безопасности, проблемы крупных выставок, подготовка реставраторов/ таксидермистов, актуальные проблемы художественных музеев, коммерциализация музеев, музеи для людей с ограниченными возможностями, защита культурных ценностей, возвращение культурных объектов, университетские музеи и музейная политика в сфере СМИ.

Рост членов союза в конце XX в. был весьма существенным: если в 1975 г. в союз входило 255 частных лиц и 180 корпоративных членов, то в 1983 г. эти цифры выросли до 350 и 281 соответственно, а в год столетия союза, в 2017 г., число его членов составляло уже 3100<sup>180</sup>.

Сильное влияние со стороны немецкоязычной культуры по традиции испытывали и территории чешских и словацких земель, входившие в конце XIX в. в состав австрийской империи Габсбургов. Во многом именно это влияние определило и развитие здесь музейного дела уже в период первой музейной революции: тогда в Чехии стали появляться первые научные и профессиональные объединения, связанные с музеями и делом охраны памятников, специализированные периодические издания, предпринимались попытки создать систему подготовки музейных кадров. Эти события были подробно проанализированы в многочисленных статьях и обстоятельной монографии «Очерк развития чешского музейного дела. Ч. I (до 1945)» (1979) известного чехословацкого историка, автора множества библиографических указателей литературы по музеологии Иржи Шпета (1928–2011)<sup>181</sup>.

В 1883 г. в Оломоуце возникло «Патриотическое музейное общество», способствовавшее созданию первых моравских музеев. Уже в 1888 г. было организовано чешское «Общество любителей старины», которое с 1893 г. начало издавать собственный журнал. По инициативе общества с начала 1890-х гг. стали проводиться музейно-археологические съезды, важное место в программе которых занимали вопросы музейного дела и охраны памятников (1893 г. – Глинско, 1898 г. – Кутна-Гора, 1908 г. – Прага). После достижения национальной независимости, в 1919 г. был создан Союз чешских краеведческих музеев, в который вошло 46 из 94 существовавших тогда в стране музеев этого профиля. С 1924 г. союз стал объединять музеи всех профилей и получил название Союза чехословацких музеев. Это привело к численному росту входящих в него

<sup>180</sup> См.: Schlaglichter aus der Geschichte des Deutschen Museumsbunds. S. 51.

<sup>181</sup> См.: Špět J. Přehled vývoje českého muzejnictví. Brno, 2004. I (do roku 1945).

музеев: в 1925 г. их было уже 130, а в 1937 г. – 242 (из них только 185 краеведческих или универсальных, остальные принадлежали к той или иной определенной профильной группе). Новым печатным органом музеев страны стал журнал «Музейный горизонт», издававшийся Альбином Стоцким в 1925–1928 гг. Многолетним секретарем союза был известный археолог, один из создателей современной музеологии Иржи Неуступный. В 1939 г. единый Союз чехословацких музеев разделился на две самостоятельные организации – Союз чешских и Союз словацких музеев. В 1960 г. в условиях коммунистической Чехословакии оба союза были закрыты. Лишь после разделения единого государства на две самостоятельные части в 1990 г. в них возникли Ассоциация музеев и галерей Чешской Республики и Союз музеев Словакии.

Любопытно отметить, что в межвоенной Чехословакии существовала и еще одна музейная организация, Союз немецких краеведческих музеев в республике Чехословакия. Он был создан в 1922 г. и к 1937 г. насчитывал чуть более 90 членов. Союз вел активную издательскую деятельность, проводил свои съезды. Некоторые музеи Чехословакии входили сразу в оба музейных союза. После подписания Мюнхенского соглашения и вторжения немецких войск большая часть музеев, входивших в этот союз, оказалась на территории, попавшей под власть Германии. Они стали членами Немецкого союза музеев<sup>182</sup>.

Так происходило формирование первых национальных музейных организаций. Как видим, к 1920-м гг. они начинают объединять не только музеи, представляющие титульные нации своих стран, но и музеи культур, связанных с миноритарными группами. В этот же период начинают появляться организации, объединяющие музейных профессионалов нескольких стран, имеющих тесные культурные связи. Здесь на первом месте была Скандинавия.

В 1915 г. в Копенгагене был создан Скандинавский музейный союз, в который вошли представители профессиональных сообществ Дании, Норвегии и Швеции (в 1923 г. к союзу присоединилась Финляндия, в 1925 г. – Исландия, в 1988 г. – Фарерские острова). Инициаторами создания союза были известные искусствоведы и музейные деятели Скандинавии: директор копенгагенского Му-

<sup>182</sup> См.: Špět J. Přehled vývoje českého muzejnictví. Brno, 2004. I (do roku 1945). S. 96–97; Kirsch O. (Po)zapomenutí nositelé paměti. Německé muzejnictví na Moravě. Brno, 2014.

зая декоративного искусства, а затем Художественного музея Хиршспрунга Эмиль Ганновер (1864–1923); глава директората культурного наследия Норвегии Харри Фетт (1875–1962) и сотрудник (впоследствии – директор) Национального музея Стокгольма Эрик Веттергрэн (1883–1961).

Эмиль Ганновер был одним из самых известных датских искусствоведов рубежа XIX–XX вв. Он учился в датской Академии художеств, занимался искусством рококо и написал монографию об Антуане Ватто. Но впоследствии сконцентрировался на современном искусстве и писал работы о современных ему скандинавских художниках (в 1907 г. на немецком языке вышла его обобщающая работа «Датское искусство XIX века»). В 1906 г. он стал директором копенгагенского Музея декоративного искусства, а с 1912 г. занимался реорганизацией и превращением в публичный музей художественной коллекции крупного промышленника и финансиста Хенрика Хиршспрунга. На рубеже 1910–1920-х гг. он подготовил и издал двухтомное руководство по атрибуции и экспертизе керамики. В 1920-е гг. на английском языке вышло его «Руководство для коллекционеров» по керамике и фарфору.

Харри Фетт был одним из активных участников движения за сохранение культурного наследия в Скандинавии рубежа XIX–XX вв. Он выполнял обязанности секретаря Общества охраны старинных норвежских памятников, сотрудничал с первыми норвежскими музеями под открытым небом (скансенами), а с 1913 по 1946 г. возглавлял Директорат культурного наследия Норвегии. На этой должности он многое сделал для сохранения средневекового церковного искусства и памятников прошлого. Он был одним из основателей журнала «Искусства и культура» (1910). Основные его работы были посвящены изучению норвежских церквей с эпохи Средневековья до Нового времени.

Эрик Веттергрэн начинал свою музейную деятельность в Художественном музее Упсалы, а с 1909 г. перешел на службу в Национальный музей Стокгольма. Он был одаренным актером, играл на сцене и даже снялся в нескольких фильмах. В 1920–1930-е гг. он совмещал музейную и театральную деятельность: продолжал работать в Национальном музее и возглавлял Королевский драматический театр. В 1942–1950 гг. он был директором и главным хранителем Национального музея. Ему принадлежат монографии о творчестве современных шведских художников Рейнхольда Норштедта и Георга фон Розена.

Созданный их усилиями союз объединял художественные музеи разных типов и был призван способствовать развитию сотрудничества между ними, в том числе в выставочной и издательской деятельности. Представители естественно-научных музеев присоединились к союзу лишь в 1974 г. Его печатным органом стал журнал «Музеи Скандинавии», издававшийся с 1932 г. на шведском, датском и норвежском языках. Союз имеет только консультативные функции и все еще продолжает свою деятельность (его встречи раз в три года проходят в каждой из скандинавских стран). В 2015 г. он был переименован в Союз северных музеев. Но более активно музейные работники Скандинавии действуют сейчас через свои национальные музейные союзы. Создание таких региональных объединений, включающих музейных работников какого-либо региона, наиболее активно будет проходить уже в послевоенное время.

В этот же период начинают возникать и музейные организации иного типа: объединяющие своих членов не по национальному, а по проблемному признаку.

В 1898 г. была создана Ассоциация руководителей музеев для защиты против подделок и незаконной деятельности. Ученые почти не обращались к изучению этой организации. Не в последнюю очередь потому, что ее материалы были малодоступны. Несколько лет назад Тимоти Вильсон, хранитель Отдела западного искусства Ашмолеанского музея и профессор Оксфордского университета, обнаружил почти полный комплект публикаций этой ассоциации в Музее Виктории и Альберта (Лондон) и берлинском Музее декоративно-прикладного искусства. Он опубликовал работу, в которой рассмотрел, как ассоциация пыталась бороться с подделками майолики, и дал краткую справку по истории самой ассоциации<sup>183</sup>. Опираясь на доступные делопроизводственные источники самой организации, основные направления ее работы проследил в специальной статье чешский музеолог О. Кириш<sup>184</sup>.

Инициаторами создания этой организации были два человека: Юстус Бринкман (1843–1915), основатель и первый директор

<sup>183</sup> См.: *Wilson T. Faking maiolica in the early twentieth century: the evidence of the Museen-Verband.* URL: <http://www.ashmolean.org/documents/Staff/WilsonTim/ImbertAndFakingMaiolica.pdf> (дата обращения: 08.03.2018).

<sup>184</sup> См.: *Kirsch O. Association of museum workers in defence against counterfeiting and unfair trade practices: comments on the origins of organised meetings of museum workers on an international basis // Museologica Brunensia.* 2015. Vol. 4. Is. 2. P. 48–55.

гамбургского Музея искусств и художественных ремесел, и Генрих Ангст (1847–1922), первый директор Швейцарского национального музея в Цюрихе.

Юстус Бринкман был одним из основоположников движения эстетического образования в Германии. В основе этого движения лежала идея о связи эстетического и социального прогресса: противоречия капиталистического мира становились все более очевидными. Необходимо было как-то их преодолевать. Широкое распространение получают представления о том, что улучшение эстетической среды, в которой живут люди, может привести к улучшению самого опыта их жизни. Особенно популярными эти взгляды становятся в Великобритании, их развивают представители так называемой Южно-Кенсингтонской школы и ее самый яркий деятель, писатель и критик Джон Рёскин. Эти идеи находят отражение в создании Южно-Кенсингтонского музея и возникновении на его основе чуть позже Музея Виктории и Альберта. Так как непосредственный эстетический опыт человек получает при общении с предметами декоративно-прикладного, а не изящного искусства, они также начинают все больше интересовать специалистов и активно проникают в музейные коллекции. Развитие капитализма убедительно показывает, что сила государства теперь зависит в большей степени от его экономики, а не от армии. Актуальной становится проблема поддержки высоких эстетических стандартов в производстве, необходимых для успешной конкуренции на международном рынке. Музеи декоративно-прикладного искусства становятся в это время лидерами музейного движения<sup>185</sup>.

Бринкман создает такой музей в Гамбурге. Именно под его влиянием увлекся музейным делом будущий основоположник музейной педагогики Альфред Лихтварк, высоко ценивший идеи Бринкмана и считавший, что во многом они опережают свое время<sup>186</sup>. Бринкман написал двухтомный путеводитель по своему музею, а также целый ряд работ по декоративно-прикладному искусству Японии, которым активно интересовался<sup>187</sup>.

<sup>185</sup> См.: *Curran K. The Invention of the American Art Museum. From Craft to Kulturgeschichte, 1870–1930.* Los Angeles, 2016. P. 9–51.

<sup>186</sup> См.: *Fishman S. Alfred Lichtwark and the Founding of the German Art Education Movement // History of Education Quarterly.* 1966. Vol. 6. № 4. P. 3–17.

<sup>187</sup> См.: *Rüdiger J. Justus Brinckmann und das Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg – ein Vorbild für das Detlefsen Museum // Detlefsen zum 100.*

Генрих Ангст получил техническое образование, изучал химию, но еще в студенческие годы увлекся искусством и стал членом швейцарского Общества антиквариетов. Он начал коллекционировать национальные древности и бороться с их вывозом за рубеж. Тогда он впервые выступил и с идеей создания национального музея для сохранения культурного и исторического наследия Швейцарии. В 1880-е гг. Ангст принимает участие в организации ряда выставок, а в 1887 г. становится членом Федеральной комиссии по сохранению швейцарских древностей. В ней он отвечает за приобретение государством тех древностей, которые представляют национальный интерес и над которыми нависает угроза быть проданными за рубеж. В итоге всех этих мероприятий, в 1890 г. в Цюрихе был основан Швейцарский национальный музей, в 1898 г. музей был открыт для посетителей и Ангст стал его первым директором<sup>188</sup>.

Создание Ассоциации руководителей музеев для защиты против подделок и незаконной деятельности стало реакцией на участвовавшие случаи предложения музеям поддельных произведений искусства. Новая ассоциация должна была способствовать распространению информации о таких случаях и предотвращать их. Объединяла эта ассоциация преимущественно директоров и главных хранителей музеев. Это был своеобразный элитарный клуб. В основном его членами были немецкие музейные работники. Например, в 1908 г. их было 54, при этом: Австро-Венгрия и Франция в том году были представлены каждая 11 членами, Великобритания – семью, а прочие страны – и того меньшим числом (например, от России участие в работе ассоциации принимали всего три человека, столько же от Швеции и США, итальянец был всего один и т.д.). Ее встречи проходили ежегодно с 1898 г. (с перерывом из-за Первой мировой войны) вплоть до 1938 г. в разных городах Европы (но преимущественно, также в Германии). Первая встреча прошла в 1898 г. в Гамбурге, вторая – в 1899 г. в Цюрихе. Это были города основателей ассоциации, так что такой выбор вполне понятен. Дальнейшие встречи проходили в Кёльне, Берлине, Лондоне, Копенгаге-

---

Todestag: Ein Colloquium der Detlefsen-Gesellschaft Glückstadt, 24. September 2011. Norderstedt, 2014. S. 31–43.

<sup>188</sup> См.: *Lafontant Valotton Ch. Entre le musée et le marché: Heinrich Angst, collectionneur, marchand et premier directeur du Musée national suisse*. Bern; Berlin; Bruxelles; Frankfurt am Main; New York; Oxford; Wien, 2007. О его деятельности в Ассоциации см.: *Ibid.* P. 112–119.

не, Будапеште, Стокгольме и других городах<sup>189</sup>. Встреча 1913 г. состоялась в России – в Санкт-Петербурге, где в Эрмитаже и проходили собрания членов ассоциации. В августе того года исполнявший обязанности директора музея Э.Э. Ленц сообщал Н.П. Кондакову, что 2 сентября в Санкт-Петербурге «соберутся начальники разных европейских музеев, всего до 55 человек, которые, состоя членами негласного “союза музеев” для противодействия торговле подделками художественных произведений и памятников старины, намерены ознакомиться с имеющимися в наших коллекциях подделками, а равно обменяться мыслями по вопросам, касающимся способов борьбы с быстро развивающимся фальсификаторским промыслом»<sup>190</sup>. Участники встречи осенью 1913 г. посетили крупнейшие художественные музеи Санкт-Петербурга, пригородные резиденции (Царское Село, Ораниенбаум)<sup>191</sup>, а также Москву.

В основном членов ассоциации интересовали декоративно-прикладное искусство и антики, живопись становилась предметом их внимания лишь изредка. Такой выбор приоритетов также отражал предпочтения создателей ассоциации. В период до Первой мировой войны члены ассоциации обсуждали проблемы произведений античного, средневекового и восточного искусства, скульптуру, керамику и произведения из металла. Живопись на собраниях на-

<sup>189</sup> См.: *Wilson T. Faking maiolica in the early twentieth century: the evidence of the Museen-Verband.*

<sup>190</sup> *Ленц Э. Письмо Н.П. Кондакову от 23 августа 1913 г. // Петербургский филиал Архива РАН. Ф. 115. Оп. 3. Д. 131. Л. 3.*

<sup>191</sup> Среди прочего участники посетили ряд музеев, научных учреждений, и в том числе Институт истории искусств графа В.П. Зубова. Возможно, с этим связано было и то, что летом 1917 г. именно там состоялись заседания особой комиссии по делам музеев и охраны памятников, результаты которой стали первым в России коллективным музеологическим исследовательским проектом. О нем см.: *Ананьев В.Г. «В России следует подумать государству об искусстве»: министерство искусств в дискуссиях революционной эпохи (1917 г.). Ч. 1 // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2016. № 1 (45). С. 173–181; Он же. «В России следует подумать государству об искусстве»: министерство искусств в дискуссиях революционной эпохи (1917 г.). Ч. 2 // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2016. № 2 (46). С. 109–117; Он же. П.П. Вейнер и проблема охраны памятников в дискуссиях 1917 г. // Вестник Томского государственного университета. 2016. № 405 (Апрель). С. 50–56; Он же. Проблема централизации музейного дела в дискуссиях 1917 года (по материалам совещания в Институте истории искусств) // Ученые записки Казанского университета. Сер.: Гуманитарные науки. 2016. Т. 158. Кн. 3. С. 733–742.*

чинает обсуждаться все чаще начиная с 1920-х гг.<sup>192</sup> Помимо формата ежегодных встреч, ассоциация действовала также посредством специализированных комитетов, подкомитетов и комиссий<sup>193</sup>.

Первым руководителем ассоциации был Бринкман. После его смерти фактическим лидером ассоциации становится известный искусствовед, также специалист по прикладному искусству (майолика) Отто фон Фальке (1862–1942). Он был директором Музея декоративно-прикладного искусства в Кёльне, с 1908 г. возглавлял берлинский Музей декоративно-прикладного искусства, а в 1920–1927 гг. являлся генеральным директором Берлинских музеев. На этой должности он сменил классика немецкого музейного дела Вильгельма фон Боде и сумел в трудные годы Веймарской республики удержать высокие стандарты музейной работы, заданные его предшественником. Он принимал участие в работе ассоциации с самого момента ее создания. О его авторитете говорит такой факт: хотя он умер в разгар Второй мировой войны, некрологи его появились в англоязычной прессе<sup>194</sup>.

Когда в 1927 г. фон Фальке вышел в отставку, руководство ассоциацией принял Макс Зауерланд (1880–1934). Он начинал свою музейную деятельность как ассистент Бринкмана в Гамбурге, потом возглавлял Музей декоративно-прикладного искусства в Галле, а после Первой мировой войны стал преемником своего учителя в Гамбурге. Зауерланд принимал участие в создании Международного бюро музеев и вплоть до начала 1930-х гг. входил в его руководящие органы и участвовал в Римской конференции 1930 г.<sup>195</sup> Он поддерживал экспрессионистов, приобретал их произведения для музея и для своей частной коллекции. После прихода к власти нацистов в 1933 г. это сказалось на его дальнейшей карьере. Он был уволен из музея и вскоре потерял также должность преподавателя в Университете Гамбурга. В самом начале 1934 г. Зауерланд скончался<sup>196</sup>.

<sup>192</sup> См.: *Kirsch O.* Association of museum workers in defence against counterfeiting and unfair trade practices. P. 52

<sup>193</sup> Ibid.

<sup>194</sup> См.: *Thiis J.* Otto von Falke // *The Burlington Magazine for Connoisseurs.* 1942. Vol. 81. № 477. P. 312.

<sup>195</sup> См.: *Kott Ch.* The German Museum Curators and the International Museums Office // *The Museum is Open. Towards a Transnational History of Museums 1750–1940* / Ed. by A. Meyer, B. Savoy. Berlin; Boston, 2014. P. 205, 208–209, 212.

<sup>196</sup> См.: *Baumann B.* Max Sauerlandt. Das kunstkritische Wirkungsfeld eines Hamburger Museumsdirektors zwischen 1919 und 1933. Hamburg, 2002.

Его преемником и последним руководителем ассоциации стал Роберт Шмидт (1878–1952), ученик Г. Вёльфлина, начинавший свою музейную деятельность как сотрудник Бринкмана в Гамбурге и продолжавший ее под руководством фон Фальке в Берлине. Он был специалистом по фарфору и с 1928 по 1945 г. директором берлинского Музея декоративно-прикладного искусства. До этого он возглавлял аналогичный музей во Франкфурте-на-Майне<sup>197</sup>.

Деятельность ассоциации в значительной степени носила конфиденциальный характер: все озвучивавшиеся цены запрещалось разглашать арт-дилерам, а материалы встреч нужно было возвращать ассоциации после того, как тот или иной музейный руководитель прекращал свое членство в ней. Ассоциация печатала ограниченным тиражом и распространяла среди своих членов «Доклады» – сборники, в которых печатались сообщения, звучавшие на ее ежегодных встречах. В межвоенный период они становились все более и более обстоятельными и часто сопровождались иллюстрациями. Печатались также «Протоколы», фиксирующие ход встреч. При Бринкмане ассоциация начала составлять фотоархив предполагаемых подделок и планировала приступить к составлению релевантной библиографии<sup>198</sup>. В 1934 г. этот архив (как и весь архив ассоциации) был переведен из Гамбурга в Берлин и, вероятно, погиб во время бомбежек союзниками Шарлоттенбурга в 1944 г.<sup>199</sup>

Первая мировая война самым существенным образом повлияла на деятельность ассоциации. О. Кирш именно ее считает рубежной для развития ассоциации, выделяя в качестве «золотого века» ее истории период с 1898 по 1914 г.<sup>200</sup> Первая послевоенная встреча членов ассоциации состоялась лишь в 1926 г. На ней не присутствовали представители Франции, Бельгии и Италии. Оказавшись в условиях определенной конкуренции с Международным бюро

<sup>197</sup> См.: *Pechstein K.* Ein Manuskript von Robert Schmidt aus dem Jahre 1937 // *Museumskunde*. 1971. Bd. 40. H. 2. S. 70–72; *Rother L.* Kunst durch Kredit: Die Berliner Museen und ihre Erwerbungen von der Dresdner Bank 1935. Berlin; Boston, 2017. S. 258–263; Об архиве см.: *Kirsch O.* Association of museum workers in defence against counterfeiting and unfair trade practices. P. 51.

<sup>198</sup> См.: *Kirsch O.* Association of museum workers in defence against counterfeiting and unfair trade practices. P. 49–50.

<sup>199</sup> См.: *Wilson T.* Faking maiolica in the early twentieth century: the evidence of the Museen-Verband.

<sup>200</sup> См.: *Kirsch O.* Association of museum workers in defence against counterfeiting and unfair trade practices. P. 49–50.

музеев, которое также одной из своих задач видело использование научных методов для атрибуции и экспертизы музейных предметов, ассоциация тем не менее отказывалась от объединения, хотя на уровне персональных контактов между этими организациями существовали определенные связи<sup>201</sup>.

Усиление немецкого компонента в ассоциации в последний период ее существования было связано и с тем, что представители других стран все более активно включались в работу бюро, и с теми изменениями, которые произошли в ориентации самой Германии после прихода к власти нацистов. Формат закрытого клуба уже не соответствовал представлениям о профессиональном пространстве, которые отчетливо начали формироваться в межвоенный период. Несмотря на усилия руководства ассоциации, в 1930-е гг. она не смогла вновь обрести тот международный статус, которым обладала в начале XX в., а назначенная на 1939 г. встреча ее членов в Кембридже так и не состоялась<sup>202</sup>. При этом важно отметить, что, хотя основные задачи ассоциации связаны были с довольно узкой проблематикой борьбы с подделками и кражами, как показывает анализ ее материалов, достаточно регулярно на встречах обсуждались и более общие вопросы музейной практики: проблемы консервации и учета музейных предметов, экспозиционного дизайна, этикетаж, подготовки музейных кадров<sup>203</sup>.

Как видим, в первой трети XX в. в развитии профессиональных музейных организаций выделяется несколько тенденций. Во-первых, широкое распространение получает практика создания национальных музейных ассоциаций, объединяющих музеи той или иной страны. Во-вторых, создаются организации, посвященные определенным направлениям и проблемам музейной работы. В-третьих, появляются региональные альянсы музеев, расположенных в разных

<sup>201</sup> См.: *Kott Ch.* The German Museum Curators and the International Museums Office. P. 212–213.

<sup>202</sup> См.: *Kirsch O.* Association of museum workers in defence against counterfeiting and unfair trade practices. P. 50. Показательной попыткой расширить сферу контактов может считаться избрание в члены Ассоциации двух сотрудников Эрмитажа: О.Ф. Вальдгауера и А.Н. Кубе, немцев по происхождению. См.: *Ibid.* P. 53. Причем Вальдгауер был рекомендован к избранию еще в августе 1925 г., т.е. до послевоенного возобновления ежегодных встреч. См. также: *Мавлеев Е.В.* Вальдгауер. СПб., 2005. С. 66.

<sup>203</sup> См.: *Kirsch O.* Association of museum workers in defence against counterfeiting and unfair trade practices. P. 51.

государствах, но на территории, характеризующейся общностью культурного развития. Элитарные формы объединений, предполагающие членство как привилегию, базирующуюся на культурном капитале, уступали место организации, выстроенной на четко профессиональных основаниях, хотя, как показывает включение в Музейную ассоциацию наряду с самими музейными работниками членов руководящих музейных органов (советов попечителей и т.п.), данный принцип реализовывался непоследовательно. Это, безусловно, было связано с тем, что не до конца был определен сам статус музейной профессии и ее специализированный профиль. Все это подготавливало создание первой международной музейной организации. Ею станет Международное бюро музеев, которому будет посвящен следующий параграф работы.

### 3.3. Международные музейные организации

#### 3.3.1. Международное бюро музеев

Первой международной музейной организацией стало Международное бюро музеев, появившееся в Париже в 1926 г. Оно функционировало в тесном контакте с Международным институтом интеллектуального сотрудничества, который, в свою очередь, был связан с Комиссией международного интеллектуального сотрудничества. Все эти организации были созданы и действовали под эгидой Лиги Наций, первой в мире организации, призванной наладить международное сотрудничество во всех областях жизни и, тем самым, способствовать мирному разрешению конфликтов и предотвратить новую мировую войну.

Как известно, создание Лиги Наций было частью знаменитого плана американского президента Вудро Вильсона. 8 января 1918 г. он огласил эти «14 пунктов» в своей речи перед конгрессом США, и это был план строительства нового мирового порядка. Важную роль в этом деле должна была играть международная организация, которая могла бы обеспечить международную безопасность. Это был 14-й, завершающий пункт речи Вильсона, – «общее объединение наций на основе особых статутов в целях создания взаимной гарантии политической независимости и территориальной целостности как больших, так и малых государств». Все положения программы так и не удалось воплотить в жизнь. Они обсуждались

в ходе Парижской мирной конференции (1919–1920). Тогда же был одобрен и устав Лиги Наций. Между 1920 и 1946 гг. в общей сложности 63 государства стали членами Лиги Наций. США так и не ратифицировали устав Лиги Наций. СССР вступил в нее в 1934 г., а уже в декабре 1939 г. был исключен.

В ходе Парижской конференции стали раздаваться голоса в поддержку интеллектуального направления в работе Лиги Наций: т.е. она должна была стать не только политическим органом, в котором бы политики обсуждали различные вопросы и принимали решения, но и средством интеллектуального сотрудничества, в работе которого могли бы принимать участие сами интеллектуалы<sup>204</sup>. Конкретные предложения тогда высказали представители французской и бельгийской сторон. Они выступали за создание при Лиге международной организации интеллектуалов. Британские дипломаты увидели в этом угрозу начала франкофонной гегемонии в культурной жизни Европы и выступили против подобного начинания. Планы эти, однако, не были забыты.

На первой же сессии Ассамблеи Лиги представители румынской, бельгийской и итальянской делегаций выступили за создание в ее структуре организации интеллектуального труда<sup>205</sup>. Ярым сторонником этой идеи был Анри Лафонтен, бельгийский юрист, пацифист, лауреат Нобелевской премии мира 1913 г. Еще в 1895 г. вместе с Полем Отле он основал Палату документации (в 1907 г. сменившуюся Союзом международных ассоциаций), а позднее в сотрудничестве с ним создал систему классификации информации, получившую название «Универсальная десятичная классификация»<sup>206</sup>. Лафонтен подчеркивал, что интеллигенции необходимы обмен информацией, центры сотрудничества и т.д.

<sup>204</sup> Идеи международного сотрудничества в области интеллектуальной деятельности обсуждались в Европе еще до Первой мировой войны и получили в дальнейшем широкое признание в среде самих интеллектуалов (см. проекты Р. Роллана, А. Барбюса и Г. Манна). Об этом см. подробнее: *Laqia D. Transnational intellectual cooperation, the League of Nations, and the problem of order // Journal of Global History. 2011. Vol. 6. P. 226–227.*

<sup>205</sup> См.: *Фокин В. И. Международный культурный обмен и СССР в 20–30-е годы. СПб., 1999. С. 45–47.*

<sup>206</sup> См.: *Рейворд У.Б. Универсум информации. Жизнь и деятельность П. Отле. М., 1976; Laqia D. Transnational Endeavours and the Totality of Knowledge: Paul Otlet and Henri La Fontaine as «Integral Internationalists» Fin-de-Siècle Europe // Internationalism and the Arts in Britain and Europe at the Fin de Siècle / Ed. by G. Brockington. Oxford, 2009. P. 247–271.*

На второй сессии Ассамблеи Лиги, в сентябре 1921 г., поддержал эти идеи и Леон Буржуа, французский государственный деятель, юрист, еще один нобелевский лауреат (1920), председатель совета Лиги Наций. Он сформулировал основные принципы, которыми должна была руководствоваться организация интеллектуальной элиты. Его идею поддержал еще один влиятельный интеллектуал, специалист в области классической литературы, профессор из Оксфорда Джордж Гилберт Мюррей. Он считал, что интеллектуальное сотрудничество важно не только для самих интеллектуалов, но и для Лиги Наций. Это сотрудничество может стать действенным способом формирования общественного мнения в пользу Лиги и ее политики<sup>207</sup>. Если не будет универсального сознания – труды Лиги ни к чему не приведут. А сформировать такое сознание можно лишь с помощью интеллектуальной деятельности. Только если ученые, писатели и другие интеллектуалы из всех стран будут поддерживать тесные контакты между собой и стремиться распространять во всем мире идеи, способствующие мирному сосуществованию разных народов<sup>208</sup>.

В итоге, через полгода, в мае 1922 г., был сформирован первый состав Комиссии международного интеллектуального сотрудничества, а в августе прошла ее первая сессия. В разные годы в комиссии работали такие видные деятели, как М. Склодовская-Кюри, А. Эйнштейн, Р. Тагор, Дж. Голсуорси, З. Фрейд, Т. Манн, П. Валери и др. В 1926 г. ее состав увеличился с 12 до 15 человек, а в 1930 г. – до 17. В 1922 г. первым председателем комиссии был избран французский философ Анри Бергсон, в 1925 г. его сменил голландский физик Хендрик Лоренц, а с 1929 г. комиссию возглавлял Джордж Гилберт Мюррей. Членов комиссии выбирал совет Лиги Наций вне зависимости от того, входила ли их родная страна в Лигу Наций или нет<sup>209</sup>. Критерий был один – интеллектуальный авторитет, случайно в начале 1930-х гг. один из наблюдателей сравнил встречи членов этой комиссии со «встречей Монблана и Эвереста»<sup>210</sup>. До середины 1920-х гг. деятельность комиссии носила подготовительный характер. На ее сессиях обсуждалось большое количество во-

<sup>207</sup> См.: West F. Gilbert Murray. A Life. London; Canberra; New York, 1984. P. 193–199 и далее.

<sup>208</sup> См.: Фокин В.И. Международный культурный обмен и СССР в 20–30-е годы. С. 45–47.

<sup>209</sup> Там же. С. 47.

<sup>210</sup> См.: Laqua D. Transnational intellectual cooperation... P. 224.

просов, но в области практической деятельности результаты были незначительны. Не в последнюю очередь это объяснялось тем, что Лига Наций обладала весьма скромным бюджетом и в это время все усилия направляла на разрешение политических и экономических проблем, возникших после окончания Первой мировой войны<sup>211</sup>.

Комиссия попыталась найти выход из создавшегося положения путем создания национальных комиссий (в целом ряде случаев правительства охотно шли на их финансирование). В 1923 г. были установлены связи с первыми такими национальными комиссиями по интеллектуальному сотрудничеству. Даже СССР, который тогда не входил в Лигу Наций и негативно относился ко всем ее начинаниям, для области интеллектуального сотрудничества сделал исключение. На заседаниях комиссии нередко присутствовал нарком просвещения РСФСР А. В. Луначарский<sup>212</sup>. В это же время появляются проекты создания международного университетского фонда. Разрабатываются проекты сотрудничества крупнейших библиотек, сотрудничества в области библиографии, археологии и искусствоведения. Для этих целей создаются специальные подкомиссии. Начали реализовываться программы по воспитанию молодежи, преодолению расизма и т.д. Но средств катастрофически не хватало. Политические сотрудники Лиги скептически относились к работе Комиссии. Тогда Комиссия (в лице президента, Анри Бергсона) обратилась за финансовой поддержкой к правительствам стран – участниц Лиги Наций. Первым на это предложение откликнулось французское правительство, «Левый блок», в июле 1924 г.<sup>213</sup>

Оно предложило организовать в составе Лиги Наций Международный институт интеллектуального сотрудничества (Парижский институт) и согласилось его финансировать. С одной стороны, это предложение соответствовало общему направлению политики правительства на установление разрядки в Европе, с другой – имело целью укрепить положение Франции в интеллектуальной жизни Европы и получить из этого определенные культурные и политические дивиденды. Против этого плана вновь выступили Великобритания

<sup>211</sup> См.: Фокин В.И. Международный культурный обмен и СССР в 20–30-е годы. С. 47.

<sup>212</sup> Там же. С. 107.

<sup>213</sup> См.: Renoliet J.-J. L'UNESCO oubliée: l'Organisation de Coopération Intellectuelle (1921–1946) // 60 ans d'histoire de l'UNESCO. Actes du colloque international, Paris, 16–18 novembre 2005. Paris, 2007. P. 63.

и большинство ее доминионов, однако на пятой сессии Ассамблеи Лиги Наций в мае 1925 г. устав этого института был утвержден, а в июле его ратифицировал парламент Франции<sup>214</sup>.

Институт располагался на территории Пале-Рояля и имел двойное подчинение – Комиссии и французскому правительству. В январе 1926 г. парижский институт начал свою деятельность. Руководил им административный совет, собиравшийся раз в год в июле. Он повторял состав самой Комиссии. Но во главе него стоял француз. Совет выбирал директора: в 1926–1930 гг. – это был Жюльен Люшер (сотрудник Министерства образования), в 1931–1944 гг. – Анри Бонне (политик, дипломат, в 1944 г. ставший послом Франции в США), а в 1944–1946 гг. – Жан-Жак Майу (литературовед). Постоянное руководство осуществлял руководящий комитет. Первым председателем руководящего комитета института был назначен Поль Пенлеве, известный математик и политик, дважды становившийся премьер-министром Франции (в 1917 и 1925 гг.), а в это время выполнявший обязанности военного министра<sup>215</sup>.

Институт очень скоро стал базой для работы целого ряда комитетов и бюро: в 1929 г. при нем был основан Институт исследований по международным отношениям, в 1931 г. – Постоянный международный комитет писателей и художников (куда входили Т. Манн, П. Валери, К. Чапек, Б. Барток). С 1931 г. институт начал издавать журнал «Бюллетень интеллектуального сотрудничества». Печатались также отчеты о дискуссиях, сборники документов по разным аспектам интеллектуальной деятельности, справочники по культурным организациям и т.д. П. Валери назвал эту систему «Лигой умов». С 1931 г. деятельность института приобрела планомерность, а с 1935 г. план его работы рассматривался и одобрялся Советом и Ассамблеей Лиги Наций<sup>216</sup>. Значимость работы по интеллектуальному сотрудничеству была признана на высшем уровне. Даже СССР с 1934 г. сотрудничал с институтом на регулярной основе через Все-союзное общество культурных связей с заграницей (созданное еще

<sup>214</sup> См.: *Ducci A.* Europe and the Artistic Patrimony of the Interwar Period. The International Institute for Intellectual Cooperation at the League of Nations // *Europe in Crisis. Intellectuals and the European Idea, 1917–1957* / Ed. by M. Hewitson, M. D'Auria. New York; Oxford, 2012. P. 227–242.

<sup>215</sup> *Ibid.*

<sup>216</sup> См.: *Фокин В.И.* Международный культурный обмен и СССР в 20–30-е годы. С. 49–50.

в 1925 г.)<sup>217</sup>. Оно фактически выполняло функции советской национальной комиссии по интеллектуальному сотрудничеству.

Одним из важнейших направлений в работе Комиссии и института стала борьба за «моральное разоружение». Вера в то, что недостаточно бороться за сокращение вооружения, а нужно дополнять эту работу работой по «разоружению умов», воспитанию будущих поколений в соответствии с идеалами пацифизма и укрепления духовных основ международного сотрудничества. Еще в 1925 г. при Комиссии был создан подкомитет экспертов в целях ознакомления молодежи всего мира с принципами Лиги Наций, в 1926 г. – еще один подкомитет для разработки рекомендаций образовательным учреждениям по организации соответствующей воспитательной работы. В 1931–1932 гг. – Комиссия по историческому образованию, которая начала сбор материалов о преподавании истории в школах разных государств<sup>218</sup>. Естественно, в таких условиях и музеи как действенное средство воспитания не могли укрыться от внимания членов Комиссии. Музей характеризовался как «превосходный инструмент воспитания». В нем видели место возможного сближения наций после Первой мировой войны.

В развитие таких взглядов, в июле 1926 г. при Парижском институте было образовано Международное бюро музеев. Одним из инициаторов его создания стал известнейший искусствовед, специалист в области средневекового искусства Анри Фосийон (1881–1943). Он был директором Музея изящных искусств в Лионе, преподавал в Лионском университете, затем в Сорбонне и Коллеж-де-Франс<sup>219</sup>. С учетом таких интересов одного из основателей логично, что бюро сконцентрировало свою работу на художественных, археологических и этнографических музеях. Оставив без внимания музеи науки и техники или естественноисторические музеи. Это отражало и уровень развития тогдашнего музейного сектора, где две эти группы (научные и художественные музеи) существовали как бы независимо друг от друга<sup>220</sup>. Уже в уставе бюро (статья 2) было

<sup>217</sup> См.: Фокин В.И. Международный культурный обмен и СССР в 20–30-е годы. С. 107.

<sup>218</sup> Там же. С. 52–53.

<sup>219</sup> Kubler G. Henri Focillon, 1881–1943 // *College Art Journal*. 1945. Vol. 4. № 2. P. 71–74.

<sup>220</sup> См.: Mairesse F. *The Term Museum // What is a museum? / Ed. by A. Davis, F. Mairesse, A. Desvallees. Munich, 2010. P. 31–32.*

отмечено, что оно должно концентрировать свою деятельность на музеях, коллекциях и произведениях искусства, исторических постройках, археологических вопросах и произведениях народного искусства.

В первые годы своего существования бюро функционировало в основном как информационный центр, издавало различные публикации и организовывало конгрессы. Руководил бюро международный комитет, состоявший главным образом из историков искусства, под председательством Жюля Дестре, бывшего бельгийского министра культуры (в 1917 г. он был бельгийским посланником в России, а в 1920-е гг. занимал ряд должностей в Лиге Наций, занимаясь именно вопросами культуры). Он умер 3 января 1936 г.<sup>221</sup> Во второй половине 1930-х гг. президентом комитета стал Сальвадор де Мадариага, испанский дипломат и философ, активный сотрудник Лиги Наций<sup>222</sup>. Историк искусства Эврипид Фундукидис (1894–1968) исполнял в бюро обязанности генерального секретаря и был основной движущей силой всех его начинаний. Входил в состав совета и директор Парижского института. Первоначально в состав комитета входили лишь европейские представители (из Англии, Италии, Германии)<sup>223</sup>. Но уже в 1931 г. в его состав вошел Лоренс Вейл Колман, директор Американской ассоциации музеев<sup>224</sup>, а в 1936 г. членом совета стал директор Императорского музея

<sup>221</sup> См.: *Foundoukidis E. L'Oeuvre internationale de Jules Destree dans le domaine des arts // Mouseion: revue internationale de museographie. 1936. № 1–2 (33–34). P. 7–16.*

<sup>222</sup> Как вспоминает дочь С. де Мадариаги, профессор Исабель де Мадариага, ее отец не мог уделять работе бюро много внимания из-за занятости политическими вопросами и трудностей личной жизни: вместе с семьей он был вынужден оставить франкистскую Испанию и с июля по сентябрь 1936 г. не имел постоянного дома. В сентябре 1936 г. семья переехала в Англию. При этом профессор И. де Мадариага вспомнила, как сопровождала отца на встречу совета директоров бюро «в какое-то место вроде монастыря, к северу от Парижа, как раз перед началом европейской войны 1939 г., когда мы жили несколько недель в Женеве». См.: Письма профессора И. де Мадариага от 8 и 9 ноября 2011 г. автору данной работы. При этом следует отметить, что С. де Мадариага уделял достаточно большое внимание проблеме образовательной роли музеев и их месту в жизни общества.

<sup>223</sup> См.: *Mouseion: revue internationale de museographie. 1930. № 1 (10). Список на второй обложке.*

<sup>224</sup> См.: *Mouseion: revue internationale de museographie. 1931. № 1–2 (13–14). Список на второй обложке.*

в Токио Эйзабуро Суджи. Тогда же Колмана сменил директор музея Метрополитен Герберт Уинлок<sup>225</sup>.

Бюро стремилось облегчить контакты между музеями и выработало для этого программу, которая предусматривала как обмен хранителями, так и единообразную инвентаризацию коллекций. Первым проектом бюро по установлению контактов в международном плане стала выставка гравюр на меди, состоявшаяся в июне 1927 г. в Париже, а затем показанная в Риме и Мадриде. Помимо этого бюро должно было подготавливать музеи к выполнению ими образовательно-воспитательной роли. С октября 1927 г. оно начало проводить международные круглые столы, посвященные этой проблеме. Музей призывали избавиться от образа кабинета редкостей и стать институтом, широко открытым для обсуждения социальных и культурных проблем<sup>226</sup>.

Для того чтобы создать широкий форум и базу для дискуссий, бюро начало выпускать собственное периодическое издание. Журнал «Мусейон», о котором уже упоминалось, выходил в свет с апреля 1927 по 1946 г. на французском языке, ряд статей сопровождался резюме на английском. Вначале он публиковал в основном статьи европейских художественных музеев, которые рассказывали о своих проблемах и новых выставках. Национальные ассоциации музеев также могли описывать на его страницах свою деятельность. Особенно ценилось содействие Соединенных Штатов Америки. Европейские авторы считали, что американские музеи были эталонами образовательных институтов. Как правило, речь в этих случаях шла о музеях относительно молодых и располагавших большими финансовыми средствами: музей Метрополитен в Нью-Йорке или Художественный музей в Толедо. Статьи об образовательной деятельности музеев можно встретить во многих номерах «Мусейона». С самого начала журнал стал пространством конструирования концепта «современного музея», с учетом общего эмпирически-описательного уровня развития музеологии, рефлексировавшегося преимущественно на уровне конкретного: от архитектурных форм до системы организации материала. Архитекторы обсуждали здесь проекты новых музейных зданий, а сами музейные работники –

<sup>225</sup> См.: *Mouseion: revue internationale de museographie*. 1936. № 1–2 (33–34). Список на второй обложке.

<sup>226</sup> См.: *Gorgus N. Le magicien des vitrines: le muséologue Georges Henri Rivière*. Paris, 2003. P. 74.

критерии реорганизации коллекций<sup>227</sup>. Как показывают новейшие исследования, например в случае с Италией, эти дискуссии имели непосредственное влияние на практику музейного дела страны<sup>228</sup>. При этом тенденция к определенной унификации музейной деятельности находила поддержку отнюдь не у всех представителей профессионального сообщества. Так, например, против выступил ряд немецких музейных деятелей, резко критикуя в самом конце 1920-х – начале 1930-х гг. попытки бюро рационализировать то, что является «творческим и священным»<sup>229</sup>.

Для тематики этого журнала, как и для всей деятельности бюро, характерна была сосредоточенность на истории искусства и археологии, а также на проблемах консервации и реставрации картин, скульптуры или внесмузейных памятников<sup>230</sup>. Авторы «Мусейона» проявляли интерес и к европейским музеям этнографии и народных традиций, в журнале нередко публиковались статьи их хранителей. Как показывают новейшие исследования, журнал был действенным средством трансляции европейского музейного дискурса<sup>231</sup>. По словам М. Савино, «Мусейон» «основывался на бинарной оппозиции, типичной для публичного дискурса того времени: эта оппозиция конструировалась путем демонстрации незападных музеев как пассивных и статичных институтов, нацеленных на сохранение и консервацию произведений искусства, versus западных музеев, изображаемых в качестве активных агентов и символов прогресса»<sup>232</sup>. Так, общие закономерности культурного дискурса эпохи находили отражение на страницах профессиональной периодики и принимали участие в конструировании музеологического дискурса.

Интерес Комиссии к региональным этнографическим музеям показывал и другой ее проект. В январе 1926 г., во время заседания, посвященного основанию Бюро музеев, Анри Фосийон предложил организовать международный конгресс и выставку по народному искусству. В конце концов конгресс состоялся в Праге в 1928 г. и

<sup>227</sup> См.: *Kroegel A.G.* The Journal *Mouseion* as Means of Transnational Culture. P. 91–92.

<sup>228</sup> См.: *Ibid.* P. 99.

<sup>229</sup> *Kott Ch.* The German Museum Curators and the International Museums Office. P. 210–211.

<sup>230</sup> См.: *Gorgus N.* Le magicien des vitrines: le muséologue Georges Genri Rivière. P. 75.

<sup>231</sup> См.: *Savino M.* Creating the Idea of the Museum through the Pages of the Journal «*Mouseion*». P. 120–131.

<sup>232</sup> *Ibid.* P. 121.

вызвал большой интерес со стороны фольклористов, историков искусства и музейных хранителей, т.к. понятие народного искусства здесь трактовалось очень широко и почти равнялось понятию фольклора<sup>233</sup>. По случаю конгресса «Мусейон» выпустил тематический номер о «музеях народного искусства»<sup>234</sup>. Однако он охватывал отнюдь не весь европейский опыт. Так, например, музеи СССР, Германии и Англии не были в нем представлены. По результатам конгресса была основана Международная комиссия по народным искусствам. Она должна была координировать свою деятельность с Бюро музеев, а на 1932 г. даже планировалось их совместное собрание в Стокгольме, посвященное музеям под открытым небом, но из-за финансовых трудностей оно так и не состоялось. Не был составлен и список всех музеев под открытым небом, который две организации должны были составить совместно<sup>235</sup>.

Вскоре бюро начало проводить собственные конференции. Две первые конференции, в Риме в 1930 г. и в Афинах в 1931 г., были посвящены консервации и реставрации картин, скульптуры и памятников в художественных и археологических музеях. Третья конференция, в Мадриде в 1934 г., была посвящена музеологии. Эта тема не была для бюро чем-то совсем новым, в «Мусейоне» с самого начала была создана рубрика «Общая музеология». Статьи, присланные на эту конференцию, впоследствии были изданы в двух томах под общим названием «Музеология: архитектура и организация художественных музеев»: первый том был посвящен музейной архитектуре, организации экспозиций, а второй – работе с различного типа коллекциями<sup>236</sup>. В 1937 г. прошла еще одна кон-

<sup>233</sup> См.: *Laqua D.* Exhibiting, Encountering and Studying Music in Interwar Europe: Between National and International Community // *European Studies*. 2014. Vol. 32. P. 214–216.

<sup>234</sup> См.: *Ducci A.* Le musée d'art populaire contre le folklore. L'Institut International de Coopération Intellectuelle à l'époque du Congrès de Prague // *Revue Germanique Internationale*. 2015. № 21. P. 133–148.

<sup>235</sup> См.: *Gorgus N.* Le magicien des vitrines: le muséologue Georges Genri Rivière. P. 75–77.

<sup>236</sup> См.: *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence internationale d'études.* Madrid, 1934. Paris, [1935]. Vol. 1–2. Стремление бюро к формированию международной сети профессиональных контактов хорошо видно на примере этого двухтомника. Хотя в работе конференции не принимал участия ни один представитель Германии, ее материалы содержали множество примеров из практики немецкого музейного мира. См.: *Kott Ch.* The German Museum Curators and the International Museums Office. P. 205.

ференция бюро, на этот раз в Каире. Места, в которых проходили конференции, выбирались неслучайно. Они были самым тесным образом связаны с обсуждавшейся на них проблематикой. В центре внимания участников этих конференций находилась проблема сохранения памятников, поэтому и проводили их в тех местах, где данная проблема стояла особенно остро из-за большого количества самих памятников. Кроме того бюро стремилось координировать свою деятельность с национальными правительствами, для того чтобы соответствующее законодательство формировалось с учетом мнения экспертов.

Первая конференция, 13–17 октября 1930 г., в Риме, была посвящена изучению научных методов, применяемых к исследованию и консервации произведений искусства. Тематика ее была ограничена кругом вопросов, связанных с живописью и скульптурой<sup>237</sup>. Многие видные специалисты в этой области считают, что конференция ознаменовала начало нового этапа в развитии консервации, этапа, связанного с превращением ее в научную, профессиональную область. Консервация перестала быть сферой «торговли со своими уловками и трюками»<sup>238</sup>. На конференции собрались реставраторы-практики, кураторы и специалисты в области материальной культуры. Всего около ста человек. Они обсуждали проблемы химического и микрохимического анализа пигментов и лаков, использования рентгеновских лучей, роль микроорганизмов и влажностно-температурного режима. Рассматривались фрески, масляная живопись и скульптура. Затрагивались и общие вопросы музеологии: архитектура музеев, система отопления, вентиляции, влажности. Было прочитано несколько докладов, посвященных конкретным примерам использования естественно-научных методов в профильных исследованиях. По итогам конференции была создана специальная комиссия по вопросам реставрации живописи и применения лака<sup>239</sup>.

Вторая конференция состоялась 21–30 октября 1931 г. в Афинах. Она была посвящена реставрации исторических зданий. По

<sup>237</sup> Материалы, представленные на конференцию, и принятые ей решения были опубликованы в специальном номере журнала «Мусейон». См.: *Mouseion: revue internationale de museographie*. 1931. № 1–2 (13–14).

<sup>238</sup> Цит. по: *Stout G.L.* Thirty years of conservation in the arts: A Summary of remarks to the IIC American Group in New York, June 1963 // *Studies in Conservation*. 1964. Vol. 9. № 4. P. 126.

<sup>239</sup> См.: *Foundoukidis E.* L' activite de l'office international des musees // *Mouseion: revue internationale de museographie*. 1931. № 4 (16). P. 102–103.

итогах этой конференции была принята Афинская хартия, в 1932 г. утвержденная Лигой Наций. В хартии были сформулированы четыре основных принципа, ставшие базовыми для всей последующей практики подобных реставраций: 1) в использовании памятников важно уважать их характер, 2) памятник нужно в первую очередь сохранять, а не реставрировать, 3) идея единства стиля в реставрации не поддерживается, 4) от разбора руин и восстановления из них некоего целого как от формы реставрации следует воздержаться, хотя некоторые добавления к руинам возможны, но только тогда, когда их внешний вид указывает на их современный характер. Кроме того, было отмечено, что процессу реставрации и консервации должен предшествовать хорошо документированный процесс тщательного изучения. Была признана необходимость создать международную организацию, деятельность которой была бы посвящена проблемам реставрации памятников.

Важно отметить, что впервые в этой декларации была четко сформулирована идея всемирного культурного наследия. Подчеркивалось, что произведения искусства и археологические объекты являются наследием всего человечества и охранять их следует усилиями многих государств. Впоследствии эти идеи легли в основу Венецианской хартии и привели к созданию ИКОМОС, о которых будет сказано ниже. На конференции в Афинах присутствовало 120 специалистов из 24 государств<sup>240</sup>.

Третья конференция прошла 28 октября – 4 ноября 1934 г. в Мадриде и была посвящена музейной архитектуре и оборудованию музеев<sup>241</sup>. На ней присутствовало 75 экспертов из 20 государств. Вновь в центре внимания участников находились практические вопросы: системы освещения, влажностно-температурного режима, превращение в музей исторических зданий, методы презентации коллекций, временные и постоянные экспозиции, планирование помещений, этикетаж и т.д. Обсуждались и вопросы, связанные с коллекционированием произведений искусства, скульптуры, живописи, предметов народного искусства, нумизматики и т.д. В организации конференции активное участие приняло испанское правительство,

<sup>240</sup> См.: Rapport annuel du President du Comite de Direction de l'Office international des Musees a la Comission internationale de Cooperation intellectuelle // Mou-seion: revue internationale de museographie. 1933. № 1–2 (21–22). P. 270–272.

<sup>241</sup> См.: Organization of museums // Nature. 1935. № 135. P. 262.

которое предоставило для ее целей помещение Испанской академии художеств<sup>242</sup>.

Четвертая конференция состоялась в Каире 9–15 марта 1937 г. и была посвящена археологическим раскопкам. По ее итогам был подготовлен проект Международной конвенции о защите национальных художественных и исторических коллекций (1939). Это стало развитием деятельности, уже имевшей свою предысторию. Еще в 1936 г. бюро подготовило проект Международной конвенции о защите национальных исторических или художественных сокровищ. Особенностью этого проекта было то, что понятию «культурные объекты» в нем давалось более широкое, чем прежде, истолкование. Теперь к их числу стали относить «объекты, представляющие значительный палеонтологический, археологический, исторический или художественный интерес». По итогам конференции было принято решение, первая часть которого была посвящена рекомендациям национальному законодательству относительно защиты и сохранения археологических памятников: общее понимание того, что является «предметом древности», регулирование торговли такими предметами и т.д. А прочие – собственно регулированию процесса раскопок<sup>243</sup>. Еще одним следствием этой конференции стала публикация учебника, посвященного археологическим раскопкам (1940)<sup>244</sup>.

Одной из самых актуальных задач бюро была разработка мер по предотвращению тех опасностей, которые могли подстергать музеи и памятники культуры и истории в военное время. Особенно в связи с авиабомбардировками, которые впервые масштабно стали использоваться в годы гражданской войны в Испании (1936–1939). Бюро внимательно изучало и саму технику бомбардировок, и различные способы защиты от них музеев, коллекций и памятников. Оно разрабатывало вопросы временной эвакуации предметов из зоны военных действий. Впервые такая практика при участии международных организаций была использована как раз в ходе гражданской войны в Испании, когда некоторые особо ценные предметы из публичных художественных коллекций Испании были эвакуированы в Жене-

<sup>242</sup> См.: Rapport annuel pour l'exercice 1934–1935 // *Museion: revue internationale de museographie*. 1935. № 3–4 (31–32). P. 234–236.

<sup>243</sup> См.: *Vrdoljak A.F. International law, museums and the return of cultural objects*. Cambridge, 2006. P. 114–118.

<sup>244</sup> См.: *Manual on the technique of archaeological excavations*. Paris, 1940.

ву. Еще в 1937 г. несколько публикаций в «Мусейоне» были посвящены именно этой теме: общим проблемам защиты и конкретно музею Прадо<sup>245</sup>. Был создан специальный комитет, в который вошли представители ряда европейских государств (Франции, Бельгии, Нидерландов, Швейцарии). Комитет предложил эвакуацию ряда коллекций с севера Испании и из Каталонии через французскую границу в Женеву, где располагалась штаб-квартира Лиги Наций. Республиканское правительство Испании согласилось на это, и соответствующее соглашение с представителем французской стороны подписал министр иностранных дел Испанской республики. В соглашении оговаривалось, что после окончания войны коллекции должны быть возвращены только испанскому правительству, чтобы оставаться достоянием всего испанского народа. При финансовой поддержке частных лиц 1845 ящиков с предметами были вывезены в Женеву. 17 февраля 1939 г. они прибыли на место, где их приняли представители Британии, Швейцарии и Франции. Но уже 1 апреля 1939 г. война закончилась победой франкистов и по требованию Франко предметы были возвращены на родину<sup>246</sup>. В том же году специальный номер журнала «Мусейон» был посвящен теме «Защита памятников и произведений искусства во время войны». Фактически, это был первый учебник по данной проблеме. В нем рассматривались вопросы, связанные с методами, техникой такой защиты, эвакуацией и защитой на местах, защитой движимых и недвижимых памятников, а также были опубликованы основные международные документы, касающиеся данного вопроса. В следующем номере эта тема была продолжена. Его открывала статья «Меры предосторожности, принятые в различных странах для защиты памятников и произведений искусства в условиях идущей войны»<sup>247</sup>.

<sup>245</sup> См., напр.: *Kenyon F.* La protection du patrimoine artistique en Espagne // *Mouseion: revue internationale de museographie.* 1937. № 1–2 (37–38). P. 183–192; *Renau J.* L'Organisation de la Defense du Patrimoine artistique et historique espagnol pendant la guerre civile // *Mouseion: revue internationale de museographie.* 1937. № 3–4 (39–40). P. 7–66; *Sanchez Canton J.F.* Les premieres mesures de defense du Prado au cours de la guerre civile en Espagne // *Mouseion: revue internationale de museographie.* 1937. № 3–4 (39–40). P. 67–74; *Stix A.* La defense des Musees en cas d'attaques aeriennes // *Mouseion: revue internationale de museographie.* 1937. № 3–4 (39–40). P. 75–81 и др.

<sup>246</sup> См.: *Campbell Karlsgodt E.* *Defending National Treasures: French Art and Heritage Under Vichy.* Stanford, 2011. P. 70–71.

<sup>247</sup> См.: *Mouseion: revue internationale de museographie.* 1937. № 3–4 (47–48).

Вторая мировая война оказала значительное влияние на деятельность бюро. Руководство Парижского института не предусмотрело эвакуацию, поэтому поражение Франции и немецкая оккупация самым непосредственным образом сказались на его положении. Уже 9 июня 1940 г., по инструкции МИД, Анри Бонне, директор института с 1933 г., переправил персонал и архивы института в Геранд, возле Ла Боль, а затем в Бордо. Управление интеллектуальными делами он поручил внутреннему Комитету, уполномоченному обеспечивать возобновление работ в случае возможности. 19 июня 1940 г. А. Бонне покинул Бордо и отправился в Лондон, затем в Соединенные Штаты Америки, где установил контакты со «Свободной Францией». Деятельность института оказалась официально приостановленной<sup>248</sup>. Впрочем, т.к. июнь совпадал со временем обычных отпусков, на первых порах эта остановка оставалась не столь заметной. Например, генеральный секретарь Международного бюро музеев Эврипид Фундукидис «нашел бюро закрытым» лишь в начале октября 1940 г., когда вернулся из отпуска, проведенного на Лазурном берегу<sup>249</sup>. Сразу же начали предприниматься попытки восстановить деятельность Института.

Между немецким и французским правительствами шли переговоры о том, чтобы дать Институту временный устав и управление, ввиду отказа директора от занимаемой должности. Э. Фундукидис всячески пытался вновь развернуть деятельность своего бюро, даже путем отделения его от Института. Он настаивал на сохранении предусмотренных предшествовавшим уставом частичной финансовой и полной административной самостоятельности бюро в рамках Института. Опираясь на довоенные профессиональные связи, он пытался найти поддержку у влиятельных немецких коллег<sup>250</sup>.

<sup>248</sup> См.: *Renoliet J.-J. L'UNESCO oubliée: La Société des Nations et la coopération intellectuelle (1919–1946)*. Paris, 1999. P. 151.

<sup>249</sup> См.: *Archive von Altonaer Museum. NL 9 Verhandlungen wegen eines internationalen Museumsamtes Paris Berlin*. L. 7.

<sup>250</sup> Еще в начале 1931 г., в ответ на требования немецких кураторов, бюро решило переводить все свои официальные материалы на немецкий язык и печатать немецкие абстракты статей, опубликованных в журнале «Мусейон». О более чем лояльном отношении руководства бюро к немецким музейным деятелям и после того, как Германия перестала быть членом Лиги Наций, см.: *Kott Ch. The German Museum Curators and the International Museums Office*. P. 213–216.

Уже в конце 1940 г. он восстанавливает переписку с известнейшим немецким искусствоведом Рихардом Граулем, долгие годы бывшим директором лейпцигского Музея декоративно-прикладного искусства, которого и пытается привлечь к делу восстановления деятельности бюро на прежних условиях почти полной автономии. Он писал Р. Граулю: «По сведениям, которые я получил в Париже и в Виши, ваша страна в высшей степени интересуется работой нашей организации. Но, как я объяснял ранее в ходе встречи, которая была у меня в Париже с нашим другом, доктором Крюсом, – персоны, которые с немецкой стороны ведут переговоры, это профессор Бербер и его представитель в Париже, доктор Гэптинг, директор немецкого Института. У меня впечатление, что ни тот, ни другой, но особенно второй из них, не имеют – и это мне казалось естественным – точного понимания ситуации, в которой находится бюро, его прошлого и его работ. Иначе они, – я убежден в этом, – утвердили бы продолжение его работ и особенно его публикаций, сугубо технический характер которых представляет достаточный залог для доверия»<sup>251</sup>.

Понимая, однако, что одна аполитичность изданий бюро не может в военное время стать достаточным аргументом в пользу восстановления его деятельности, Э. Фундукидис напоминал немецкому коллеге и о том, как удачно складывалось сотрудничество бюро с немецкими учеными в предшествующий период. Он отмечал, что «... мы старались, даже в период разгара военных действий, оставаться объективными и беспристрастными, и продолжать осведомлять наших читателей по всему миру о художественной и музеографической жизни даже в странах, с которыми мы не могли более иметь прямых контактов. Что же касается периода, последовавшего за выходом вашей страны из нашей организации, вы знаете, с какой неукоснительностью я старался поддерживать участие специалистов и ученых Вашей страны в работах бюро. В этот период не появилось ни одной публикации, в которой не была бы представлена ваша страна»<sup>252</sup>. Надеясь на посредничество, он просил Р. Грауля привлечь к этому делу и еще одного своего давнего знакомого, директора Альтонского музея в Гамбурге, Отто Леманна.

<sup>251</sup> Цит по: Archive von Altonaer Museum. NL 9 Verhandlungen wegen eines internationalen Museumsamtes Paris Berlin. L. 8.

<sup>252</sup> Ibid. L. 8–9.

Переписка с ним также возобновилась на рубеже 1940–1941 гг. Сохранилось несколько писем из Парижа в Гамбург<sup>253</sup>. Более того, О. Леманн выступил в роли своеобразного консультанта немецких властей по вопросу о возобновлении деятельности бюро. Эта его деятельность нашла отражение в переписке ученого с «высокими» берлинскими инстанциями, сохранившейся в архиве Альтонского музея и не привлекавшей внимания ученых. Вероятно, начало этих переговоров можно отнести к концу 1940 – началу 1941 г., т.к. уже в письме от 3 февраля 1941 г. профессору Роберту Шмидту, занимавшему с 1928 г. должность директора берлинского Шарлоттенбурга, О. Леманн, находившийся на курорте в Бад-Мергентхайме, упоминал о приложенных тем «стараниях» «относительно дел Международного бюро музеев»<sup>254</sup>. Это не странно, ведь Парижский институт, частью которого было бюро, вызывал живой интерес немецкой стороны, рассматривавшей его в качестве инструмента пропаганды либерально-демократических взглядов, выгодных французской политике, который после оккупации Франции следует переориентировать на работу в интересах политики рейха. Международное бюро музеев также воспринималось в качестве важного орудия идеологической борьбы<sup>255</sup>.

Как писал О. Леманн, «... теперь наша задача состоит в том, чтобы в области музейного дела обеспечить Германии то положение, на которое она с полным правом может претендовать, как только музей охарактеризуют как важное звено в цепи организаций народного образования». В таком понимании музея, по мысли ученого, Германия находилась в уникальном положении среди прочих европейских государств. Ей следовало «и далее развивать эту задачу музеев

<sup>253</sup> Archive von Altonaer Museum. NL 9 Verhandlungen wegen eines internationalen Museumsamtes Paris Berlin. L. 5–6; Archive von Altonaer Museum. NL 9 Tagung in Royaumont bei Paris, 18.–20.5.1939. L. 5. Ср. в письме Э. Фундукидиса О. Леманну от 9 января 1941 г.: «Надеюсь, что за это время вы получили копию письма, которое я отправил Проф. Граулю и в котором я объяснял неприятную ситуацию с нашим Бюро и необходимость похлопотать перед Д-ром Гептингом о том, чтобы он изменил отношение касательно этого Бюро. Он, конечно, был очень плохо осведомлен о его работах. Иначе он не инициировал бы его закрытие».

<sup>254</sup> Цит. по: Archive von Altonaer Museum. NL 9 Tagung in Royaumont bei Paris, 18.–20.5.1939. L. 1.

<sup>255</sup> См.: Eckard M. Das Deutsche Institut in Paris 1940–1944: ein Beitrag zu den deutsch-französischen Kulturbeziehungen und zur auswärtigen Kulturpolitik des Dritten Reiches. Stuttgart, 1993. S. 86–87.

в духе национал-социалистического государственного управления, чтобы она стала не только общим достоянием в Германии, но и в других странах». Цель этого движения: «Чтобы музеи стали духовной собственностью не определенных классов, а полным духовным достоянием всего народа». Любопытно, что единственным примером сходного отношения к музеям ученый называет музеи Скандинавии: «То, что музеи в Швеции, Норвегии и Дании сделали для распространения народного образования, в особенности же в области фольклористики, отечественной древней истории и тем самым для национальной гордости, столь значительно, что эти успехи могут быть примером для Германии». В этом отношении такие страны, как Англия или Франция оказываются далеко позади: первая – «из-за заносчивого характера англичан, которые смотрят на все английское как на естественным образом лучшее», вторая – хотя и несколько улучшила свое положение в конце 1930-х гг., когда в ней «особенно подчеркивали ценность малой родины по сравнению с общемировой культурой Парижа», все же остается далекой от идеала<sup>256</sup>.

Опыт Германии оказывается ценным и потому, что может служить примером для развития музейного дела в Восточной и Центральной Европе. Уже и сейчас «в Бухаресте и Клаузенбурге также возникли образцовые музеи по немецкой идее <...> Музей естественной истории моего друга Антипара<sup>257</sup> в Бухаресте работает полностью в немецком русле, Вужар<sup>258</sup> создал в Клаузенбурге достойный подражания музей, но это – только единичные явления, которые под влиянием исходящего из Германии движения могли бы стать всеобщими»<sup>259</sup>. Как видим, уже в начале Второй мировой войны немецкая сторона в своей политике относительно культурного

<sup>256</sup> См.: Archive von Altonaer Museum. NL 9 Tagung in Royaumont bei Paris, 18.-20.5.1939. L. 1–2. О немецко-французских музейных связях в межвоенный период см.: Kott C. «Un Locarno des musées»? Les relations franco-allemandes en matière de muséographie dans l'entre-deux-guerres. URL: <http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/PublicationsLigne/Christina%20Kott.pdf> (дата обращения: 06.03.2018).

<sup>257</sup> Так в тексте, вероятно, имеется в виду известный румынский биолог, исследователь дунайской и черноморской фауны, Григоре Антипа, бывший директором бухарестского Музея естественной истории с 1892 по 1944 г.

<sup>258</sup> Вероятно, Ромулус Вуйа – румынский этнолог, антрополог и этнограф, автор книги «Этнографический музей Трансильвании» (Бухарест, 1928), разработавший в 1929 г. проект этнографического музея-парка в Клауже.

<sup>259</sup> Цит. по: Archive von Altonaer Museum. NL 9 Tagung in Royaumont bei Paris, 18.–20.5.1939. L. 2.

наследия других государств предполагала не только реквизицию и перемещение такового в Германию, но и использование его на месте в своих идеологических целях. Для этого необходимо было не только переустройство музеев по немецкому образцу<sup>260</sup>, но и создание соответствующей структуры, которая могла бы организовать музейный мир новой Европы и «выполнить задачу, которая обеспечит превосходство немецкого духа».

Простого возрождения Международного бюро музеев было недостаточно, и возникла идея создания новой структуры, находящейся под непосредственным влиянием немецкой стороны. О. Леманн пишет о «господине тайном советнике Роте» как об авторе этой идеи. В архиве ученого сохранился отпуск<sup>261</sup> его письма, датированного 15 мая 1941 г. и адресованного в Министерство иностранных дел (Вильгельмштрассе, 74–76) «господину тайному советнику, советнику посольства доктору Роту». Вероятно, это и был автор проекта «немецкого варианта» Международного бюро музеев.

Дело с созданием такой структуры осложнялось еще и тем, что даже политические союзники Германии воспринимались в этой сфере как потенциальные конкуренты. О. Леманн писал: «... этот процесс не следует торопить, тем не менее важно своевременно позаботиться, чтобы в эту затею не вмешалась Италия. Из частных замечаний Бодреро<sup>262</sup>, думаю, можно заключить, что Италия очень озабочена тем, чтобы обеспечить себе центральное положение в области музейного дела, это касается по меньшей мере этнографических музеев и музеев народного творчества, что, принимая во внимание немецкое понимание задачи музеев, весьма достойно сожаления, ибо итальянец – слишком большой поклонник внешней формы, чтобы он на самом деле мог предложить что-либо в немецком духе»<sup>263</sup>.

<sup>260</sup> О нем см.: Грицкевич В. П. История музейного дела в новейший период. СПб., 2009. С. 27–28.

<sup>261</sup> Отпуск представляет собой почти слепую копию машинописи. Прочсть угасающий текст удалось только благодаря помощи Елены Борисовны Маровой, которой мы искренне признательны за помощь с немецкими текстами.

<sup>262</sup> Имеется в виду известный итальянский философ и политик Эмилио Бодреро, ставший преемником О. Леманна на посту главы Международной комиссии по народному искусству при Международном бюро музеев. Оставил эту должность после выхода Италии из Лиги наций.

<sup>263</sup> Цит. по: Archive von Altonaer Museum. NL 9 Tagung in Royaumont bei Paris, 18.–20.5.1939. L. 2.

Необходимо было не только создать соответствующую структуру, но и наладить ее работу. Для этого был необходим опытный и надежный человек. Неудивительно, что внимание представителей Германии привлекала и фигура генерального секретаря бюро грека Эврипида Фундукидаса, бессменно осуществлявшего фактическое руководство бюро с момента его основания в 1926 г. В письме Р. Шмидту О. Леманн писал о своем коллеге весьма сдержанно, хотя и подчеркивал его деловые качества, он отмечал: «Если мне в конце концов полностью безразличны позиция и возможное положение Фундукидаса, то я определенно думаю, что он может стать очень дельным сотрудником, потому что ему не чужды те мысли в том виде, в каком я их представляю». Кроме того, упоминал он и о том, что «в области музейного дела и искусства своими статьями он завоевал себе лидирующее положение в Париже»<sup>264</sup>. Гораздо более подробной и комплиментарной оказалась характеристика, данная им парижскому коллеге в уже упоминавшемся письме д-ру Роту, написанном в ответ на запрос от 9 мая 1941 г. Будучи президентом Международной комиссии по народному искусству при бюро, О. Леманн был знаком с Э. Фундукидасом с 1928 г. и общался с ним достаточно регулярно вплоть до 1933 г., когда Германия прекратила сотрудничество со структурами Лиги Наций. О. Леманн писал в МИД: «Я всегда рекомендовал его как в высшей степени надежного и добросовестного человека, который блестяще знал немецкую науку и искусство и также старался в рамках своих служебных обязанностей генерального секретаря Международного бюро музеев обеспечить немецким музеям подобающее положение»<sup>265</sup>.

В письме из Берлина, вероятно, требовалась характеристика на Э. Фундукидаса, о котором, судя по всему, немецким властям удалось узнать не так уж и много. По крайней мере О. Леманн пишет не только о том, что тот «не говорит бегло по-немецки, однако мы в Германии всегда разговаривали с ним на немецком языке», или подтверждает возможность организации в прошлом Э. Фундукидасом ряда выставок в Германии, но и пытается ответить на вопросы о том, где его коллега учился (этого О. Леманн не знает и отправляет корреспондента за справкой к Р. Граулю), когда получил доктор-

<sup>264</sup> Цит. по: Archive von Altonaer Museum. NL 9 Tagung in Royaumont bei Paris, 18.–20.5.1939. L. 3.

<sup>265</sup> Цит. по: Archive von Altonaer Museum. NL 9 Verhandlungen wegen eines internationalen Museumsamtes Paris Berlin. L. 2–3.

скую степень («Как он получил степень доктора, я не знаю; на мой взгляд, едва ли можно предполагать, что он присвоил себе эту степень, не имея на то права»), и даже, как относится к собственной национальной принадлежности («Из своего греческого происхождения он никогда не делал секрета, напротив, всегда и очень решительно признавал свою принадлежность к греческому народу»)<sup>266</sup>. Заканчивается эта характеристика утверждением гораздо более решительным, чем то, что содержалось в письме Р. Шмидту: «Тот факт, что господин Ф. благодаря своим знаниям и своему охватывающему весь мир кругу знакомств является очень ценным сотрудником, не подлежит для меня сомнению. Я бы со спокойной совестью рекомендовал его»<sup>267</sup>. Однако, вероятно, эти слова авторитетного ученого власти до конца так и не убедили. Они продолжали проверять Э. Фундукидису и пытались найти хотя бы какие-нибудь свидетельства его лояльности не только музейному делу, но и рейху.

В октябре 1942 г. немецкой стороне стало известно, что будто бы в 1923 г. Э. Фундукидис был ранен во время марша Гитлера к Фельдхеррnhалле. Немцы послали своего представителя, дабы выяснить обстоятельства этого дела. Оказалось, что слух соответствует фактам, т.к. Э. Фундукидис действительно в 1923 г. учился в Мюнхене. Однако немецкий интервьюер должен был разочарованно констатировать, что ранение произошло из-за того, что грек присоединился к маршу из чистого любопытства и «сам он этому факту особого значения не придает и рассматривает его как чистую случайность»<sup>268</sup>. Кто знает, как сложилась бы судьба ученого, будь создана новая структура, которая могла бы «оказывать решающее влияние в области музейного дела в европейских интересах, чтобы и в этом отношении сделать Германию духовным центром»<sup>269</sup>. Она, однако, так и не появилась, хотя О. Леманн и указывал, что «возможность сделать Германию руководящим центром в музейном деле, кажется мне, оправдывает обстоятельнейшую и одновременно быструю подготовку»<sup>270</sup> этого начинания. В итоге Э. Фундукидис

<sup>266</sup> Archive von Altonaer Museum. NL 9 Verhandlungen wegen eines internationalen Museumsamtes Paris Berlin.

<sup>267</sup> Ibid. L. 3.

<sup>268</sup> Цит. по: *Eckard M.* Das Deutsche Institut in Paris 1940–1944. S. 86.

<sup>269</sup> Цит. по: Archive von Altonaer Museum. NL 9 Tagung in Royaumont bei Paris, 18.–20.5.1939. L. 2.

<sup>270</sup> Ibid. L. 3.

остался на своем посту, но полным доверием у представителей оккупационных властей никогда не пользовался.

Любопытно отметить, что против активизации деятельности бюро в военное время выступали и представители самого Парижского института. Они аргументировали это тем, что в существующих условиях бюро было бы вынуждено выбирать между Европой и Америкой. Отдавая предпочтение последней, оно отказывалось бы тем самым от любых отношений с Германией и странами, которые та оккупировала или с которыми была в союзе. Напротив, ограничиваясь Европой, оно навлекло бы на себя обвинение в том, что служит «европейской политике, возглавляемой Германией и направленной против ее врагов» и «должно было бы отказаться от сотрудничества с неевропейскими странами». Но в октябре 1942 г. из-за соперничества внутри правительства Виши Э. Фундукидису все же удалось получить «полномочия и финансовое содействие Министерства национального образования, позволяющие ему вновь открыть бюро музеев при Дирекции Искусств», которая хотела бы получить от немцев в свое распоряжение помещения Парижского института, «чтобы разместить в них, наряду с другими бюро французской администрации, офис Международного бюро музеев». В октябре 1942 г., затем в мае и июне 1944 г. представители Института ходатайствуют в МИД, чтобы избежать этой конфискации помещений. Однако в итоге подобное решение все же принимается, но в силу войны не успевает: в августе 1944 г. Париж восстает, и немцы вынуждены бежать из города<sup>271</sup>. Институт и бюро получают возможность восстановить свою деятельность.

При этом следует отметить, что, хотя официально бюро и не функционировало на протяжении четырех лет оккупации, неофициальная работа в нем все же продолжалась. Как отмечал в своем отчете за период с июня 1940 по январь 1945 г. Э. Фундукидис, «будучи почти полностью изолированным от иностранных государств, бюро сконцентрировало свою деятельность на работах в области документации»<sup>272</sup>. Оно подготовило несколько публикаций, кото-

<sup>271</sup> См.: *Renoliet J.-J. L'UNESCO oubliée: La Société des Nations...* P. 157.

<sup>272</sup> Отчет был издан в Париже ограниченным тиражом, вероятно, в 1945 г. Впоследствии лишь незначительная его часть вошла в общий отчет о работе Лиги Наций в военное время. См.: *Report on the work of the League during the war submitted to the Assembly by the acting Secretary-General. Geneva, 1945. P. 126–127. См.: The Work of the International Museums Office and*

рые вышли в свет уже после оккупации Парижа. Среди них можно отметить два английских издания учебников, подготовленных бюро еще раньше: «Учебник по консервации и реставрации живописи» и учебник, посвященный технике археологических раскопок. Кроме того, были опубликованы два номера журнала «Мусейон» (№ 49 и 50), содержащие статьи, большая часть которых была собрана еще до оккупации. Ко всем пятидесяти номерам журнала были подготовлены указатели, включающие алфавитный указатель их содержания и упоминающихся имен собственных. Указатели были подготовлены и для ста выпусков ежемесячного приложения к журналу «Мусейон», вышедших к июню 1940 г., а также для томов «Музеография», изданных по итогам Мадридской конференции. Наконец, бюро издало первый том в новой серии «Международные проблемы искусства и археологии». В него вошел ряд исследований, посвященных проблемам юридического, административного и технического характера, которые возникают в международных отношениях в связи с памятниками искусства, археологии и этнографии. Были составлены два справочника (русско-франко-английский и греко-франко-английский), содержащие технические термины, используемые в византийской археологии, литургике и искусстве<sup>273</sup>.

Естественно, бюро не могло не откликнуться на одну из самых актуальных в то время проблем – проблему, связанную с реституцией и разрушением культурных ценностей. По этому вопросу предпринимался ряд консультаций с юристами, и даже была проведена специальная встреча, на которой обсуждалась данная проблема. Следует отметить, что уже в 1939 и 1940 гг. бюро посвятило два выпуска своих «Сборников по сравнительному законодательству и международному праву» проблеме защиты национального и исторического достояния (№ 1) и проблеме памятников и произведений искусства во время войны и в мирных договорах (№ 2). Правительства некоторых стран сами обратились к бюро с предложением принять участие в возвращении утраченных ими во время оккупации ценностей<sup>274</sup>. Более того, бюро разработало проект Комиссии по поиску, сохранению и репатриации произведений искусства и исторических документов, незаконно перемещенных с оккупированных

---

Associated Organizations during the Period June 1940 – January 1945 by E. Foundoukidis. Paris, [1945]. P. 7.

<sup>273</sup> Ibid. P. 7–8.

<sup>274</sup> Ibid. P. 9.

врагом территорий. Предполагалось, что комиссия будет включать представителей национальных комитетов по возвращению таких предметов и тех государств, участие которых в работе комиссии будет признано необходимым. Она должна была отвечать за координацию работ национальных комитетов и организацию деятельности по выявлению и возвращению соответствующих предметов, разработать общую процедуру, проанализировать существующие юридические материалы и, при необходимости, предложить дополнения к ним.

Касательно исторических памятников бюро сконцентрировало свое внимание на двух основных вопросах: во-первых, для технических специалистов, которые оказались вовлечены в работу по восстановлению пострадавших в годы войны памятников, был составлен алфавитный указатель всех работ по консервации и реставрации исторических монументов, опубликованных бюро. Во-вторых, начались работы по сбору материалов для составления справочника памятников и произведений искусства, пострадавших в ходе войны<sup>275</sup>. Как отмечалось в отчете бюро, «эта работа займет много времени, но, будучи законченной, станет детальным описанием того ущерба, который нанесла война в сфере памятников и произведений искусства»<sup>276</sup>. К сожалению, она так никогда и не была завершена<sup>277</sup>.

Не оставляло бюро и разработку сугубо академических вопросов, связанных с искусствоведением и науками о культуре. Так, например, после публикации сравнительного исследования на тему «Проблема остроконечных арок в готической архитектуре», в военное время им начали разрабатываться две новые темы, одна, посвященная двум аспектам истории искусства: примитивизму и классицизму, а другая – сравнительному исследованию литературы и пластических искусств как средств выражения человеческой мысли и эмоций. В области фольклора непосредственно перед началом Второй мировой войны бюро опубликовало второй том материалов, посвященных музыкальному фольклору, а сейчас работало над проблемой методологии фольклорных исследований<sup>278</sup>. Следует отметить, что именно эта тема была ближе всего научным интересам

<sup>275</sup> The Work of the International Museums Office... P. 10.

<sup>276</sup> Ibid. P. 11.

<sup>277</sup> О том, как этот процесс шел реально, см.: *Зинич М.С.* Похищенные сокровища: Вывоз нацистами российских культурных ценностей. М., 2005. С. 85–104.

<sup>278</sup> См.: The Work of the International Museums Office... P. 11.

Э. Фундукидиса, и она будет наиболее активно разрабатываться ученым в послевоенное время<sup>279</sup>.

Предполагалось, что наиболее полно на требования времени сумеет ответить самая молодая из организаций, созданных в рамках Международного бюро музеев, – основанный в 1937 г. Международный исследовательский центр по архитектуре и городскому планированию. Еще в довоенное время он начал «работу над весьма актуальной проблемой сохранения остатков прошлого и их приспособления к требованиям современного городского планирования». Понятно, что после окончания войны проблемы городского планирования оказывались актуальными для многих государств. Центр, бывший единственной организацией, которая на международном уровне занималась проблемами современного городского планирования, разработал обширную программу международного исследования в этой области<sup>280</sup>. Однако и она так и не была осуществлена.

Деятельность бюро после войны была недолгой. В 1945 г. было принято решение о создании новой международной организации – Организации Объединенных Наций. 1 ноября 1945 г. на Лондонской конференции было принято решение о создании ее аналога в области науки, образования и культуры – ЮНЕСКО. В ноябре 1946 г. в Париже прошла ее первая конференция. 18 апреля 1946 г. Лига Наций официально была ликвидирована. Новая международная музейная организация функционировала уже в непосредственной связи с новыми структурами.

### 3.3.2. *Международный совет музеев*

Так же как Международное бюро музеев существовало при Лиге Наций, Международный совет музеев (ИКОМ) функционирует в непосредственной связи с ее преемницей, Организацией Объединенных Наций (ООН). Точнее, с той структурой ООН, которая непосредственно связана с решением вопросов в области науки, образования и культуры, – Организацией Объединенных Наций

<sup>279</sup> После войны он станет секретарем Международной комиссии по фольклору и народному искусству, созданной при Международной комиссии по философии и историческим наукам ЮНЕСКО и будет занимать эту должность вплоть до 1953 г. См.: *Thompson S. A. Folklorist's Progress. Reflections of a Scholar's Life.* Bloomington, 1996. P. 274–275, 294.

<sup>280</sup> См.: *The Work of the International Museums Office...* P. 11–12.

по вопросам образования, науки и культуры (ЮНЕСКО). Первым генеральным директором ЮНЕСКО стал выдающийся английский ученый сэр Джулиан Хаксли (1946–1948). Это было неслучайно, уже в 1945–1946 гг. он работал генеральным секретарем Подготовительной комиссии по созданию ЮНЕСКО<sup>281</sup>. Он был прекрасно знаком с британским опытом установления партнерских отношений между правительственным сектором и сектором волонтерских профессиональных организаций. Поэтому вполне естественно, что его опыт подсказывал ему именно такой путь развития и для новой международной организации, ЮНЕСКО: для того чтобы функционировать успешно, необходимо было установить партнерские отношения между официальными представителями, которых бы отправляли в ЮНЕСКО национальные правительства, и неправительственным сектором<sup>282</sup>. Музейный мир как раз и воспринимался как такое пространство, в котором существенным было развивать неправительственное партнерство и поддержку. Уже на первой сессии первой генеральной конференции ЮНЕСКО (Париж, ноябрь 1946) делегат от Бразилии Марио Баратто призвал новую организацию обратить особое внимание на ту роль, которую музеи выполняют и могут выполнять в будущем в деле образования и развития культуры. Его взгляды получили самое широкое одобрение делегатов.

Примерно в то же самое время, между 16 и 20 ноября 1946 г., в Лувре прошла серия встреч музейных профессионалов. Ее целью было создать неправительственную организацию, занимающуюся вопросами музеев. Тогда же было предложено и название этой организации – Международный совет музеев. Встречи проходили под патронатом двух выдающихся деятелей музейного мира того времени – Жоржа Салля и Чанси Хамлина.

Жорж Салль (1889–1966), внук прославленного инженера Гюстава Эйфеля, был директором музеев Франции (до 1957 г.). Он участвовал в Первой мировой войны, изучал литературу и юриспруденцию, но рано увлекся искусством. Хотя его интересовали современные течения в искусстве (фовизм и кубизм), но специализацией своей он выбрал искусство Востока. Салль принимал участие в многочисленных раскопках в Иране, Афганистане, Китае, а с 1926 г. на-

<sup>281</sup> См.: *Pearson C.E.M. Designing UNESCO: "Art, Architecture and International Politics at Mid-Century"*. London; New York, 2010.

<sup>282</sup> См.: *Huxley J. UNESCO: Its Purpose and Its Philosophy*. Washington, DC, 1947.

чал работать в Лувре, в 1932 г. он стал первым хранителем только что учрежденного Отдела Востока этого музея. В 1941 г. он возглавил Музей Гиме – парижский музей восточного искусства. Его научная и экспозиционная деятельность высоко ценилась многими деятелями культуры межвоенного двадцатилетия, и в том числе В. Бенямином<sup>283</sup>. Салля принимал активное участие в эвакуации музейных ценностей из Парижа во время Второй мировой войны, а затем участвовал в движении Сопrotивления<sup>284</sup>.

Чанси Хамлин (1881–1963), в свою очередь, был представителем музейного мира США. Он был адвокатом и принимал участие в создании «прогрессистской партии» Т. Рузвельта. Но, помимо этого, он увлекался естественной историей, палеонтологией, геологией. После Первой мировой войны он решил сконцентрировать свои усилия на общественной деятельности и примкнул к работе Естественного-исторического общества г. Буффало (был его главой 29 лет), многие годы возглавлял Федеральное общество государственных парков<sup>285</sup>. Именно с этого начался и его интерес к музеям. В 1921–1923 гг. он был вице-президентом Американской ассоциации музеев, в 1923–1929 гг. возглавлял ее в качестве президента, а в 1947 г. получил награду за почетную службу. Хамлин внес огромный вклад в дело создания специальных учебных программ и курсов для подготовки музейных работников (директоров и кураторов)<sup>286</sup>. Такая школа подготовки функционировала при штаб-квартире ассоциации. При Аллегенском парке по его инициативе была создана летняя школа (открытая два месяца каждый год) для подготовки учителей и воспитателей, деятельность которых связана с изучением естествознания под открытым небом.

Впоследствии сам Хамлин вспоминал, что еще в 1945 г., встретив Салля, предложил ему создать новую международную музейную организацию. Тот согласился на это предложение и подписал письмо, приглашавшее видных музеологов со всего мира на встречу в Лувре

<sup>283</sup> См.: *Benjamin W. The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media.* Harvard, 2008. P. 260.

<sup>284</sup> См.: *Founders.* URL: <http://icom.museum/the-organisation/history/founders/> (дата обращения: 08.03.2018).

<sup>285</sup> См.: *Landrum N.C. The State Park Movement in America: A Critical Review.* Columbia, 2004. P. 97.

<sup>286</sup> См.: *Founders.* URL: <http://icom.museum/the-organisation/history/founders/> (дата обращения: 08.03.2018).

в ноябре 1946 г.<sup>287</sup> Благодаря Саллю, удалось заручиться поддержкой в этом начинании и со стороны директора Британского музея, что было особенно важно, т.к. английский музейный мир продолжал оставаться эталоном функционирования профессиональных сетей специалистов.

К 50-летию деятельности ИКОМ, которое музейное сообщество отмечало в 1996 г., совет подготовил обзор своей работы за вторую половину XX в. Одним из авторов этого очерка, вышедшего в свет в 1998 г., стал английский музеолог Патрик Бойлан, президент Музейной ассоциации в 1988–1990 гг., возглавлявший также Комитет по этике ИКОМ (1984–1990). Именно благодаря его исследованию сейчас мы можем восстановить историю создания совета и его первые шаги.

Большая часть участников встречи в Лувре представляла национальные музейные ассоциации и другие подобные организации. Из-за того, что встреча организовывалась в спешке, а коммуникации в послевоенной Европе не были еще восстановлены в полной мере, состав участников встречи был достаточно случайным. На ней, в основном, присутствовали те, кто в это время оказался в Париже, например на той же первой конференции ЮНЕСКО.

На встрече в Лувре присутствовали представители 14 государств (не только европейских, представлены были также США, Австралия, Канада, Бразилия, Новая Зеландия), ООН, ЮНЕСКО, Международного бюро музеев, французского Министерства иностранных дел и шведского представительства в Париже. Кроме того, из ряда стран были присланы письма, выражавшие поддержку новому начинанию и сообщавшие о создании национальных музейных комитетов (Аргентина, Гаити, Китай, Индия, Египет, Филиппины, Турция). На первой встрече, 16 ноября, Чанси Хамлин был назначен секретарем новой организации. Вскоре эта должность была переименована в должность президента. Хамлин, таким образом, стал первым президентом новой организации и занимал эту должность вплоть до 1953 г. В тот же самый день комитет из 11 человек составил проект конституции и устава новой организации. 18 ноября единогласно они были приняты, с добавлением лишь незначительных измене-

<sup>287</sup> См.: Dickey J., El Azhar S., Lewis C. *Museums in Global Context // Museums in a Global Context: National Identity, International Understanding / Ed. by J. Dickey, S. El Azhar, C. Lewis. Washington, DC, 2013. P. 13–14.*

ний. Новая организация получила название Международного совета музеев (International Council of Museums, ИКОМ)<sup>288</sup>.

Следующие два дня, 19 и 20 ноября, были посвящены определению общей политики новосозданной организации и основных направлений ее развития. Было принято решение, что в своей практической деятельности совет будет опираться на систему национальных и международных комитетов. Тогда же были созданы и первые семь международных комитетов (первоначально они назывались «специализированными группами»), каждый из которых был посвящен какому-либо важному типу музеев: 1) музеи науки и здравоохранения, а также планетарии, 2) художественные музеи и музеи прикладного искусства, 3) естественно-исторические музеи, 4) музеи истории науки и техники, 5) археологические, исторические музеи и исторические места, 6) этнографические музеи (включая музеи народного искусства и культуры), 7) зоологические сады, ботанические сады, национальные парки, природные заповедники. До настоящего времени сохранились два из этих комитетов: естественно-исторических музеев и археологических и исторических музеев, еще два в 1948 г. были объединены в один комитет: из Комитета музеев науки и здравоохранения и Комитета музеев истории науки и техники был создан единый Комитет музеев истории науки и техники.

Первоочередными задачами, стоящими перед новой организацией, стали задачи, связанные с подготовкой музейных профессионалов: обучение и обмен опытом в этой области были признаны приоритетным направлением работы. Как увидим, и в дальнейшем эти вопросы будут занимать важное место в работе ИКОМ. На первом этапе работы совета (до середины 1960-х гг.) не меньшее внимание уделялось также вопросам, связанным с образовательными функциями музеев, обменом музейными материалами, а также консервацией и реставрацией культурных ценностей<sup>289</sup>.

Сотрудничество ИКОМ и ЮНЕСКО очень скоро стало приносить первые плоды. В 1947 г. между ними был заключен первый формальный контракт, по которому совет получал библиотеку и документационный центр Международного бюро музеев. Они легли в основу Центра музейной документации ЮНЕСКО – ИКОМ.

<sup>288</sup> См.: *Boylan P.J.* ICOM at fifty // *Museum International*. 1996. Vol. 191. № 3. P. 47–50.

<sup>289</sup> См.: *Baghill A.S., Boylan P., Herreman Y.* History of ICOM (1946–1996).

ИКОМ был признан основным советником ЮНЕСКО по вопросам музеев и наследия. Впоследствии ИКОМ приобрел высший консультативный статус категории «А» при Экономическом и социальном совете ООН<sup>290</sup>. Штаб-квартира его, так же, как и штаб-квартира ЮНЕСКО, располагалась в Париже (на Авеню Клебер).

Успех уже первого этапа функционирования новой организации во многом был связан с деятельностью первого президента ИКОМ, Чанси Хамлина. Будучи американцем, он ежегодно ездил в Европу и проводил в Париже по полгода. Признанием его заслуг именно в этой области стало присуждение ему в 1947 г. ордена Почетного легиона (он стал офицером ордена) «за инициативу создания ИКОМ».

Первая подготовительная конференция ИКОМ состоялась в ноябре 1947 г. в Мехико (Мексика). На ней обсуждались проблемы издания периодического печатного органа совета, международного обмена музейными предметами, копирования и сохранения уникальных предметов, выставочной деятельности, создания международной фонотеки и т.д. А уже год спустя, летом 1948 г., в Париже состоялась первая полная конференция ИКОМ, на которой были представлены музейные работники и музеологи из 35 стран. Тогда же окончательно были определены первые 12 международных комитетов ИКОМ.

С самого начала в работе ИКОМ принимали участие многие видные ученые. Так, например, известнейший французский археолог и специалист в области искусства первобытного времени Андре Леруа-Гуран возглавил работу по выработке основных положений, которыми должна была бы руководствоваться практика обмена музейными предметами между различными музеями мира. Итогом этой работы стало принятие ЮНЕСКО в 1976 г. Рекомендаций относительно международного обмена культурной собственностью. Известнейший итальянский теоретик реставрации Чезаре Бранди в это же время принимал участие в работе комитета по очистке и реставрации живописи и т.д.<sup>291</sup>

Первоначально конференции совета должны были проходить раз в два года. Но с 1950 г. (конференция в Лондоне, Великобритания) было решено проводить их один раз в три года. С 1965 г.

<sup>290</sup> См.: *Thirty-four years of co-operation between Unesco and ICOM // Museum. 1980. Vol. 32. № 3. P. 155–162.*

<sup>291</sup> См.: *Baghill A.S., Boylan P., Herreman Y. History of ICOM (1946–1996).*

(конференции в Вашингтоне, Филадельфии и Нью-Йорке, США) каждая конференция проводится под определенной темой: первой такой темой стала подготовка музейного персонала. Затем в качестве тем выбирались: музей и исследовательская работа, музей на службе человечества, музей и развивающийся мир, музей и нематериальное наследие, музеи для социальной гармонии, музей и культурные ландшафты. В ходе этих конференций проводится и генеральная ассамблея ИКОМ, которая является высшим органом по формированию политики ИКОМ.

Структура организации была представлена следующим образом: президенты международных комитетов составляют Консультативный комитет. Его встречи проходят во время генеральной ассамблеи. Во главе организации стоит Исполнительный совет. Его возглавляет президент ИКОМ. Административное управление ИКОМ осуществляет генеральный директор ИКОМ, возглавляющий генеральный секретариат. С 1948 по 1965 г. генеральным директором ИКОМ был известнейший французский музеолог Жорж Анри Ривьер. А с 1965 по 1976 г. эту должность занимал его ученик и коллега Юг де Варин, бывший в 1962–1965 гг. помощником директора.

Кроме конференций ИКОМ с самого начала своего существования принимал активное участие в организации других мероприятий: так, например, в 1952 г. им совместно с ЮНЕСКО был организован Международный семинар о роли музеев в образовании (Бруклин, США), по итогам которого в свет вышла первая международная публикация, посвященная проблемам музейной педагогики, – «Музеи и молодежь». В 1954 г. семинар на ту же тему был проведен в Афинах (Греция), а в 1958 г. состоялся аналогичный региональный семинар в Рио-де-Жанейро (Бразилия)<sup>292</sup>. Инициатором их проведения был Ж.А. Ривьер.

На генеральной конференции в Италии в 1953 г. новым президентом ИКОМ на три года был избран Жорж Салль, до того исполнявший функции главы Консультативного комитета. Он был президентом до 1959 г. Вторая половина 1950-х – 1960-е гг. стали временем определенного кризиса в работе ИКОМ, хотя он и предпринимал определенные усилия для расширения своей деятельности. Так, например, в 1959 г. совместно с ЮНЕСКО были осно-

<sup>292</sup> См.: Unesco Regional Seminar on the Educational Role of Museums, Rio de Janeiro, Brazil, 7–30 September 1958. Report by the Director of the Seminar Georges Henri Riviere (Director of ICOM). Paris, 1960.

ваны Международный исследовательский центр по сохранению и реставрации культурных ценностей (в Риме) и Музейная ассоциация тропической Африки. Каждая из этих структур активно включилась в самостоятельную работу и, например, Музейная ассоциация Тропической Африки в 1966 г. организовала симпозиум, посвященный хранению в музейных условиях предметов из дерева (Дакар, Сенегал)<sup>293</sup>.

ИКОМ стремился охватить в своей работе все новые и новые территории. В 1967 г. принимается решение о создании Регионального агентства ИКОМ по Южной и Юго-Восточной Азии. При этом собственное финансовое положение совета было достаточно тяжелым. Это вызвало необходимость частичного пересмотра устава совета. Кроме того, изменялось само понимание роли музеев в обществе (происходила вторая музейная революция), это также не могло не сказаться на деятельности ИКОМ. В 1969 г. ИКОМ совместно с ЮНЕСКО провели международный круглый стол на тему «Роль музеев в современном мире». Вновь на повестку дня встали вопросы профессионализации музейного сектора, закрепления за музеологией статуса академической дисциплины, обмена опытом. В этой связи в 1969 г. в свет вышел первый выпуск «Международной библиографии по музеологии», а для трех франкоязычных стран (Франции, Бельгии и Швейцарии) была организована серия учебных семинаров, на которых молодые музейные сотрудники могли повысить свой профессиональный уровень<sup>294</sup>.

На 10-й генеральной ассамблее ИКОМ в Гренобле (1971) было определено, что все традиционные функции музея находятся во первых и в основных на службе делу развития общества. Связь музеев с их сообществами была подтверждена и на следующей ассамблее в Копенгагене, в 1974 г. Было признано, что музей должен искать новые формы, при помощи которых он мог бы реагировать на требования сообщества. Это указывает на то влияние, которое в данный период на деятельность ИКОМ оказывало движение новой музеологии. И это вполне закономерно: ведь генеральным директором ИКОМ в этот период был не кто иной, как Юг де Варин, а основоположник направления, Ж.А. Ривьер, хотя и оставил должность директора, но с 1968 г. был постоянным советником ИКОМ. Сам круглый стол о значении музеев для современного

<sup>293</sup> Unesco Regional Seminar on the Educational Role of Museums...

<sup>294</sup> Ibid.

мира и необходимости их дальнейшего развития, состоявшийся в Сантьяго-де-Чили в 1972 г., по итогам которого была принята знаменитая «Декларация Сантьяго» (один из первых манифестов новой музеологии), также был организован совместными усилиями ЮНЕСКО и ИКОМ<sup>295</sup>. Примером демократизации работы совета стало и то, что с 1977 г. членство в международных комитетах ИКОМ стало открытым, т.е. для того, чтобы стать членом какого-либо комитета, теперь члену ИКОМ не нужно было получать специальное приглашение от этого комитета.

С 1977 г. совет начинает активно работать в развивающихся странах. На конференции, проходившей в Москве и Ленинграде в мае 1977 г., была принята резолюция, призывавшая к поддержке стран Африки, Азии и Латинской Америки в деле подготовки музейных сотрудников и специалистов в области реставрации. В рамках этого направления ИКОМ принимал активное участие в создании Организации музеев, памятников и достопримечательных мест Африки, первая генеральная ассамблея которой прошла в Найроби (Кения) в 1978 г.

Еще в 1970 г. ИКОМ издал Этику приобретения, – документ, связанный с основными этическими проблемами, которые могут возникать в ходе приобретения музеями тех или иных предметов. В 1986 г. был принят и полный кодекс профессиональной этики (о нем см. выше)<sup>296</sup>.

Расширение географических рамок деятельности ИКОМ произошло в том, что в 1989 г. президентом ИКОМ впервые стал представитель третьего мира Альфа Умар Конаре (Мали). В 1992 г. он был вынужден оставить этот пост, т.к. был избран президентом своей страны. Обычно же все президенты занимали этот пост два трехгодичных срока. Среди внесших наибольший вклад в дело развития музейного сектора следует назвать англичанина Джеффри Лююиса, который был президентом ИКОМ в 1983–1989 гг.<sup>297</sup>

К 1994 г. удалось улучшить финансовую ситуацию совета. Все активнее стали применяться практики фандрайзинга. С середины 1990-х гг. ИКОМ активно включился в борьбу с незаконным

<sup>295</sup> Материалы круглого стола были опубликованы как: *Museum*. 1973. Vol. XXV. № 3.

<sup>296</sup> Кодекс музейной этики ИКОМ. URL: <http://www.icom.org.ru/get.asp?id=A7> (дата обращения: 08.03.2018).

<sup>297</sup> См.: *Baghill A.S., Boylan P., Herreman Y. History of ICOM (1946–1996)*.

перемещением культурных ценностей и охрану культурного наследия. Еще в 1960 г. им была проведена первая кампания в этой области, направленная на сохранение памятников Нубии. Сейчас совет ведет совместную работу с миротворческими силами ООН, регулярно готовит списки «Красный лист» и «Сто пропавших предметов». В 2002 г. им была запущена программа «Музеи в чрезвычайных ситуациях»<sup>298</sup>. ИКОМ стремится осваивать все новые территории. В 2004 г. впервые генеральная конференция была проведена в Азии, в Сеуле (Южная Корея). Темой ее стали музеи и нематериальное культурное наследие, что также расширяло спектр деятельности ИКОМ. Тогда же впервые президентом ИКОМ стала женщина – Алиссандра Кумминс (Барбадос). Она занимала этот пост два срока, до 2010 г.<sup>299</sup>

Сейчас ИКОМ состоит из следующих частей: национальные комитеты, региональные организации, национальные корреспонденты, международные комитеты, аффилированные организации, Генеральная ассамблея, Генеральная конференция, Консультативный комитет, Исполнительный совет, Секретариат, Информационный музейный центр ЮНЕСКО–ИКОМ, фонд ИКОМ. Для ответа на вопрос, что они собой представляют и зачем нужны, следует обратиться к Уставу ИКОМ<sup>300</sup>. Статья 13 этого документа следующим образом характеризует основные структурные единицы этой организации.

Национальные комитеты являются главными структурными единицами ИКОМ и основным связующим звеном между ИКОМ и его членами. Национальный комитет обеспечивает управление интересами ИКОМ в своей стране, представляет интересы своих членов в рамках ИКОМ, он состоит из всех членов ИКОМ, проживающих в данной стране. Он принимает свой собственный регламент, который не должен находиться в противоречии с Модельным Регламентом национальных комитетов. Такой комитет может быть создан Исполнительным советом в любой стране после получения Генеральным секретарем письменного заявления, подписанного не

<sup>298</sup> См.: *Portes E. des.* ICOM and the battle against illicit traffic of cultural property // *Museum.* 1996. Vol. 191. № 3. P. 51–58.

<sup>299</sup> См.: *Cardoso P.M.* ICOM 2010: half a century of changes and impasse // *Sociomuseology IV. Cadernos de Sociomuseologia.* 2010. Vol. 38. P. 35–47.

<sup>300</sup> Устав Международного совета музеев (ИКОМ). URL: <http://www.icom.org.ru/get.asp?id=A5> (дата обращения: 08.03.2018).

менее чем пятью индивидуальными или коллективными членами ИКОМ с постоянным местожительством в этой стране. Каждый национальный комитет избирает своего собственного председателя, а также Исполнительное бюро, состоящее не менее чем из четырех членов (включая председателя). Ни один рядовой член Исполнительного бюро не может оставаться на своем посту в течение более шести лет подряд, если только он не был сразу же после этого избран председателем или вице-председателем. Председатель и вице-председатель не могут исполнять свои функции в течение более шести лет подряд (это универсальные правила ротации, которые действуют во всех комитетах и структурах ИКОМ). Каждый национальный комитет проводит не менее одного пленарного заседания в год, на котором Исполнительное бюро отчитывается перед членами о деятельности за год и представляет финансовый отчет, где рассматривается и утверждается программа комитета. Сейчас таких национальных комитетов ИКОМ всего 119<sup>301</sup>.

Национальные комитеты могут объединяться в региональные организации (альянсы). Для этого нужно решение как минимум трех национальных комитетов. Эта организация будет носить название ИКОМ, дополняемое принятым названием соответствующего географического региона. Цель региональной организации ИКОМ – служить трибуной для обмена информацией и сотрудничества между национальными комитетами, музеями и профессиональными музейными работниками в том регионе, где она создана. Сейчас существует шесть таких региональных организаций.

Если члены ИКОМ имеют постоянное проживание в стране, где нет национального комитета, то Исполнительный совет может назначить какого-либо члена ИКОМ, постоянно проживающего в этой стране, национальным корреспондентом. В этом качестве он будет представлять членов ИКОМ данной страны на Генеральной ассамблее и сможет присутствовать в качестве наблюдателя на заседаниях Консультативного комитета. При этом национальный корреспондент не имеет права участвовать в голосовании ни на Генеральной Ассамблее, ни на выборах Исполнительного совета.

Международные комитеты являются основными инструментами деятельности ИКОМ и реализации его программ. Они долж-

<sup>301</sup> Данные на 11.09.2018 г. URL: <https://icom.museum/en/about-us/committees/> (дата обращения: 11.09.2018).

ны носить исключительно профессиональный характер. Международный комитет может быть создан Исполнительным советом для решения вопросов, касающихся какого-либо особого аспекта музейного дела, политики или музейной практики, или же одной или нескольких дисциплин или профессий, связанных с управлением музеями и деятельностью музеев. Прежде чем создать новый международный комитет, Исполнительный совет должен запросить мнение Консультативного комитета. Каждый комитет избирает своего председателя и свое Исполнительное бюро, принимает свой регламент. Так же, как и в национальных комитетах, рядовой член Бюро международного комитета не может занимать должность более шести лет подряд, если только он не был сразу же избран председателем (президентом) или вице-председателем (вице-президентом). Председатель или вице-председатель могут занимать эту должность не более чем шесть лет подряд. Международный комитет собирается на пленарные заседания, как правило, не реже одного раза в год, а в те годы, когда проводится Генеральная ассамблея, в том же месте и в то же время, что и Ассамблея. Международный комитет может создать такие рабочие группы, какие сочтет необходимым для достижения своих целей. Таких комитетов сейчас 30, о них подробнее будет сказано ниже.

Существуют при ИКОМ и присоединенные (афилированные) организации. Любая международная организация, состоящая как минимум на две трети из профессиональных музейных работников, может изъявить желание стать присоединенной организацией ИКОМ. Заявление о вступлении в присоединенные организации должно быть направлено в письменном виде вместе с уставом организации. Если Исполнительный совет ИКОМ принимает решение предоставить организации статус присоединенной организации, то он информирует ее об этом и просит, чтобы не менее 50 % ее членов стали членами ИКОМ в течение одного года после даты принятия решения. Если по истечении этого срока членами ИКОМ являются менее одной трети членов организации, то она теряет статус присоединенной организации. Восемнадцать организаций сейчас имеют статус афилированных с ИКОМ: это Ассоциация европейских музеев под открытым небом, Международный совет африканских музеев, Международная ассоциация сельскохозяйственных музеев, Ассоциация музеев Индийского океана, Ассоциация музеев Содружества, Международная организация археологических музеев под

открытым небом и экспериментальной археологии, Международная ассоциация детских музеев, Международная ассоциация музеев на логообложения, Международная ассоциация исторических музеев, Международная ассоциация музеев транспорта и коммуникаций, Международная конфедерация музеев архитектуры, Международное движение за новую музеологию, Музейная ассоциация Карибского региона, Международный конгресс военно-морских музеев, Музейная ассоциация островов Тихоокеанского региона и др.

Генеральная ассамблея ИКОМ решает следующие вопросы: принятие устава ИКОМ и внесение в него поправок, принятие программы и бюджета на последующие три года, выбор темы очередной конференции и т.д. Любой член ИКОМ имеет право присутствовать и участвовать в Генеральной ассамблее. Коллективные члены могут назначить трех лиц для представления их на Генеральной ассамблее. Она собирается раз в три года. Программа ее составляется на основании поступивших от членов ИКОМ предложений, которые утверждаются Исполнительным советом и Консультативным комитетом.

Кроме того, каждые три года ИКОМ проводит Генеральную конференцию. Она проводится в то же самое время и в том же месте, где и когда собирается Генеральная ассамблея. В ходе ее рассматриваются и обсуждаются практические и теоретические вопросы, связанные с музеологией и музеями, и в частности вопросы, касающиеся темы конференции, утвержденной предыдущей Генеральной ассамблеей. Конференция получает и рассматривает также отчет о деятельности ИКОМ за предшествующий трехлетний период, а также его проект программы на последующие три года. Генеральная конференция может предложить резолюции, вытекающие из ее дискуссий, которые, по ее мнению, желательно передать для рассмотрения Генеральной ассамблеей.

При ИКОМ существует также Консультативный комитет. В него входят председатели национальных комитетов, международных комитетов, аффилированных организаций. Они могут давать советы Исполнительному совету и Генеральной ассамблее по любому вопросу, касающемуся политики, программы, процедур и финансов ИКОМ, утверждать годовой бюджет, отбирать кандидатов на выборы Исполнительного совета. Консультативный комитет собирается не реже одного раза в год на очередную сессию, проводимую совместно с сессией Исполнительного совета.

Исполнительный совет должен принимать меры, необходимые для проведения в жизнь решений и резолюций Генеральной ассамблеи, следить за тем, чтобы исполнялась принятая программа ИКОМ, производить общий контроль и, при необходимости, координировать работу национальных, международных комитетов и аффилированных организаций. Исполнительный совет состоит из шестнадцати членов ИКОМ, пятнадцать из которых избираются на три года членами с правом голоса, назначаемыми национальными, международными комитетами и аффилированными организациями. Председатель Консультативного комитета является членом Исполнительного совета по должности. Из пятнадцати избранных членов четыре являются ответственными работниками и одиннадцать – рядовыми членами Совета. К ответственным работникам относятся президент, оба вице-президента и казначей ИКОМ. Исполнительный совет собирается на очередные заседания не реже двух раз в год, а также во время и в месте проведения Генеральной ассамблеи.

Президент ИКОМ созывает и ведет заседания Генеральной ассамблеи и Исполнительного совета. В период между сессиями Исполнительного совета он принимает все надлежащие меры и решения, которые ему кажутся необходимыми, в интересах ИКОМ. Президент представляет ИКОМ в странах и других международных организациях. Вице-президенты помогают президенту и, при необходимости, заменяют его. На казначея возложена обязанность составлять и представлять бюджет ИКОМ, а также проверять все его счета.

Генеральный секретарь (до 1972 г. – генеральный директор) вместе с сотрудниками секретариата образуют Генеральный секретариат. Генеральный секретарь работает по контракту, продолжительностью не более трех лет, который, однако, может быть продлен. Он руководит всеми службами ИКОМ и несет ответственность перед Исполнительным советом за компетентное и эффективное управление этой организацией, а также за деятельность Секретариата.

Фонд ИКОМ был создан в 1965 г. для финансовой поддержки и расширения спектра работ ИКОМ.

Информационный музейный центр ЮНЕСКО–ИКОМ был создан на базе архива и библиотеки Международного бюро музеев и передан ЮНЕСКО под управление ИКОМ. Многие годы его возглавляла Ивет Одон, благодаря активной деятельности которой он стал важнейшим информационным центром по всем вопросам, так или иначе связанным с музейным миром. Для классици-

кации имеющихся материалов здесь была принята не широко распространенная в мире условно-десятиричная система, а система, используемая Библиотекой Конгресса США, в большей степени отвечающая специфике музеологического и музеографического материала. Центр должен был собирать материалы, посвященные музеям и публичным коллекциям, музейные и аукционные каталоги, составлять библиографию музеографической литературы, выработать правила составления музейных каталогов, руководить процессом международного обмена литературой, информацией и фотографическим материалом, связанным с музейным делом<sup>302</sup>.

Деятельность ИКОМ находит отражение на страницах целого ряда периодических изданий. Так, например, ЮНЕСКО издает журнал «Международный музей» («Museum International», ранее – просто «Музей» («Museum»)), во многом являющийся преемником выходившего до Второй мировой войны журнала «Мусейон», это ежеквартальное издание выходило на нескольких языках. В настоящее время публикация является не столь регулярной. В Общественно-редакционный совет этого журнала входят многие видные члены ИКОМ. С 1983 по 2001 г. издавалась русская версия этого журнала. В 2011 г. она была возрождена, хотя и в несколько сокращенном виде – один из номеров выходящего в Москве журнала «Музей» посвящался материалам, опубликованным в «Международном музее». Самим советом еще в 1948 г. был создан собственный печатный орган «Новости ИКОМ» («ICOM News»), выпускаемый сейчас на трех официальных языках совета (английском, французском и испанском).

Такова в общих чертах история создания и структура Международного совета музеев. Как уже упоминалось выше, в своей непосредственной работе он опирается на национальные и международные комитеты. Последним и будет посвящен следующий параграф работы.

### 3.3.3. Профильные комитеты ИКОМ: Международный комитет по музеологии

Уже на первой встрече ИКОМ, проходившей в Лувре в ноябре 1946 г., было принято решение, что в своей практической деятель-

<sup>302</sup> См.: *Olcina P. The Unesco-ICOM Centre: documentation in the service of the museologist // Museum. 1970–1971. Vol. 23. № 1. P. 61–62.*

ности совет будет опираться на систему национальных и международных комитетов. Тогда же были созданы и первые семь международных комитетов, каждый из которых был посвящен какому-либо важному типу музеев. Сейчас таких комитетов всего тридцать<sup>303</sup>. Их можно разделить на несколько групп: во-первых, есть группа комитетов, посвященных той или иной профильной группе музеев или конкретному типу музеев. Это самая большая группа, к ней принадлежит восемнадцать комитетов.

К их числу относятся: комитет музеев и коллекций современного искусства, комитет музеев и коллекций музыкальных инструментов, комитет музеев и коллекций науки и техники, комитет коллекций и деятельности музеев городов, комитет музеев и коллекций костюмов, комитет музеев – исторических зданий, комитет музеев и коллекций стекла, комитет музеев и коллекций декоративного искусства и дизайна, комитет музеев и коллекций изящных искусств, комитет литературных музеев, комитет археологических и исторических музеев и коллекций, комитет этнографических музеев и коллекций, комитет мемориальных музеев в память о жертвах репрессий, комитет военных музеев и музеев военной истории, комитет музеев денег и банковского дела, комитет региональных музеев, комитет естественно-исторических музеев и коллекций и комитет университетских музеев и коллекций.

Еще одну большую группу составляют комитеты, в центре внимания которых находится та или иная функция музея, направление его деятельности: комитет по образованию и культурным мероприятиям, комитет по документации, комитет по коллекционированию, комитет по обмену выставками, комитет по консервации, комитет по музейной безопасности, комитет по менеджменту, комитет по маркетингу и связям с общественностью. Сюда же можно отнести и комитет аудиовизуальных и новых технологий, связанных с передачей звуков и образов.

Три комитета занимают вопросы, связанными с предпосылками и основаниями деятельности любого музея: это комитеты по подготовке музейного персонала, по музеологии и по музейной архитектуре и технике. Наконец, один комитет стоит особняком: это комитет по египтологии, в цели которого входит развитие со-

<sup>303</sup> Перечень дан по сведениям, содержащимся на официальном сайте ИКОМ: URL: <http://icom.museum/the-committees/international-committees/> (дата обращения: 08.03.2018 г.).

трудничества между всеми специалистами, связанными с изучением, сохранением и презентацией египетских коллекций, памятников и исторических мест. Особый акцент в деятельности комитета делается на небольшие коллекции подобного рода.

Особый интерес для нас представляет деятельность Международного комитета по музеологии (ИКОФОМ). Он был основан в 1976 г. и стал третьим крупнейшим профильным комитетом при ИКОМ. Он может рассматриваться в качестве центральной площадки для международных дискуссий по вопросам музеологии. Его появление было отнюдь не случайным.

Активное развитие теоретической музеологии во второй половине XX в. привело музейный мир к осознанию необходимости выработки обобщающей концепции и унификации многообразных представлений о сущности и задачах этой области знания. Важную роль в этом сыграли и события второй музейной революции. Во многом изменился сам образ музея, представления о его связи с современными социальными проблемами. Это нашло отражение в том определении, которое теперь ИКОМ давал музею, признаваемому институтом, находящимся «на службе сообщества».

Еще на седьмой Генеральной конференции ИКОМ (1965) в качестве одной из актуальных задач современного музейного дела была признана задача развития и совершенствования университетских курсов по теоретической музеологии. Однако и девять лет спустя десятая Генеральная конференция ИКОМ (Копенгаген, 1974) все еще отмечала отсутствие связи музеологии с социальной и культурной ситуацией современного общества и призывала к ее модернизации. Еще в начале 1970-х гг. ЮНЕСКО и ИКОМ попытались инициировать создание обобщающего коллективного трактата по музеологии, однако этот проект так и не был реализован<sup>304</sup>. Попыткой преодолеть возникшие трудности могло бы стать создание единого центра, объединяющего специалистов в области музеологии, работа которого способствовала бы выработке ее единой и непротиворечивой теории. Вполне логично, что таким центром стал новый профильный международный комитет ИКОМ – Международный комитет по музеологии.

В диссертации П. ван Менша «К методологии музеологии» (Загребский университет, 1992) были подробно проанализированы история создания и первое десятилетие существования

<sup>304</sup> Мениш П. ван. К методологии музеологии. С. 25–27.

ИКОФОМ<sup>305</sup>. Воспоминания о первых шагах комитета на международной арене и формировании основ его деятельности написал один из создателей ИКОФОМ, его почетный президент В. Софка (1995)<sup>306</sup>. В кандидатской диссертации Н.В. Труевцева «История образования и деятельность комитета музеологии международного совета музеев» (Томск, 2012) на базе значительного количества опубликованных историографических источников предпринята попытка критически рассмотреть историю создания и деятельность ИКОФОМ, изменение содержания, форм, методов его работы, а также роли в процессе развития международного сотрудничества в области музеологии<sup>307</sup>.

Инициатором создания комитета, занимающегося вопросам музеологии, был видный чешский музейный деятель, антрополог Ян Елинек (1926–2004). В 1945–1949 гг. Елинек изучал антропологию в Университете Масарика. В 1959 г. им была защищена кандидатская, а в 1964 г. – докторская диссертации, посвященные проблемам первобытной антропологии. Большая часть его профессиональной деятельности оказалась связанной с родным городом: еще в 1948 г. он начал сотрудничество с Моравским музеем, который возглавлял в качестве директора с 1958 по 1969 г. По его инициативе при музее в 1962 г. был создан Отдел музеологии, который вскоре возглавил приглашенный Елинеком Збынек Странский. Тогда же в отдельном здании (в Брно-Писарках) был открыт филиал музея – «Антропос», построенный с применением новейших подходов центр, объединяющий в себе музей и научно-исследовательский институт, посвященный изучению на мультидисциплинарной основе проблем жизни человека в эпоху плейстоцена<sup>308</sup>. Концепция «Антропоса» привлекла к себе внимание мирового музеологического сообщества. По приглашению Ж.А. Ривьера, посетившего этот музей и увидевшего связи между его концепцией и разрабатывавшейся им в тот период концепцией экомuzeя, Елинек вступил

<sup>305</sup> Мениш П. ван. К методологии музеологии. С. 38–63.

<sup>306</sup> См.: Sofka V. ICOFOM History. URL: <http://network.icom.museum/icofom/publications/our-publications.html> (дата обращения: 08.03.2018).

<sup>307</sup> Труевцев Н.В. История образования и деятельность Комитета музеологии Международного совета музеев. Автореф. дис. ... канд. ист. наук. Томск, 2012.

<sup>308</sup> См.: Koutný I. Pavilon Anthropos – Historie, Osobnosti a Artefakty. Bakalářská diplomová práce. Brno, 2015. См.: [https://is.muni.cz/th/ionfn/Bakalarska\\_prace.pdf](https://is.muni.cz/th/ionfn/Bakalarska_prace.pdf) (дата обращения: 08.09.2018).

в ИКОМ. В 1962–1964 гг. он возглавлял Комитет по региональным музеям ИКОМ, в 1964–1971 гг. был председателем Консультативного комитета ИКОМ, а с 1971 по 1977 г. возглавлял совет в качестве президента. Большое внимание Елинек уделял и системе музеологического образования, – как отмечалось выше, с 1960 г. он был внештатным преподавателем музеологии и антропологии в Университете Яна Евангелисте Пуркине (Брно), а в 1963 г. по его инициативе на философском факультете университета была создана внешняя кафедра музеологии, первым заведующим которой стал сам Елинек. В 1993 г. ученый получил звание профессора (по антропологии)<sup>309</sup>.

Опыт практической работы в Моравском музее способствовал пониманию Елинеком того тяжелого положения, в котором находится современное музейное знание. Специализация внутри музейной профессии привела к фрагментации некогда единой области, отсутствовала единая, обобщающая парадигма, которая могла бы стать общей системой координат для таких разных специалистов, занятых в музейном деле, как хранители, музейные педагоги, специалисты в области менеджмента и маркетинга, реставраторы, научные работники и т.д. Это вело к трудностям при выработке единой музейной политики и, следовательно, проблемам в самой музейной практике. Выходом из сложившейся ситуации, по мысли Елинека, могла бы стать разработка теоретической музеологии как некоего общего для всех вышеперечисленных категорий специалистов когнитивного пространства. Руководство ИКОМ еще больше укрепило его представления о том, что данные проблемы являются общими для всех музеев и находят отражение в конфликтах, возникающих между различными профильными комитетами ИКОМ. В 1976 г. он предложил создать специальный комитет по музеологии, который выполнял бы функции «сознания» ИКОМ<sup>310</sup>. В 1977 г., в ходе одиннадцатой Генеральной конференции ИКОМ, проходившей в СССР, это решение было утверждено, и Международный комитет по музеологии был признан в качестве одного из профильных комитетов совета.

Главными задачами нового комитета стали: утверждение музеологии как научной дисциплины; анализ основных тенденций

<sup>309</sup> См.: *Lehmannová M. ICOM Czechoslovakia and Jan Jelínek // Museologica Brunensia. 2015. Vol. 4. Is. 2. P. 81–83.*

<sup>310</sup> См.: *Мени П. ван. К методологии музеологии. С. 38–40.*

развития музеологии, изучение и поддержка развития музеев и музейных профессий. Первоначально в центре внимания членов комитета находились проблемы, связанные с определением сущности научного исследования в музее и значением междисциплинарности в музейной работе. Во многом это объяснялось научными интересами самого Елинека, который стал первым президентом комитета. С конца 1970-х гг. он начал постепенно отходить от активного участия в работе ИКОФОМ<sup>311</sup>. С 1978 по 1986 г. он возглавлял «Антропос» и почти полностью погрузился в антропологические исследования (возглавлял Европейскую антропологическую ассоциацию и т.д.).

Фактически с 1979 г. руководство новосозданным комитетом переходит к Виношу Софке (1929–2016), который официально занимал должность главы комитета с 1982 по 1989 г. Юрист по образованию, Софка на рубеже 1950–1960-х гг. работал в системе Академии наук Чехословакии (Институт археологии, Брно), где принимал участие в организации ряда исторических экспозиций, в том числе известной выставки, посвященной Великой Моравии, показанной в 1960-е гг. во многих европейских странах. В 1968 г. из-за преследований со стороны коммунистического режима он был вынужден эмигрировать из Чехословакии и переехал в Швецию<sup>312</sup>. Там он работал в Музее национальных древностей (Стокгольм), возглавляя сначала экспозиционный отдел, затем – отдел управления и администрации и, наконец, – отдел музейного развития. Именно Софке принадлежит заслуга организации эффективной работы нового комитета и выработка той схемы деятельности, которая сохраняется в ИКОФОМ до сих пор<sup>313</sup>.

Ядром деятельности ИКОФОМ стали ежегодные симпозиумы, тематика которых определялась заранее и была связана с общим направлением работы комитета в тот или иной период<sup>314</sup>. Как пра-

<sup>311</sup> См.: A tribute to Jan Jelínek // ICOM News = Nouvelles de l'ICOM = Noticias del ICOM. 2005. Vol. 58. Is. 1.

<sup>312</sup> См.: Sofka V. ICOFOM History. URL: <http://network.icom.museum/icofom/publications/our-publications.html> (дата обращения: 08.03.2018).

<sup>313</sup> См.: Mensch P. van. Some impressions concerning Vinos Sofka (1929–2016): lawyer, bricklayer, administrator, and museologist // Museologica Brunensia. 2016. Vol. 5. Is. 1. P. 74–76.

<sup>314</sup> См.: Труевцев Н.В. Источники изучения истории создания и развития комитета музеологии Международного совета музеев // Мир науки, культуры, образования. 2010. № 6. С. 245–248.

вило, общее направление исследований на ближайшие три года определялось на симпозиуме, проходившем в рамках очередной Генеральной конференции ИКОМ. Фактически, эволюция тематики этих симпозиумов отражает саму историю развития музеологии как академической дисциплины: 1970-е гг. были временем разрыва музеологии с профильными науками. Поэтому темы первых встреч комитета были связаны с проблемой определения места, которое занимают в музее профильные исследования, а также с вопросами междисциплинарности. С начала 1980-х гг. внимание переносится на вопросы, связанные с соотношением таких базовых понятий музеологии, как музей, музейный предмет и общество. Значимое место в дискуссиях комитета этого периода занимают и активно развивающиеся в данный период экомuzeи, по-новому поставившие вопрос о взаимоотношениях музея и общества и, благодаря принятому в них холистическому подходу к пониманию наследия, способствовавшие переосмыслению такого основополагающего понятия музеологии, как музейный предмет. В 1990-е гг. в сферу внимания членов комитета попадают вопросы, связанные с эстетическим и семиотическим измерением музейной работы (язык экспозиции, музеология и искусства), проблемами культурного наследия (в том числе, нематериального). Начало XXI в. было ознаменовано большим вниманием к взаимосвязи музеев, наследия и развивающихся технологий (глобальные коммуникации, виртуальное пространство, техника), а в последние годы отчетливо проявляется интерес комитета к вопросам музейной коммуникации и большей ориентации музейной деятельности на работу с посетителями (диалогический музей, поддержка посетителей, особые посетители).

Для распространения своих идей комитет с самого начала уделял большое внимание издательской деятельности. В 1978 г. было принято решение о создании печатного органа комитета, журнала «Рабочие бумаги по музеологии» («Museological Working Papers»). Его первый выпуск вышел в свет в 1980 г. и был посвящен теме, которая являлась основополагающей для всей работы комитета: является ли музеология научной дисциплиной? Члены ИКОФом попытались привлечь к обсуждению этого вопроса как можно более широкий круг лиц. Письмо с предложением высказать свое мнение по этой проблеме было направлено секретарям всех национальных и профильных комитетов ИКОМ. В 1981 г. вышел второй выпуск

этого издания, в котором были собраны материалы, анализировавшие проблему междисциплинарности в музеологии. Каждый выпуск выходил в двух вариантах: на английском и французском языках. Из-за финансовых трудностей издание было прекращено<sup>315</sup>, однако оно сыграло весьма важную роль в утверждении позиций нового комитета как центральной площадки для обсуждения теоретических вопросов музейной науки и преодолении слабой информированности ученых относительно разработок их коллег, возникавшей из-за языкового барьера, незначительной доступности малотиражных музейных изданий и общих условий «холодной войны»<sup>316</sup>. В журналах были опубликованы статьи ученых и музейных работников из стран Западной и Восточной Европы, Северной Америки, СССР, Ближнего и Дальнего Востока.

С 1983 г. начала издаваться «Серия исследований ИКОФОМ» («ICOFOM Study Series»), до сих пор продолжающая оставаться основным печатным органом комитета. В выпусках этой серии публиковались материалы соответствующих ежегодных симпозиумов. Они выходили каждый год, и каждый выпуск имел определенную тематику, совпадающую с тематикой симпозиума. Иногда ежегодный выпуск сопровождается приложениями и дополнительными выпусками – так происходит, когда заявленная для симпозиума тема вызывает особый интерес и комитет получает большое количество статей. Поэтому, например, осенью 2012 г. в свет вышли два выпуска 41-го номера этого издания. Первые сборники были посвящены двум актуальным в начале 1980-х гг. темам: «Методология музеологии и профессиональной подготовки» и «Музей – территория – общество. Новые тенденции / новые практики». К числу тем обсуждавшихся впоследствии относятся: «Соотношение оригиналов и копий» (1985)<sup>317</sup>, «Музеология и развивающиеся страны» (1988), «Музеи в условиях глобализации» (1998), «Проблемы музеологической терминологии» (2009), «Музеи и аудитория»

<sup>315</sup> См.: Sofka V. ICOFOM History. URL: <http://network.icom.museum/icofom/publications/our-publications.html> (дата обращения: 08.03.2018).

<sup>316</sup> См.: Мени П. ван. К методологии музеологии. С. 46–47.

<sup>317</sup> Анализ материалов данного симпозиума представлен в работе: Балаш А.Н. Подлинники и воспроизведения в музее: Теоретическое осмысление проблемы аутентичности музейного предмета в музеологическом дискурсе последней четверти XX века // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2015. № 3–1 (53). С. 42–45.

(2005), «Реституция и репатриация музейных предметов» (2010), «Музеи – библиотеки – архивы» (2016) и т.д.

Текущие вопросы административного характера должны были освещаться в небольшом издании «Новости музеологии» («Museological News»), первый выпуск которого вышел в мае 1981 г., но постепенно (начиная с № 9) и в него стали включать доклады, связанные с темами очередных встреч комитета. Сначала он выходил раз в два года, но затем стал выпускаться каждый год и выходил в таком формате вплоть до 1992 г., когда был закрыт.

Проблема доступности изданий комитета была удачно решена в начале XXI в., когда по инициативе многолетнего редактора всех изданий ИКОФОМ Сьюзен Неш практически все опубликованные ИКОФОМ материалы были переведены в электронный формат и не только записаны на специальные диски, но и размещены в свободном доступе на официальном сайте комитета в интернете.

ИКОФОМ является одним из крупнейших по числу членов комитетов ИКОМ. Динамика изменений в его составе была подробно проанализирована П. ван Меншем, изучавшим текущий архив комитета. Он показал, что, например, в декабре 1983 г. в ИКОФОМ входили 113 членов из 40 различных стран. С 1983 по 1989 г. количество членов комитета возросло со 113 до 606 человек. Новейшие исследования, проводившиеся в 2010–2011 гг. под руководством тогдашнего вице-президента комитета Яна Долака, выявили, что к началу 2011 г. контакты у совета комитета были лишь с 407 его участниками, однако более 30 % от этого числа не принимают активного участия в деятельности комитета<sup>318</sup>.

При этом участие в работе комитета возможно и для тех музеологов, которые не являются членами ИКОМ. За 1977–1989 гг., например, 149 разных музеологов из 39 стран представили свои доклады на симпозиумах или статьи на страницах периодических изданий комитета. Большинство представляли европейцы<sup>319</sup>. При этом активную роль в работе комитета на первом этапе его деятельности играли восточноевропейские музеологи. Это было важно, т.к. комитет становился площадкой, на которой они могли представлять свои взгляды западным коллегам. Их публикации, выходящие на родине, были недоступны на Западе из-за языкового барьера. Восточноев-

<sup>318</sup> Автор данного исследования был членом этой рабочей группы, количественные показатели взяты из его личного архива.

<sup>319</sup> См.: Мени П. ван. К методологии музеологии. С. 53.

ропейские музеологи имели очень высокие показатели по членству в бюро комитета и реальному участию в работе ИКОФОМ<sup>320</sup>. Первыми двумя президентами ИКОФОМ стали чехи. Выдающийся советский музейвед Авраам Моисеевич Разгон был вице-президентом комитета<sup>321</sup>. В состав бюро (совета) ИКОФОМ в 1980-е гг. входили чех Збынек Странский, Клаус Шрайнер (ГДР) и др. На страницах его изданий печатались известнейший чешский музеолог Иржи Неуступный, хорватские музеологи Иво Мароевич и Томислав Шола, Войцех Глузинский и Ежи Свецимский (ПНР), Ильзе Ян (ГДР), Анна Грегорова (ЧССР) и другие восточноевропейские ученые, теоретические разработки которых значительно повлияли на преодоление практической направленности музеологии западного мира. Во второй половине 1980-х гг. их участие в работе ИКОФОМ вступило в определенную стадию стагнации. Зато активизировалась деятельность ученых из Латинской Америки.

В связи с ростом интереса к деятельности ИКОМ музейных работников и музеологов из самых разных регионов мира, еще в конце 1980-х гг. было объявлено о необходимости проведения политики децентрализации и регионализации совета. В этой связи в 1992 г. начал работу ИКОФОМ стран Латинской Америки и Карибского бассейна (ИКОФОМ-ЛАМ). Он стал первым региональным подкомитетом ИКОФОМ, проводящим собственные симпозиумы и ведущим активную издательскую работу. К настоящему моменту он провел почти 20 различных встреч (конференций, семинаров и т.д.) в странах региона<sup>322</sup>. В 2003 г. был создан ИКОФОМ-СИБ: ИКОФОМ Сибири, объединяющий музеологов Алтая и Сибири<sup>323</sup>. Его создание было связано с проведением в 2003 г. в Красноярске, Барнауле, Белокурихе XXV ежегодного симпозиума ИКОФОМ по теме «Музеология – как основа единства и культурного разнообразия». В 2010 г. он объединился с ИКОФОМ стран

<sup>320</sup> См.: Мени П. ван. К методологии музеологии. С. 50–51.

<sup>321</sup> См.: Изумнова Т.Г. Значение исследований А.М. Разгона в развитии международного музейведения // Слово о соратнике и друге (к 80-летию А.М. Разгона). М., 1999. С. 42–46.

<sup>322</sup> Decarolis N. ICOFOM LAM 1990–2000 // Cahiers d'étude / Study series. 2000. Vol. 8. P. 14–15.

<sup>323</sup> См.: Труевцева О.Н., Шелегина О.Н. Международная деятельность Комитета музеологии Сибири в Азии // Вестник Алтайской государственной педагогической академии. Сер.: Гуманитарные науки. 2009. Вып. 9. С. 94–101.

Юго-Восточной Азии и Тихоокеанского региона<sup>324</sup>. В 2009 г. региональный подкомитет был создан также в Китае.

После отставки В. Софки руководителями ИКОФОМ избирались видные ученые, внесшие значительный вклад в развитие мировой музеологии. В 1989–1993 гг. президентом ИКОФОМ был Петер ван Менш. Он изучал зоологию и археологию в Университете Амстердама, а с 1967 по 1982 г. работал в целом ряде нидерландских музеев. С 1982 г. он начал преподавать музеологию в Академии Рейнварта и впоследствии много лет руководил там магистерской программой по этой специальности, став в 2006 г. первым профессором культурного наследия в Амстердамской школе искусств. Еще в середине 1980-х гг. он активно включился в работу комитета. Его самой значительной работой в области музеологии считается докторская диссертация «К методологии музеологии», защищенная в 1992 г. в Университете Загреба (Хорватия). В этом исследовании, опираясь в первую очередь на результаты научной работы ИКОФОМ, он показал процесс формирования теоретической музеологии второй половины XX в., осветив все многообразие историографических мнений по таким вопросам, как предмет, цели и задачи музеологии, ее структура, связи с другими дисциплинами и т.д. Теоретические вопросы музеологии как научной дисциплины, ее связи с такими новыми для музейного мира явлениями, как, например, менеджмент находятся в центре внимания других его работ<sup>325</sup>.

В 1993–1998 гг. президентом ИКОФОМ был известный швейцарский музеолог Мартин Шерер. Он изучал историю, искусствоведение и педагогику в Университете Цюриха и работал в Швейцарском национальном музее. В 1985 г. он основал новый междисциплинарный музей «Алиментариум» (г. Веве), в котором на основе комплексного подхода представлены роль и значение в развитии человечества и его культуры такого феномена, как еда. Шерер заложил основы преподавания музеологии в Университете Базеля, а в 2004–2010 гг. был вице-президентом ИКОМ. Область его научных интересов связана с теоретическими основами построения

<sup>324</sup> См.: Труевцева О.Н. Комитет музеологии стран Азии и Тихоокеанского региона и его деятельность по организации международного сотрудничества в области изучения и сохранения культурного наследия // Вестник Алтайской государственной педагогической академии. 2014. № 18. С. 127–133.

<sup>325</sup> См.: Meijer-Mensch L. van. Peter The Museum Mensch: a personal museological reflection // *Museologica Brunensia*. 2017. Vol. 6. Is. 1. P. 62–64.

музейной экспозиции и, в частности, семиотическими аспектами этой деятельности. Им посвящена самая известная его монография «Выставка. Теория и примеры» (2003)<sup>326</sup>.

В 1998–2001 гг. впервые должность президента ИКОФОМ занимала женщина, Тереза Шайнер из Бразилии, ставшая одной из создательниц ИКОФОМ-ЛАМ. Она также вела активную преподавательскую работу в Федеральном университете Рио-де-Жанейро, а с 2010 г. являлась вице-президентом ИКОМ. В ее многочисленных статьях (известных в первую очередь латиноамериканским читателям) музей рассматривается как особый культурный феномен (в частности, в контексте противопоставления аполлонического и дионисийского начал в культуре), а музеология оценивается с философских позиций.

В 2001–2007 гг. президентом ИКОФОМ была Хильдегард Фирегг, немецкая исследовательница, специалист по истории музейной педагогики и музейного дела. Ее докторская диссертация была посвящена проблеме предистории немецкой музейной педагогики – развитию образовательной и просветительской функции прото-музейных форм и музеев различных немецких территорий в XVI – XIX вв. (1991 г., в работе охарактеризован опыт в этом направлении музеев Берлина, Дрездена, Мюнхена и Гамбурга вплоть до создания Веймарской республики)<sup>327</sup>. Впоследствии Фирегг были написаны обобщающие работы по музеологии («Музееведение: введение», 2006) и истории музейного дела («История музеев: введение», 2008), в которых в доступной и сконцентрированной форме изложены основные достижения современной историографии по данным вопросам и представлен обширный фактический материал. Эти книги оказались особенно важны для студентов, изучающих музеологию, и их появление было непосредственно связано с тем, что сама Фирегг многие годы преподает в Высшей школе философии Мюнхена. Ряд ее статей посвящен проблеме сопротивления художников тоталитарной системе Третьего рейха<sup>328</sup>.

С 2007 по 2010 г. президентом ИКОФОМ была Нелли Декарolis (Аргентина). Она закончила одно из старейших в Латинской

<sup>326</sup> См.: Schärer M.R. Die Ausstellung: Theorie und Exempel. München, 2003.

<sup>327</sup> См.: Vieregг H. Vorgeschichte der Museumspädagogik – gezeigt an der Museumsentwicklung in den Städten Berlin, Dresden, München und Hamburg – bis zum Beginn der Weimarer Republik. Münster; Hamburg, 1991.

<sup>328</sup> См.: Музеология – музееведение в XXI веке [Интервью с Я. Долаком и Х. Фирегг] // Музей. 2012. № 8. С. 14–20.

Америке учебных заведений, предлагающих музеологическое образование, университет «Музей социальных наук» (Буэнос-Айрес), затем училась в Высшей школе хранителей и изучала антропологию в Университете Буэнос-Айреса. В 1980-е гг. занимала ряд должностей в государственных органах управления музейным делом Аргентины (Национальное музейное бюро и др.). Возглавляла ИКОФОМ-ЛАМ и преподавала в Музее социальных наук и Высшей школе хранителей. Именно Декаролис, ведущая активную работу по переводу музеологических работ с испанского на английский, и наоборот, в 1986 г. стала одним из руководителей проекта по составлению первого путеводителя по музеям Аргентины – «Аргентина и ее музеи», вышедшего на испанском, английском и французском языках.

В 2010 г. на должность президента была избрана Энн Дэвис (Канада), директор Никласовского художественного музея при Университете Калгари. Она была президентом Организации директоров художественных музеев Канады (1995–1998) и возглавляла национальный комитет ИКОМ Канады (1999–2003). Богатый опыт практической работы (ею был организован ряд крупных, в том числе международных, выставок) нашел отражение в преподавательской деятельности Дэвис: она вела курсы по музеологии и культурному наследию в Университете Калгари. Ее научные интересы сосредоточены в области музейного менеджмента и функционирования музеев в условиях современной культуры. Эти проблемы рассматриваются ею в связи с изучением музейной аудитории и выстраиванием музеями новых, партнерских отношений со своими посетителями<sup>329</sup>. С 2013 г. ИКОФОМ возглавляет Ф. Мересс – французский музеолог и профессор университета Новая Сорбонна – Париж 3, автор ряда оригинальных исследований и один из составителей монументального Энциклопедического словаря по музеологии<sup>330</sup>.

ИКОФОМ сумел стать эффективным международным форумом для обсуждения вопросов музеологии. Его международная деятельность, активная издательская политика, стремление учитывать все многообразие мнений относительно сущности задач музеологии, безусловно, способствовали этому. Вместе с тем развитие музеоло-

<sup>329</sup> См.: Знакомьтесь, доктор Энн Дэвис [Интервью с Э. Дэвис] // Музей. 2011. № 3. С. 74–78.

<sup>330</sup> См.: Dictionnaire encyclopédique de muséologie. Sous la direction d'André Desvallées et de François Mairesse. Paris, 2011.

гической мысли во второй половине XX в. стимулировали и некоторые другие международные организации, возникновение которых было связано с такими факторами, как расширение круга музеефицируемых памятников, осознание социальных задач, стоящих перед музеями, стремление использовать музеи для преодоления актуальных проблем, связанных с трагическим опытом человечества в XX в. Им будет посвящен заключительный параграф главы.

### 3.4. Международные организации по охране культурного наследия на рубеже XX–XXI вв.

#### 3.4.1. *Международный совет по охране памятников и исторических мест*

Урон, нанесенный культурному наследию в ходе Второй мировой войны, а также активная урбанизация, значительно изменявшая традиционный ландшафт во многих странах мира, привели к тому, что уже со второй половины 1940-х гг. на международном уровне все активнее стали обсуждаться проблемы сохранения и музеефикации недвижимых памятников. Еще в межвоенное двадцатилетие эти проблемы находились в центре внимания Международного бюро музеев. Принятая им Афинская хартия может считаться первым международным документом, призванным регулировать практику сохранения исторических памятников. Этот комплекс вопросов был близок собственно музейной проблематике, но не пересекался с ней полностью. Логично, что для его разрешения была создана специальная международная организация, получившая название Международного совета по охране памятников и исторических мест (International Council on Monuments and Sites, ИКОМОС).

Еще в 1956 г. ЮНЕСКО инициировала создание в Риме Международного исследовательского центра по сохранению и реставрации культурных ценностей. Год спустя, в 1957 г., в Париже был проведен Первый международный конгресс архитекторов и технических специалистов по историческим памятникам. В 1964 г. в Венеции состоялась второй конгресс, по итогам которого был принят ряд резолюций<sup>331</sup>. Одна из них легла в основу Венецианской хар-

<sup>331</sup> См.: ICOMOS, a quarter of a century, achievements and future prospects: 9<sup>th</sup> General Assembly and International Symposium, Lausanne, Switzerland, October 6<sup>th</sup> – 11<sup>th</sup>, 1990: Symposium papers. Lausanne, 1990.

тии, другая (поступившая от ЮНЕСКО) – инициировала создание специальной международной организации, призванной проводить в жизнь основные положения хартии.

Венецианская хартия до сих пор продолжает оставаться теоретической основой наиболее широко распространенного подхода к пониманию сущности и задач реставрации. Это своеобразный этический кодекс профессионалов-реставраторов. Ее суть устанавливается в следующих пунктах: 1) понятие исторического памятника трактуется расширительно, сюда относятся не только отдельные архитектурные произведения, но и целая городская или сельская среда. Причем особо оговаривается, что это понятие распространяется не исключительно на выдающиеся памятники, но и на более «скромные» объекты, приобретающие с течением времени значительную культурную ценность; 2) целью консервации и реставрации признается сохранение памятников как произведений искусства и как свидетелей истории. При этом отмечено, что консервация памятника предполагает постоянство ухода за ним; 3) отмечается связь памятника с его окружением: если традиционное окружение существует, его не следует нарушать. Невозможны новое строительство, разрушение и переделки, которые могли бы изменить взаимосвязь объемов и цветовую гамму. Недопустимы перемещения памятника или его частей (они возможны только тогда, когда это совершенно необходимо для сохранения памятника); 4) реставрация признается исключительной мерой. Она основывается на уважении исторической сущности и подлинности документов. Ей предшествуют археологическое и историческое изучение памятника. Все предположительные восстановления (если они необходимы для сохранения памятника) должны отличаться от архитектурной композиции и нести на себе печать нашего времени; 5) единство стиля не является целью реставрации. Наслоения разных эпох, привнесенные в архитектуру памятника, должны быть сохранены; 6) раскопки должны проводиться только с соблюдением научных норм и соответствующих рекомендаций ЮНЕСКО; 7) работы по консервации, реставрации и раскопкам всегда должны сопровождаться составлением точной документации<sup>332</sup>.

<sup>332</sup> См. текст на официальном сайте ИКОМОС: [https://www.icomos.org/charters/venice\\_e.pdf](https://www.icomos.org/charters/venice_e.pdf) (дата обращения: 08.03.2018). Сайт, полностью посвященный хартии: <http://www.charta-von-venedig.de> (дата обращения: 08.03.2018).

В дальнейшем основные положения Венецианской хартии пересматривались, детализировались в новых документах (Международная хартия по охране исторических городов (1987), Международная хартия по охране и использованию археологического наследия (1990), Нарский документ о подлинности (1994)<sup>333</sup> и др.), но в основе своей она сохраняет значение до настоящего времени<sup>334</sup>.

В 1965 г., на встрече экспертов в области консервации и реставрации в Кракове (первая Генеральная ассамблея ИКОМОС) создание организации, которая должна была бы контролировать проведение в жизнь основных положений хартии, было официально оформлено, и она получила название «Международный совет по охране памятников и исторических мест». По личному приглашению министра культуры Франции, известного писателя и философа Андре Мальро<sup>335</sup> штаб-квартира новой организации разместилась в Париже. Французское правительство взяло на себя и расходы по содержанию дирекции ИКОМОС<sup>336</sup>.

Как и ИКОМ, в своей работе ИКОМОС опирается на комитеты двух типов: национальные и профильные. Национальные комитеты создаются в странах, являющихся членами ЮНЕСКО, и объеди-

<sup>333</sup> Его анализ в общем контексте культурологической рефлексии на тему подлинности см.: Балаиш А. Н. Подлинность произведения искусства в культуре XX–XXI веков. СПб., 2018. С. 85 и далее.

<sup>334</sup> См.: Душкина Н.О. ИКОМОС и отечественная практика сохранения культурного наследия // Обсерватория культуры. 2005. № 5. С. 68–72.

<sup>335</sup> Им самим была разработана оригинальная концепция «воображаемого музея», характеризующая специфику бытования художественных образов в эпоху их массового технического воспроизведения. См.: Мальро А. Голоса безмолвия. СПб., 2012. Ей посвящена обширная литература. Исторические корни концепции и ее генезис были проанализированы в обстоятельном новейшем исследовании: Grasskamp W. The Book on the Floor: André Malraux and the Imaginary Museum. Los Angeles, 2016. Хотя в некоторых новейших работах предпринимается попытка связать ее с некоторыми направлениями в современной музейной архитектуре, нам это не кажется сколько-нибудь убедительным. См.: Чугунова А.В. Социокультурный образ современного музея: модели архитектурного воплощения. Автореф. дис. ... канд. культурологии. СПб., 2012. С. 16–17. Нам представляется, что эта концепция является скорее фактом философской или культурологической мысли, нежели компонентой музеологии. См.: Захарченко И.А. Воображаемый музей: А. Мальро о судьбах искусства в современной культуре // Вопросы культурологии. 2008. № 10. С. 59–62.

<sup>336</sup> См.: Иванов В.Н. Международная охрана памятников (к 20-летию образования ИКОМОС) // Памятники Отечества. 1985. № 2. С. 86–90.

няют индивидуальных и коллективных членов, связанных по роду своей деятельности и интересов с проблемами консервации и реставрации культурного наследия. Сейчас таких комитетов 110<sup>337</sup>. Профильные комитеты называются «международными научными комитетами ИКОМОС», каждый из них посвящен конкретному аспекту в деле сохранения мирового наследия. Президенты этих комитетов составляют Научный совет ИКОМОС, который определяет программу научной работы всей организации. Роль и цели этих комитетов были определены в рабочем документе под названием «Принципы Эгер-Ксиана», принятом в ходе XV Генеральной ассамблеи ИКОМОС (июль, 2008).

Сейчас в составе ИКОМОС действуют следующие научные комитеты: 1) анализа и реставрации структур архитектурного наследия, 2) менеджмента археологического наследия, 3) культурных ландшафтов, 4) культурных маршрутов, 5) культурного туризма, 6) наследия земляной архитектуры, 7) экономики консервации, 8) энергии и устойчивости, 9) фортификаций и военного наследия, 10) документации наследия, 11) исторических городов и деревень, 12) интерпретации и презентации мест исторического наследия, 13) нематериального культурного наследия, 14) легальных, административных и финансовых вопросов, 15) настенной живописи, 16) комитет международного полярного наследия, 17) оценки готовности к рискам, 18) наскального искусства, 19) наследия, связанного с постройками, несущими на себе следы взаимовлияния различных культур, 20) витражей, 21) теории и философии консервации и реставрации, 22) камня, 23) комитет международной подготовки специалистов в области консервации, реставрации и охраны памятников, 24) подводного культурного наследия, 25) местной архитектуры, 26) дерева, 27) наследия XX в.<sup>338</sup>

ИКОМОС возглавляют президент, пять вице-президентов, генеральный секретарь и казначей, которые избираются прямым голосованием на Генеральной ассамблее. Как видим, эта структура также близка той, что была опробована ИКОМ. Генеральная ассамблея считается высшим органом ИКОМОС и проводится каждые три

<sup>337</sup> Информация с официального сайта организации. URL: <https://www.icomos.org/en/about-icomos/committees/national-committees?showall=&start=1> (дата обращения: 08.03.2018).

<sup>338</sup> Информация с официального сайта организации. URL: <https://www.icomos.org/en/about-icomos/committees/scientific-committees> (дата обращения: 08.03.2018).

года. На ней избираются также члены Исполнительного комитета, выполняющего исполнительные функции. Президенты национальных и международных научных комитетов, а также президент ИКОМОС входят в состав Консультативного комитета, который должен консультировать Генеральную ассамблею и Исполнительный комитет организации по вопросам, связанным с определением приоритетов организации и программой ее деятельности.

В 1979 г. организацией была учреждена Премия Гаццолы, которую вручают членам ИКОМОС за особый вклад в дело сохранения культурного наследия. Она названа в честь выдающегося итальянского архитектора и инженера, специалиста в области реставрации Пьеро Гаццолы (1908–1979), одного из авторов Венецианской хартии и создателей ИКОМОС, первого президента этой организации. Жюри, выбирающее лауреата, назначается Исполнительным комитетом ИКОМОС. Премия присуждается раз в три года, в ходе очередной Генеральной ассамблеи.

#### 3.4.2. Институционализация новой музеологии

Помимо все более широко распространяющейся практики музеефикации недвижимых памятников, характерной чертой развития музейного мира во второй половине XX в. стало появление новой музеологии, которое также в итоге привело к организационному оформлению этого течения.

Комплексное понимание феномена наследия и взгляд на музей как инструмент социального прогресса, распространяющиеся в 1970-е гг., как уже отмечалось выше, привели к появлению такого нового направления в музейной мысли и музейной практике, как новая музеология. Для нее был характерен холистический подход к анализу проблем сохранения и использования наследия. Первым манифестом новой музеологии может считаться «Декларация Сантьяго-де-Чили», принятая по итогам работы круглого стола о значении музеев для современного мира и необходимости их дальнейшего развития, организованного совместно ЮНЕСКО и ИКОМ (1972)<sup>339</sup>. В 1974 г. ИКОМ полностью переработал предлагаемое им определение музея, подчеркнув значение этого института для развития общества. Теперь музей определялся

<sup>339</sup> Resolutions adopted by the round table of Santiago (Chile) // Museum. 1973. Vol XXV. № 3. P. 198–200.

как «некоммерческий, постоянный институт на службе общества и его развития, открытый для публики, который собирает, хранит, изучает, выставляет и включает в процесс коммуникации, для целей исследовательских, образовательных и развлекательных, материальные свидетельства деятельности человека и его окружения». Концепция службы обществу и его развитию напрямую восходила к «Декларации Сантьяго-де-Чили»<sup>340</sup>. В этом можно видеть влияние основоположников новой музеологии – Ж.А. Ривьера и Ю. де Варина, которые, как уже отмечалось выше, принимали активное участие в работе ИКОМ.

Таким образом, на первом этапе развития новая музеология успешно функционировала в рамках уже существующей музейной организации. Однако с рубежа 1970–1980-х гг., когда это движение стало приобретать все больший размах, а его основоположники отошли от активной работы в администрации ИКОМ, ситуация начала меняться. Еще в 1976 г. на встрече одного из профильных комитетов ИКОМ (Комитета по образованию и культурным мероприятиям) Ю. де Варин и ряд его коллег предложили создать рабочую группу по общинным музеям. Однако план этот так и не был реализован.

Вполне естественно, что с созданием ИКОФОМ в 1976 г. сторонники новой музеологии именно в этом комитете видели своего потенциального союзника в ИКОМ. Уже на третьей встрече ИКОФОМ (Мехико, 1980) Ж.А. Ривьер выступил с докладом, в котором отстаивал понимание целей и задач современного музея в духе новой музеологии. На следующей встрече (Париж, 1982) он вновь был одной из центральных фигур. Не без его влияния было принято решение, что в ходе очередного симпозиума комитета в Лондоне (1983) на обсуждение будут вынесены два вопроса: о методологии музеологии и об экомузеях. На лондонской встрече канадский музеолог Пьер Мейран предложил создать в рамках комитета рабочую группу по новой музеологии. Это предложение, однако, не получило поддержки руководства ИКОФОМ. Оно вполне обоснованно опасалось, что в условиях, когда само существование «старой» музеологии ставится под вопрос многими представителями музейного мира и деятельность комитета вызывает достаточно скептическое отношение со стороны многих членов ИКОМ, такое «распыление» внимания и обращение к лишь одному из возможных подходов в понимании музеологии могут негативно сказаться на будущей судьбе ИКОФОМ<sup>341</sup>.

<sup>340</sup> *Mairesse F. The Term Museum. P. 38.*

<sup>341</sup> *Мени П. ван. К методологии музеологии. С. 47–48.*

В итоге, 8–13 октября 1984 г. в Квебеке (экомузее От-Босс) по инициативе канадских музеологов прошел Первый международный семинар по экомузеям и новой музеологии. По итогам его работы музеологами из 15 стран была принята специальная резолюция, получившая также название «Квебекская декларация», которую можно считать вторым программным документом новой музеологии. В декларации, в частности, отмечалось, что в современном мире музеи должны выйти за пределы традиционных задач и функций (идентификации, консервации и просвещения) и перейти к осуществлению более широких программ, которые позволят им активнее участвовать в жизни общества, полнее интегрироваться в окружающую среду. Примером успешного решения таких задач и являются экомузеи, которые должны быть признаны музейными учреждениями и войти в современную типологию музеев. От ИКОМ и ИКОМОС авторы декларации требовали создать специальные комитеты по экомузеям<sup>342</sup>. Это требование было отвергнуто.

В ноябре 1985 г. в Лиссабоне состоялся второй международный семинар этой группы, на котором было принято решение об основании Международного движения за новую музеологию (МИНОМ). Вскоре МИНОМ стал одной из организаций, аффилированных с ИКОМ, и до сих пор принимает активное участие в мировом музейном процессе<sup>343</sup>.

Наибольшее развитие этого направления связано со странами романской культуры (Франция, Португалия, страны Латинской Америки). Показательно, что и первая попытка создать организацию, которая могла бы координировать деятельность представителей новой музеологии, была предпринята именно во Франции<sup>344</sup>. Еще в 1982 г. здесь по инициативе ряда членов Генеральной ассоциации хранителей публичных коллекций была создана ассоциация «Новая музеология и социальный эксперимент» («Muséologie Nouvelle et expérimentation sociale»), которую возглавила Эвелин Леоль из Музея истории Марселя. Почетным президентом этой ассоциации стал Ю. де Варин. В 1984–1987 гг. «Новая музеология

<sup>342</sup> См.: Declaration of Quebec – Basic Principles of a New Museology 1984 // Sociomuseology IV. Cadernos de Sociomuseologia, 2010. Vol. 38. P. 23–25.

<sup>343</sup> См. официальную страницу организации: <http://www.minom-icom.net/about-us> (дата обращения: 08.03.2018).

<sup>344</sup> См.: Куклинова И.А. Новая музеология: Современный взгляд на генезис и развитие движения // Обсерватория культуры. 2013. № 4. С. 34–39.

и социальный эксперимент» выпустила в свет 12 номеров информационного бюллетеня и подготовила несколько книг, посвященных новым подходам к музейному делу. Кроме того, ею было проведено несколько «Салонов музеологии», включавших семинары и мастер-классы по работе в экомузеях и применению на практике основных положений новой музеологии. Внимание к деятельности этой организации, первоначально носившей национальный характер, со стороны музейных работников других стран во многом способствовало возникновению уже на международном уровне МИНОМ. Характерно, что название новой организации в итоге было сформулировано на французском языке: «Mouvement International pour la Nouvelle Muséologie».

Именно в рамках МИНОМ развивалась наиболее активная деятельность сторонников новой музеологии с середины 1980-х гг. При этом, часть представителей этого направления продолжала сотрудничество с ИКОФОМ. Так, например, близкий сотрудник Ж.А. Ривьера Андре Девалье с начала 1980-х гг. и вплоть до настоящего времени играет активную роль в работе комитета. Он был его вице-президентом, а сейчас является почетным советником ИКОФОМ и редактором его ежегодных сборников. В рамках симпозиумов ИКОФОМ в Лейдене (1984) и Загребе (1985) организовывались специальные встречи, посвященные экомузеям. Заметную роль эта тема играла и в ходе симпозиума в Буэнос-Айресе (1986), посвященного проблеме «Музеология и идентичность»<sup>345</sup>.

В 1986 г. встреча МИНОМ прошла в Тотене (Норвегия). На ней было формально зафиксировано членство в новой организации участников встречи. Фактическим главой ее стал уже упоминавшийся выше канадский музеолог Пьер Мейран. Секретарем организации была Ненси Фуллер из Бюро музейных программ Смитсоновского института (Вашингтон, США)<sup>346</sup>.

Пьер Мейран (1934–2011) изучал историю искусств в Париже, специализируясь на истории архитектуры и урбанистике. Там он познакомился с Ж.А. Ривьером, идеи которого оказали на молодого ученого серьезное влияние. В 1960-е гг. П. Мейран принимает участие в ряде проектов, связанных с музеефикацией исторических памятников (крепость Луисбург и др.), а с начала 1970-х гг. начинает преподавательскую деятельность в Университете Квебека. Там им

<sup>345</sup> См.: *Куклинова И.А.* Новая музеология...

<sup>346</sup> См.: *Davis P.* Ecomuseums: A Sense of Place. London; New York, 2011.

были разработаны курсы по новой музеологии, технике и практике экспозиционной работы, менеджменту и коммуникации наследия и т.д. Самым значительным достижением П. Мейрана в области практики стало создание в 1978 г. экомuzeя в От-Босс, которым он руководил до середины 1990-х гг. Кроме того, он принимал участие в создании самого значительного общинного музея Монреаля – «*Écomusée du fier monde*». В последние годы жизни П. Мейран преподавал социомузеологию в Университете Лиссабона и участвовал в ряде новых проектов, связанных с созданием экомuzeев Португалии. Его идеи изложены в таких книгах, как «Психосоциология экомuzeя» и «Очерки по терминологии социальной музеологии». Именно его активная деятельность во многом способствовала популярности новой организации и утверждению ее авторитета на международной арене<sup>347</sup>. Вместе с тем новая музеология не могла автоматически дать ответы на все вопросы, с которыми музейный мир сталкивался в начале XXI в.<sup>348</sup>

### 3.4.3. Международная коалиция исторических мест совести

Социальный аспект музейной деятельности уже в начале XXI в. вновь приобрел особое значение, в первую очередь в связи с проблемой нарушения прав человека. Если в 1970–1980-е гг. музеи рассматривались как инструменты для достижения социального прогресса, в 2000-х гг. на них все чаще стали смотреть как на пространства, связанные с преодолением (но не забвением!) травматических эпизодов прошлого, нарушения прав человека в условиях тоталитарных и диктаторских режимов, колониальных и репрессивных систем. Широкое распространение получило понятие «трудное / диссонантное наследие»<sup>349</sup>. Проявлением этой тенденции стало создание множества новых музеев и памятных мест, посвященных проблемам социальной справедливости. Для них характерно со-

<sup>347</sup> См. основные положения его подхода: *Мейран П.* Новая музеология // *Museum*. 1985. № 148. С. 20–21.

<sup>348</sup> См.: *Куклинова И.А.* Понятие «наследие» в системе научных взглядов представителей Новой музеологии // *Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение*. 2014. № 1 (13). С. 71–75.

<sup>349</sup> См.: *MacDonald Sh.* *Difficult Heritage: Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond*. Milton Park; Abingdon; Oxon; New York, 2009; *Tunbridge J.E., Ashworth G.J.* *Dissonant Heritage: The Management of the Past as a Resource in Conflict*. Chichester; New York, 1996.

единение основных черт различных институтов памяти: музеев, библиотек и архивов. Так как чаще всего они посвящены событиям недавнего прошлого, значительное место в их работе занимает документирование новейшей истории, сохранение и изучение исторических документов (в узком смысле этого слова). Нередко работа таких мест памяти связана с определенной театрализацией, «восстановлением» исторического духа конкретных времени и места, погружением посетителя в особую атмосферу прошлого, попытками заставить его критически проанализировать события, почувствовать свою близость к представителям других, зачастую – миноритарных, групп.

В 1999 г. благодаря усилиям таких новых музеев возникла Международная коалиция исторических мест совести («International Coalition of Sites of Conscience»), объединяющая музеи и исторические памятники, посвященные борьбе за социальную справедливость в прошлом и обращенные к современному наследию этой борьбы. Своей основной целью члены коалиции считают развитие диалога об актуальных социальных проблемах, поддержку гуманитарных и демократических ценностей<sup>350</sup>. Основатель коалиции Лиз Шевченко (США) посвятила ряд статей тем целям, которые новая организация ставит перед собой, и наиболее важным аспектам презентации музейными средствами драматических событий недавнего прошлого<sup>351</sup>.

У истоков этой коалиции стояло несколько музеев: Музей шестого округа был создан в 1994 г. в Кейптауне (ЮАР) и посвящен памяти о насильственном переселении почти 60 000 человек, проживавших в этом районе, который в 1966 г. режимом апартеида был объявлен «белой зоной». Музей ГУЛАГа «Пермь-36» (Россия) связан с репрессиями тоталитарного режима СССР и включал в себя сооружения исправительно-трудовой колонии. Музей войны за освобождение был открыт в 1996 г. в столице Бангладеш, Дакке, он рассказывает о войне за независимость Бангладеш от Пакистана 1971 г., считающейся одним из самых жестоких конфликтов XX в., в ходе которого страну покинуло около 10 миллио-

<sup>350</sup> См. официальный сайт организации: <https://www.sitesofconscience.org/en/who-we-are/about-us/> (дата обращения: 08.03.2018).

<sup>351</sup> См.: Ševčenko L. Sites of Conscience: Reimagining Reparations // Change Over Time. 2011. Vol. 1. Is. 1. P. 6–33; *Idem*. Sites of Conscience: Opening Historic Sites for Civic Dialogue // Public Historian. 2008. № 1. P. 9–79.

нов беженцев, а политические противоречия оказались отягощены религиозным противостоянием мусульман и индуистов. Музей-тенement Нижнего Ист-Сайда (Нью-Йорк, США) представляет городскую жизнь иммигрантов XIX–XX вв. в многоквартирном доме-тенemente на Орчерд-стрит, 97. В сдававшихся в наем квартирах этого типичного для эмигрантских кварталов Америки дома посетители могут познакомиться с условиями жизни «новых американцев» и обсудить с сотрудниками-аниматорами актуальные социальные проблемы, связанные с адаптацией к условиям новой культуры. Дом рабов был открыт в 1962 г. на острове Гори, близ Дакара (Сенегал), в той самой точке, из которой на протяжении нескольких столетий за океан отправлялись корабли с африканскими рабами. Его центральная тема – работорговля. Служба национальных парков (1916 г., Вашингтон, США) – это федеральное агентство, в ведении которого находятся все национальные парки страны, многие национальные монументы, памятники и памятные места. Мемориа Абиерта (1999 г., Буэнос-Айрес, Аргентина) – ассоциация, созданная аргентинскими организациями по защите прав человека для документирования новейшей истории Аргентины и преступлений, совершенных диктаторскими режимами в недавнем прошлом. Мемориал «Терезин» был основан вскоре после окончания Второй мировой войны в чешском Терезине в 1947 г. . Это мемориал памяти жертв Второй мировой войны на месте «образцового гетто», в котором за годы войны находилось чуть менее 140 000 человек. Наконец, Работный дом (Саутвилл, Великобритания) представляет феномен особого «рабочего дома», нечто среднее между богадельней и тюрьмой, при помощи которого правительство Великобритании в XIX в. пыталось бороться с бедностью и все возрастающими в условиях развития капитализма социальными противоречиями. Музей расположен в историческом здании и дает возможность познакомиться с условиями жизни в рабочем доме, в своей деятельности он активно прибегает к драматизациям и проводит множество образовательных программ<sup>352</sup>.

В своей текущей работе созданная по инициативе этих музеев коалиция опирается на структуру региональных сетей, охватывающих «места совести», расположенные на одной и той же территории или посвященные сходным проблемам.

<sup>352</sup> См.: Ševčenko L. Sites of Conscience: Reimagining Reparations.

Сеть африканских мест совести способствует развитию постколониальной и постконфликтной демократии, представляя модели гражданского соучастия в демократических переменах. В нее, кроме упоминавшихся выше, входит ряд музеев и центров ЮАР, посвященных наследию апартеида (например, Музей апартеида в Йоханнесбурге, Медиа-центр по правам человека в Кейптауне), Бывший рынок рабов на Занзибаре (Танзания), Совет музеев и памятников Ганы и др.<sup>353</sup>

Сеть азиатских мест совести стремится к распространению культуры мира и плюрализма, необходимых после этнических и религиозных конфликтов. Ее членами являются Музей работников чайной плантации (Шри-Ланка), Киотский музей мира во всем мире, Музей отваги и сопротивления (Филиппины), ряд ашрамов, связанных с именем Махатмы Ганди, и т.д.

Сеть европейских мест совести работает над укреплением культуры толерантности и демократических ценностей для борьбы с ксенофобией и социальной эксклюзией. Активное участие в ее работе принимают Центр по изучению холокоста и религиозных меньшинств (Осло, Норвегия), организация «Культурное наследие без границ» (Стокгольм, Швеция), Исторический музей Кракова (Польша) и др.

Сеть мест совести, связанных с проблемами иммигрантов и гражданских прав, охватывает американские и европейские музеи, посвященные жизни иммигрантов, она развивает диалог о проблемах иммигрантских сообществ и их участии в жизни общества. Сюда входят Исторический центр Атланты (США), Институт гражданских прав в Бирмингеме (Великобритания), Музей Джейн Адамс «Халл-хаус» (Чикаго, США), Еврейский музей Нью-Джерси, Музей толерантности (Лос-Анджелес) и т.д.<sup>354</sup>

Сеть латиноамериканских мест совести работает над проблемами конструирования памяти о недавнем прошлом, в первую очередь диктаторских режимах в таких странах, как Аргентина, Чили, Перу, для предотвращения возможности повторения подобных событий в будущем. К числу ее членов принадлежат, например, Исторический архив национальной полиции (Гватемала), Культурный центр и музей памяти (Монтевидео, Уругвай), Центр памяти и мира (Богота, Колумбия), Мемориал сопротивления (Сан-Пауло, Бразилия) и др.

<sup>353</sup> Ibid.

<sup>354</sup> См.: Ševčenko L. Sites of Conscience: Opening Historic Sites for Civic Dialogue.

Сеть мест совести Ближнего Востока и Северной Африки была создана под непосредственным влиянием «Арабской весны». Ее задача заключается в документировании и обнародовании информации о различных версиях истории, нивелируемых официальным историческим нарративом государств. Эта региональная структура только начинает свою работу<sup>355</sup>.

Сеть мест совести России функционирует как элемент создания антитоталитарной культуры и призвана стимулировать активное участие граждан в противостоянии тем тенденциям, которые угрожают развитию демократии в России на современном этапе. Ее членами являются Красноярский музейный центр, мемориальный комплекс «Медное», Государственный музей политической истории России (Санкт-Петербург) и др.

На данный момент эта организация насчитывает около 250 членов из более чем 40 стран мира.

Как видим, во второй половине XX – начале XXI в. спектр международных музейных организаций значительно расширился, что было связано с изменениями, которые в этот же период происходили в самой музеологии. Расширение круга музеефицируемых объектов, новые социальные концепции музеологии, идеи критической музеологии привели к созданию новых перспективных музейных организаций. Параллельно с ними продолжают существовать и те, что уже стали классическими и на практике доказали свою эффективность. Музейный мир продолжает развиваться и в новых условиях уточнять и корректировать границы своего профессионального пространства. Национальные и международные музейные организации играют в этом процессе весьма важную роль.

### 3.5. Выводы

Наличие элементов профессиональной социальной структуры является одним из показателей зрелости профессии. В музейном пространстве к числу наиболее значимых элементов таковой, безусловно, относятся национальные и международные музейные организации. Составляя часть институциональной истории музеологии, они в то же самое время могут рассматриваться как составные плана выражения в развитии музеологического знания. Следуя идеям мысли-

<sup>355</sup> См.: Ševčenko L. Sites of Conscience: Opening Historic Sites for Civic Dialogue.

тельного коллектива и стиля мышления, разработанным Л. Флеком, можно утверждать, что именно такие организации и предоставляют непосредственную «инфраструктуру» для профессиональной коммуникации, тем самым способствуя рождению мыслительных коллективов и оформлению влиятельных стилей мышления в / о науке. Они же обеспечивают то, что вслед за Б. Латуром можно определить как «исследовательскую мощность», способствующую активизации научного поиска.

Первые национальные музейные организации (Музейная ассоциация, Американская ассоциация музеев), возникнув на рубеже XIX–XX вв., стали не просто отражением более универсальной тенденции к профессионализации, характерной для данного периода, но и следствием внутренней потребности к самоорганизации музейного сектора. Их ежегодные встречи и периодические / продолжающиеся издания (журналы и труды конференций) способствовали ускорению циркуляции идей, достижению куммулятивного эффекта накопленного эмпирического материала.

Уже эти первые организации имели четко выраженную тенденцию к преодолению национальных границ, разделявшуюся и национальными периодическими изданиями, посвященными проблемам музейного дела. Как справедливо отмечает А. Мейер: «Обмен с “Другими” был очевидной предпосылкой для профессионализации музейной работы»<sup>356</sup>. Однако предпосылки, необходимые для подлинной интернационализации их деятельности, возникли лишь в межвоенное двадцатилетие. Реализованная в проекте Лиги Наций интенция к международной кооперации на многоуровневой основе, в музейном деле проявилась в создании Международного бюро музеев. Именно с этой организацией связано осуществление первых широкомасштабных международных исследовательских проектов в области музеологии (журнал «Мусейон», специализированные международные конференции 1930-х гг. и т.д.), потенциальная возможность которых определялась гетерогенностью и многоуровневостью самого музейного знания, включавшего к этому времени описательные, методические, исторические, философские компоненты. При этом неблагоприятные внешние обстоятельства не позволили перевести это знание на качественно иной уровень теоретизирования. Последнее произошло уже после окончания Второй мировой войны.

<sup>356</sup> Meyer A. The Journal *Museumskunde*... P. 189.

Показательно, что создание новой международной музейной организации – Международного совета музеев (ИКОМ) – происходило параллельно с выработкой базовых принципов деятельности ЮНЕСКО в первые же послевоенные годы, что демонстрирует острую необходимость в подобного рода организации. Круг лиц, принимавших участие в создании двух этих организаций, отчасти совпадал. Усложнение ментальной и функциональной структуры музейного сектора привело к тому, что в своей непосредственной деятельности ИКОМ решил опираться не только на систему международных конференций (как делало Международное бюро музеев), но и на сеть национальных и профильных комитетов, что способствовало более глубокой разработке многих аспектов музеологического знания. Создание Международного комитета по музеологии (ИКОФОМ) при ИКОМ обозначило профессиональное признание музеологии и явилось действенным инструментом для преодоления обозначенной в первой главе данной работы изолированности двух основных направлений музеологического знания (теоретического и прагматического).

Изменения, связанные с пониманием концепта наследия в конце XX в., привели к созданию ряда новых международных организаций, демонстрирующих высокую степень адаптивности к актуальной ситуации и учитывающих опыт прошлого.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Выдающийся французский музейный деятель и историк искусства Жермен Базен в начале своей классической работы «Музейный век» отмечал: «Написать историю музея – значит дать представление об эволюции двух понятий: музей и время»<sup>1</sup>. То же самое можно сказать и применительно к истории музеологии, несколько конкретизируя ту часть истории, которая в данном аспекте будет наиболее релевантной. Таковой, безусловно, должна стать культура. История музеологии есть часть общей истории культуры, что определяется уникальным положением самого музея как «инстанции художественного, научного и идеологического дискурсов»<sup>2</sup>. Оставляя в стороне вопрос о том, является ли музеология самостоятельной научной дисциплиной или же одной из культурологических теорий<sup>3</sup>, в данной работе мы предприняли попытку охарактеризовать в общем контексте истории культуры основные этапы ее развития, рассмотрев таковое на двух уровнях: интеллектуальном и институциональном. Используя принятое в лингвистике и семиотике разделение на план содержания и план выражения, к первому мы отнесли, собственно, генезис и развитие музеологической мысли, а ко второму – те институциональные структуры, которые способствовали ее эволюции и распространению. Проведенное исследование показало определенную корреляцию этих планов, хотя утверждение об их изоморфизме, вероятно, было бы слишком

<sup>1</sup> Bazin G. The Museum Age. New York, 1967. P. 5.

<sup>2</sup> Цит. по: Беззубова О.В. Музей как инстанция художественного, научного и идеологического дискурсов: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2003.

<sup>3</sup> См.: Сапанжа О.С. Культурологическая теория музейности. Автореф. ... дис. д-ра культурологии. СПб., 2011.

механическим перенесением категориальной сетки одного проблемного поля в пространство другого. Понятия планов содержания и выражения в данном случае использовались нами не столько в качестве эпистемологических инструментов, сколько как средства структурирования обширного эмпирического материала.

Следуя периодизации музеологии, предложенной З. Странским, мы выявили наиболее релевантный для каждой из стадий круг лиц и корпус текстов, определивших развитие ее интеллектуальных парадигм и способствовавших конституированию основных познавательных интенций. Далее мы контекстуализировали полученный материал, связав его с общими закономерностями развития культуры данного периода.

Для того чтобы избежать ограничений интерналистского подхода к рассмотрению развития музеологии как имманентного процесса, в работе было проанализировано также формирование институциональных структур для распространения этого знания, в первую очередь национальных и международных музейных организаций. Если в выборе конкретных форм таких структур мы следовали за результатами анализа музейной профессии, проведенного канадской исследовательницей Дороти Маринер<sup>4</sup>, то проблематизации материала способствовала теория стиля мышления и мыслительного коллектива, предложенная польским эпистемологом Людвигом Флеком.

Отмечая социальное измерение процесса познания, Флек подчеркивал коллективный характер возникающих в ходе научных коммуникаций представлений: «Являются ли какие-то идеи истинными или ошибочными, выглядят ли они правильными или нет, они вращаются в обществе, шлифуются, преобразуются, усиливаются или ослабевают, оказывают влияние на другие открытия, понятия, мнения и интеллектуальные традиции. После ряда таких кругообращений в сообществе некое открытие часто возвращается к своему первому автору, и он уже смотрит на него иными глазами – либо не признает его своим, либо, что бывает чаще, ему кажется, что он с самого начала видел его таким, каким оно стало теперь»<sup>5</sup>. Количественный фактор в данном случае приводит к существенным

<sup>4</sup> См.: *Mariner D. Professionalizing the Museum Worker // Museum News. 1974. № 50. P. 14–20.*

<sup>5</sup> Флек Л. Возникновение и развитие научного факта. Введение в теорию стиля мышления и мыслительного коллектива. М., 1999. С. 67.

качественным изменениям, которые без него не могли бы осуществиться: «Живая беседа двух человек приходит к такому моменту, когда каждый ее участник оказывается в состоянии высказать такие мысли, каких в одиночку или в другом обществе не смог бы сформулировать»<sup>6</sup>.

Помимо этого, такие организации могут рассматриваться в качестве составного элемента того, что французский музеолог Франсуа Мересс вслед за Бруно Латуром называет «исследовательской мощностью», т.е. смесью профессионализации сектора, организации международных конгрессов и т.п. Сектор должен иметь возможность свести вместе определенное количество коллег, необходимое для формирования подлинного собрания, в котором они могли бы сообща работать (будучи объединенными в сети), читать и критически разбирать статьи друг друга»<sup>7</sup>. Анализ деятельности национальных и международных музейных организаций позволяет проследить непосредственные механизмы распространения музеологических идей и конкретизировать, хотя бы отчасти, изменение общих контуров ментальной карты музеологии.

Опираясь на концепцию институционализации нидерландского философа и социолога Антона Зийдервельда, впервые примененную к музейному материалу в диссертации Петера ван Менша, мы разделяем в данной работе музей как институт и музей как институцию. Как отмечает П. ван Менш: «институция – это структурная категория, которую эмпирически можно наблюдать лишь в форме исторически и социокультурно определенного института»<sup>8</sup>. Именно музей как институцию мы считаем формой культуры, т.е. подсистемой в основных своих характеристиках изоморфной общей метасистеме, в то же время музей как институт является скорее артефактом данной культуры. Как раз по аналогии с таким музеем как институцией мы и за музеологией признаем свойство на каждом этапе своего развития отражать общие закономерности и базовые доминанты своей культуры. В подтверждение данного положения в работе и были эксплицированы и проанализированы основные этапы эволюции музеологии, их содержание, взаимосвязь и соответствие общему контексту культуры.

<sup>6</sup> Флек Л. Возникновение и развитие научного факта... С. 68.

<sup>7</sup> Mairesse F. Museology at a crossroads // *Museologica Brunensia*. 2015. Vol. 4. Is. 2. P. 7.

<sup>8</sup> Менш П. ван. К методологии музеологии. СПб., 2014. С. 275.

Формированию основ музеологии способствовал «археологический проект» гуманизма, характерной чертой которого являлось стремление к материализации знания, а следовательно, и внимание к практикам организации его носителей. Театр памяти выступил моделью для первого проекта научной организации универсального собрания, разработанного С. фон Квикхебергом. Развитие эмпирической науки с ее акцентом на опытный характер производства знания и его обязательной повторяемости способствовало распространению каталогов коллекций ученых и монархов в XVII в. Решающим фактором для реализации кумулятивного эффекта накопленного эмпирического материала стало широкое распространение картезианства, закрепившего в качестве основы мировосприятия жесткий дуализм субъект-объектных отношений, с его интенциональной однонаправленностью, пассивностью объектной составляющей и полной монополией субъекта на именование, организацию и познание объектов. И.Д. Майор (сам, среди прочего, переводчик Декарта), К. Найкель и другие авторы данной эпохи разрабатывали дескриптивное и прескриптивное направления музеологического знания, связанное с описанием существующих коллекций и рекомендациями по их наиболее рациональной организации. Революционные перемены рубежа XVIII–XIX вв., связанные с наполеоновскими войнами, масштабными перемещениями культурных ценностей, широким распространением практики создания публичных музеев и формированием самого концепта «национального наследия» (последовавшего за конструированием понятия «нация»), способствовали экспликации философских аспектов музеологического знания, выразившихся в заочной дискуссии А.Х. Катрмераде-Кенси и Г.В.Ф. Гегеля.

Переход к эмпирически-описательной стадии в развитии музеологии был связан с распространением эволюционных представлений, определивших интерес, с одной стороны, к историческому аспекту формирования музейного института как телеологическому процессу в трудах А. Фуртвенглера, Ю. фон Шлоссера, В. Шерера, Д. Мюррея («происхождение вида»), а с другой – к совершенствованию адаптационных механизмов самого музея через усовершенствование техники его работы в исследованиях и рекомендациях представителей «движения за музейную модернизацию» (Д.Б. Гуд, Б.И. Гилман, Д.К. Дана и др.) («борьба за существование»). Совпадающее с этим по времени формирование первых музейных ор-

ганизаций, также происходившее на рубеже XIX–XX вв. в условиях универсальной тенденции к профессионализации, способствовало оформлению структурных основ для развития и распространения музееведческого знания, уже достигшего значительной внутренней сложности и гетерогенности (описательный, методический, исторический и философский аспекты). Вероятно, события Первой мировой войны и политико-экономические пертурбации 1920–1930-х гг. замедлили процесс развития на уровне плана содержания, что, однако, было компенсировано на уровне плана выражения.

Становившаяся все более международной деятельность музейных организаций, отвечавшая установкам межвоенного двадцатилетия на распространение интеллектуальной и культурной кооперации, появление первого международного журнала по музейной проблематике («Мусейон») привели к созданию интернациональных поликультурных «мыслительных коллективов» («Мусейон», конференции Международного бюро музеев, сборники «Музеи: Международное исследование по вопросу реформы публичных галерей» и двухтомная «Музеография»). Это, в свою очередь, способствовало переходу музееведческого знания на качественно новый уровень теоретического развития, что, из-за событий Второй мировой войны, было реализовано лишь в 1960-е гг.

Во второй половине XX в. развитие музееведения более эксплицитно, чем ранее, оказалось связанным с социополитическим контекстом, что в условиях биполярного мира привело к дихотомии в его развитии. С одной стороны, особое понимание взаимосвязи теории и практики, характерное для марксизма, способствовало развитию в странах Варшавского блока теоретической музееведения как самостоятельной академической дисциплины, которая должна была предложить универсальные принципы для развития и функционирования музейного дела как такового. Трудности в распространении этих представлений за пределы стран социалистического лагеря связаны были, среди прочего, с языковым барьером, под которым в данном случае понимается не просто государственный язык той или иной восточно- или центральноевропейской страны, но и специфический научный словарь, использовавшийся учеными этого направления, а также с отсутствием эффективных средств научной коммуникации между двумя блоками.

С другой стороны, практикоориентированный подход, связанный с философией прагматизма, а также влияние идей структура-

лизма способствовали не только формированию на Западе более прагматичного и ситуативного понимания музеологии («музейные исследования», характерные для англосаксонского культурного пространства), но и расширению объекта ее внимания в сторону более холистичного понятия «наследие» («новая музеология», фактически ограниченная франкофонным или романским контекстом).

Контакты между представителями двух этих направлений, начавшиеся на рубеже 1970–1980-х гг., связанные как с изменением политической ситуации в мире, так и с созданием действенных средств профессиональной коммуникации (Международный комитет по музеологии Международного союза музеев), развитием глобализации, а также «культурные повороты» (Д. Бахманн-Медик)<sup>9</sup> в международном гуманитарном знании привели к активному внедрению в область музеологии познавательных моделей семиотики, «переводческой парадигмы», дискурсивного анализа, акторно-сетевой теории, постструктурализма, нового материализма и др. Многообразие подходов к проблеме концептуализации наследия в современном музеологическом знании не только открывает возможности многонаправленного его развития в дальнейшем, но и ставит на повестку дня вопрос о систематизации и критической рефлексии накопленного опыта, попытка чего и была предпринята в данной работе.

<sup>9</sup> См.: Бахманн-Медик Д. Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре. М., 2017.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

1. A bibliography of museums and museum work, by Ralph Clifton Smith, assistant secretary, the American association of museums. Washington, D.C., 1928.
2. *Afinoguenova E.* The Prado. Spanish Culture and Leisure, 1819–1939. University Park, PA, 2018.
3. *Alexander E.P., Alexander M.* Museums in Motion: An Introduction to the History and Functions of Museums. Lanham, 2008.
4. *Applegate Krouse S.* Anthropology and the New Museology // *Reviews in Anthropology.* 2006. Vol. 35. P. 169–182.
5. *Apprenticeship in the Museum / Compiled by E.T. Booth under the Direction of J.C. Dana, Director.* Newark, 1928.
6. *Aquilina J.D.* The Babelian Tale of Museology and Museography: A History in Words // *Museology. International Scientific Electronic Journal.* 2011. Is. 6. P. 1–20. URL: <http://museology.ct.aegean.gr/articles/2011104162340.pdf> (дата обращения: 06.02.2014).
7. *Assunção Dos Santos P.* Museology and Community Development in the XXI Century // *Cadernos de Sociomuseologia.* 2008. Vol. 29. P. 1–251.
8. A tribute to Jan Jelínek // *ICOM News = Nouvelles de l'ICOM = Noticias del ICOM.* 2005. Vol. 58. Pt. 1.
9. *Autry R.* «The rats are still with us»: Constructing Everyday Life at the Anacostia Museum in Washington, DC // *Museum and Society.* 2016. Vol. 14. Is. 1. P. 160–177.
10. *Avery M.* Methods of teaching art at Wellesley [1930th] // *Wellesley College Archives.* 3L Art Department: Staff. Box 1.
11. *Avery M.* The Alexandrian Style at Santa Maria Antiqua, Rome // *Art Bulletin.* 1925. Vol. 7. P. 131–149.
12. *Avery M.* The Exultet Rolls of South Italy. Princeton, NJ, 1936. Vol. 2.
13. *Badica S.* Same exhibitions, different labels? Romanian national museums and the fall of communism // *National Museums. New studies*

- from around the world / Ed. by S.J. Knell, P. Aronsson, A.B. Amundsen, A.J. Barnes, S. Burch, J. Carter, V. Gosselin, S.A. Hughes, A. Kirwan. London; New York, 2011. P. 272–289.
14. *Baghill A.S., Boylan P., Herreman Y.* History of ICOM (1946–1996). Paris, 1998.
  15. *Baker M.* Foreword // *Collecting Across Cultures: Material Exchanges in the Early Modern Atlantic* / Ed. by D. Bleichmar, P.C. Mancall. Philadelphia, 2011.
  16. *Baldwin J.H., Ackerson A.W.* Women in the Museum: Lessons from the Workplace. New York; London, 2017.
  17. *Bauer A.* [Mezinárodní anketa] // *Muzeologické sešity*. 1983. № 9. S. 9–17.
  18. *Baumann B.* Max Sauerlandt. Das kunstkritische Wirkungsfeld eines Hamburger Museumsdirektors zwischen 1919 und 1933. Hamburg, 2002.
  19. *Bazin G.* The Museum Age. New York, 1967.
  20. *Beneš J.* Muzeum a sbírky. Praha, 1977.
  21. *Benjamin W.* The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media. Harvard, 2008.
  22. *Bennett T.* Museum, Power, Knowledge. Selected Essays. London; New York, 2018.
  23. *Bennett T.* The Birth of the Museum: history, theory, politics. London; New York, 1995.
  24. Bibliography of museums and museology compiled by William Clifford, librarian: octavo, viii, 99 pages. New York, MCMXXIV.
  25. *Boast R.* Neocolonial collaboration: Museum as Contact Zone Revisited // *Museum Anthropology*. 2011. Vol. 34. Is. 1. P. 56–70.
  26. *Boylan P.J.* ICOM at fifty // *Museum International*. 1996. Vol. 191. № 3. P. 47–50.
  27. *Brakensiek S.* Samuel Quicchelberg: Grundungsvater oder Einzeltäter? Zur Intention der *Inscriptiones vel Tituli Theatri amplissimi* (1565) und ihrer Rezeption im Sammlungswesen Europas zwischen 1550 und 1820 // *Metaphorik.de* – online journal on metaphor and metonymy. 2008. Vol. 14. S. 231–252.
  28. *Bredenkamp H.* Kunschkammer, Play-Palace, Shadow Theatre: Three Thought Loci by Gottfried Wilhelm Leibnitz // *Collection – Laboratory – Theater: Scenes of Knowledge in the 17th Century* / Hrsg. von H. Schramm, L. Schwarte, J. Lazardzig. Berlin; New York, 2005. P. 266–282.
  29. *Bredenkamp H.* The Lure of Antiquity and the Cult of the Machine. Princeton, 2016.
  30. *Brook A.* Antun Bauer // *The Guardian*. 13.10.2000. URL: <https://www.theguardian.com/news/2000/may/13/guardianobituaries1> (дата обращения: 06.03.2018).
  31. *Caillot M.* La revue *Museion* (1927–1946). Les musées et la coopération culturelle internationale. These d'Ecole des Chartes, Paris (mars 2011).

32. *Cameron D.* A Viewpoint: The Museum as a Communications System and Implications for Museum Education // *Curator*. 1968. Vol. XI. Pt. 1. P. 33–40.
33. *Cameron D.F.* Marble Floors are Cold for Small, Bare Feet // *Museum Management and Curatorship*. 1993. Vol. 12. Is. 2. P. 159–170.
34. *Cameron D.* The Museum, a Temple or the Forum // *Curator*. 1971. Vol. XIV. Pt. 1. P. 11–24.
35. *Cameron F.* Beyond the cult of the replicant – museums and historical digital objects: traditional concerns, new discourses // *Theorizing digital cultural heritage: a critical discourse* / Ed. by F. Cameron, S. Kenderdine. Cambridge, MA, 2007. P. 49–76.
36. *Cameron F.* Ecologizing Experimentations. A Method and Manifesto for Composing a Post-humanist Museum // *Climate Change and Museum Futures* / Ed. by F.R. Cameron, B. Neilson. London; New York, 2015. P. 16–33.
37. *Cameron F.* Liquid governmentalities, liquid museums and the climate crisis // *Hot topics, public culture, museums* / Ed. by F. Cameron, L. Kelly. Newcastle upon Tyne, 2010. P. 112–128.
38. *Cameron F.* The Liquid Museum. New Institutional Ontologies for a Complex, Uncertain World // *The International Handbook of Museum Studies* / Ed. by A. Witcomb, K. Message. London, 2015. Vol. 1. Museum Theory. P. 345–361.
39. *Cameron F.* The politics of heritage authorship: the case of digital heritage collections // *New heritage, new media and cultural heritage* / Ed. by Y. Kalay, T. Kvan, J. Affleck. London; New York, 2007. P. 170–184.
40. *Campbell Karlsgodt E.* Defending National Treasures: French Art and Heritage Under Vichy. Stanford, 2011.
41. *Cardoso P.M.* ICOM 2010: half a century of changes and impasse // *Sociomuseology IV. Cadernos de Sociomuseologia*. 2010. Vol. 38. P. 35–47.
42. *Carle P, Metzener M.* Lionel E. Judah and museum studies in Canada // *Muse*. 1991. Vol. 8. Is. 4. P. 71–74.
43. *Carrier D.* Museum Skepticism. A History of the Display of Art in Public Galleries. Durham; London, 2006.
44. *Chevalier E.* Le musée de Bretagne, un musée face a son histoire. Rennes, 2001.
45. *Christian Gregorian L.* *Theatrum mundi. The History of an Idea*. New York; London, 1987.
46. *Clifford J.* Museums as Contact Zones // *Idem. Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge; London, 1997. P. 188–219.
47. *Coleman L.V.* *Manual for small museums*. New York; London, 1927.
48. *Conn S.* *Museums and American Intellectual Life, 1876–1926*. Chicago; London, 1998.

49. Crooke E. *Museums and Community: Ideas, Issues and Challenges*. London; New York, 2007.
50. Curran K. *The Invention of the American Art Museum. From Craft to Kulturgeschichte, 1870–1930*. Los Angeles, 2016.
51. Cushman K. *Museum Studies: The Beginnings, 1900–1926* // *Museum Studies Journal*. 1984. Spring. Vol. 1. № 3. P. 8–18.
52. Čermák K. *Výchova v museologii* // *Věstník československých muzeí a spolků archaeologických*. 1901. Roč. 4. Č. 12. S. 173–176.
53. Dana J.C. *The Gloom of the Museum*. Woodstock, Vermont, 1917.
54. Dana J.C. *The New Museum*. Woodstock, Vermont, 1917.
55. Davis P. *Ecomuseums: A Sense of Place*. London; New York, 2011.
56. Decarolis N. *ICOFOM LAM 1990–2000* // *Cahiers d'étude / Study series*. 2000. Vol. 8. P. 14–15.
57. *Declaration of Quebec – Basic Principles of a New Museology 1984* // *Sociomuseology IV. Cadernos de Sociomuseologia*, 2010. Vol. 38. P. 23–25.
58. Desai G. *The Invention of Invention* // *Cultural Critique*. 1993. Vol. 24 (Spring). P. 119–142.
59. Desvallées A., Mairesse F. *Sur la muséologie* // *Culture & Musées*. 2005. Vol. 6. P. 131–155.
60. Dibley B. *The museum's redemption: Contact zones, government and the limits of reform* // *International Journal of Cultural Studies*. 2005. Vol. 8. Pt. 1. P. 5–27.
61. Dickey J., El Azhar S., Lewis C. *Museums in Global Context* // *Museums in a Global Context: National Identity, International Understanding* / Ed. by J. Dickey, S. El Azhar, C. Lewis. Washington, DC, 2013. P. 12–23.
62. *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Sous la direction d'André Desvallées et de François Mairesse. Paris, 2011.
63. *Die Museologie als Fachwissenschaft* // *Zeitschrift für Museologie und Antiquitätenkunde sowie für verwandte Wissenschaften*. 1883. № 15. S. 113–115.
64. *Die Museologie als Fachwissenschaft (Schluss)* // *Zeitschrift für Museologie und Antiquitätenkunde sowie für verwandte Wissenschaften*. 1883. № 17. S. 129–130.
65. Dill H.R. *Building an Educational Museum as a Function of the University* // *Proceedings of American Association of Museums. Records of the tenth annual meeting held in San Francisco. July 6–9, 1915*. Charleston, S. C., 1915. P. 85–87.
66. Dill H.R. *Training Museum Workers* // *Proceedings of American Association of Museums. Records of the twelfth annual meeting held in New York City. May 21–23, 1917*. Charleston, S. C., 1917. P. 41–45.
67. Dolák J., Vavříková J. *Muzeolog Z.Z. Stránský*. Brno, 2006.
68. Douša P. *Ústřední muzeologický kabinet 1955–1989* // *Muzeum: Muzejní a vlastivědná práce*. 2011. Vol. 49. № 1. S. 3–14.

69. *Dubielzig U.* Ancient Art in Gabriel Kaltemarkt's *Kunstkammer*: Literary Sources of the Passages on Antiquity // *Journal of the History of Collections*. 1990. Vol. 2. Is. 1. P. 1–6.
70. *Ducci A.* Europe and the Artistic Patrimony of the Interwar Period. The International Institute for Intellectual Cooperation at the League of Nations // *Europe in Crisis. Intellectuals and the European Idea, 1917–1957* / Ed. by M. Hewitson, M. D'Auria. New York; Oxford, 2012. P. 227–242.
71. *Ducci A.* Le musée d'art populaire contre le folklore. L'Institut International de Coopération Intellectuelle à l'époque du Congrès de Prague // *Revue Germanique Internationale*. 2015. № 21. P. 133–148.
72. *Ducci A.* «Mouseion», una rivista al servizio del patrimonio artistico europeo (1927–1946) // *Annali di critica d'arte*. 2005. Vol. I. P. 287–313.
73. *Duclos R.* Postmodern... Postmuseum: new directions in contemporary museological critique // *Museological Review*. 1994. Vol. 1. Is. 1. P. 1–13.
74. *Duncan C.* *A Matter of Class: John Cotton Dana, Progressive Reform, and the Newark Museum*. Pittsburgh, 2009.
75. *Duncan C.* *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*. London; New York, 1995.
76. *Duncan C., Wallach A.* The Museum of Modern Art as Late Capitalist Ritual: An Iconographic Analysis // *Marxist Perspectives*. 1978. Vol. 1. № 4 (Winter). P. 28–51.
77. *Duncan S.A., McClellan A.* *The Art of Curating: Paul J. Sachs and the Museum Course at Harvard*. Los Angeles, 2018.
78. *Eckard M.* *Das Deutsche Institut in Paris 1940–1944: ein Beitrag zu den deutsch-französischen Kulturbeziehungen und zur auswärtigen Kulturpolitik des Dritten Reiches*. Stuttgart, 1993.
79. *Enke U.* Gelehrtenleben im späten 17. Jahrhundert – eine Annäherung an den Gießener Medizinprofessor Michael Bernhard Valentini (1657–1729) // *Medizinhistorisches Journal*. 2007. Bd. 42. H. 3–4. S. 299–329.
80. *Ennennbach W.* Beziehungen Carl von Linné zu Museen und Sammlungen // *Neue Museumskunde*. 1966. Bd. 3. S. 186–196.
81. *Ennenbach W.* Der Arzt und Polyhistor Johann Daniel Major als Museologe // *Muzeologické sešity*. 1976. № 6. S. 84–103.
82. *Ennenbach W.* Gottfried Wilhelm Leibniz' Beziehungen zu Museen und Sammlungen // *Leibniz' geowissenschaftlichen Sammlungen*. Berlin, 1978. S. 1–63.
83. *Ennenbach W.* Über die erste Zeitschrift für das Museumswesen in deutscher Sprache // *Neue Museumskunde*. 1982. Bd. 25 (4). S. 271–274.
84. *E.R.A.* Training for Museum Workers // *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*. 1916. Vol. 11. № 5. P. 112.
85. *Exploration of the ways, means, and values of museum communication with the viewing public*. New York, 1969.

86. Exposition internationale de 1937, Groupe 1, classe III, Musées et Expositions, section muséographie // *l'Amour de l'Art*. 1937, juin. VI. P. 14–21.
87. *Falguières P.* Fondation du théâtre ou méthode de l'exposition universelle les «Inscriptions» de Samuel Quiccheberg (1565) // *Les Cahiers du Musée nationale d'art moderne*. 1992. № 40. P. 91–115.
88. Farnsworth Museum of Art Wellesley College. Museum training course. 1913–1914 // Wellesley College Archives. 3L Department of Art: Scrapbooks. Scrapbook (1897–1919).
89. Farnsworth Art Museum. Wellesley College. Art museum training course. Re-opened in 1927–1928 // Wellesley College Archives. 3L Department of Art: Scrapbooks. Box 1. Scrapbook (1919–1928).
90. *Fishman S.* Alfred Lichtwark and the Founding of the German Art Education Movement // *History of Education Quarterly*. 1966. Vol. 6. № 4. P. 3–17.
91. *Fleckner U.* Carl Einstein und sein Jahrhundert. Fragmente einer intellektuellen Biographie. Berlin, 2006.
92. *Flower W.H.* Essays on Museums and Other Subjects Connected with Natural History. London, 1898.
93. *Foundoukidis E.* L'activite de l'office international des musees // *Museion: revue internationale de museographie*. 1931. № 4 (16). P. 102–103.
94. *Foundoukidis E.* L'Oeuvre internationale de Jules Destree dans le domaine des arts // *Museion: revue internationale de museographie*. 1936. № 1–2 (33–34). P. 7–16.
95. *Freece H.* «A New Era for Museums»: Professionalism and Ideology in the American Association of Museums, 1906–1935. A thesis... for the Degree of Bachelor of Arts. Wesleyan University, 2009.
96. *Friedrich M.* Rezension von: Der Anfang der Museumslehre in Deutschland // *sehpunkte*. 2002. Bd. 2. № 9. URL: <http://sehpunkte.de/2002/09/3032.html> (Дата обращения: 02.04.2018).
97. *Furtwängler A.* Ueber Kunstsammlungen in Alter und neuer Zeit. München, 1899.
98. *Gaier M.* The Art of Civilization: Museum Enemies in the Nineteenth Century // *Images of Art Museum. Connecting Gaze and Discourse in the History of Museology* / Ed. by E.-M. Troelenberg, M. Savino. Berlin; Boston, 2017. P. 31–40.
99. *Gajewska-Prorok E.* Wojciech Antoni Janusz Gluziński (1922–2017) // *Muzealnictwo*. 2017. Vol. 58. S. 292–295.
100. *Gärtner U.* «Kunst soll man nur so lange sehen, als man sie genießen kann» – Zum Gedenken an den Kunsthistoriker und Museologen Karl Koetschau // *Dresdener Kunstblätter*. 2010. Bd. 54. S. 41–52.
101. *Gazi A.* Archeological Museums and Displays in Greece 1829–1909: A First Approach // *Museological Review*. 1994. Vol. 1. № 1. P. 50–69.

102. Germain Bazin Dead; Ex-Louvre Curator, 88 // The New York Times. 1990. May 5.
103. *Gilks D.* Art and politics during the «First» Directory: artists' petitions and the quarrel over the confiscation of works of art from Italy in 1796 // French history. 2012. Vol. 26. P. 53–78.
104. *Gillman B.I.* Aims and Principles of the Construction and Management of Museums of Fine Art // Museum Studies. An Anthology of Contexts / Ed. by B. Messias Carbonell. Malden; Oxford; Carlton, 2004. P. 419–429.
105. *Gillman B.I.* Museum Ideals of Purpose and Method. Cambridge, 1918.
106. *Gluzinski W.* Remarks on the condition of museology in the light of its relation to developmental phenomena // ICOFOM Study Series. 1987. Vol. 12. P. 109–119.
107. *Gluziński W.* U podstaw muzeologii. Warszawa, 1980.
108. *Goode G.B.* The Museums of the Future // A Memorial of George Brown Goode, Together with a Selection of His Papers on Museums and on the History of Science in America. Washington, DC, 1901. P. 241–262.
109. *Goode G.B.* The Principles of Museum Administration // A Memorial of George Brown Goode, Together with a Selection of His Papers on Museums and on the History of Science in America. Washington, DC, 1901. P. 193–240.
110. *Gorgus N.* Le magicien des vitrines: le muséologue Georges Genri Rivière. Paris, 2003.
111. *Gosden Ch., Larson F.* Knowing things: exploring the collections at the Pitt Rivers Museum, 1884–1945. Oxford, 2008.
112. *Graesse J.G.* Beschreibender Catalog des Grünen Gewölbes zu Dresden. Dresden, 1872.
113. *Graesse J.G.* Beschreibender Catalog des Kgl. Porzellansammlungen. Dresden, 1873.
114. *Grasskamp W.* The Book on the Floor: André Malraux and the Imaginary Museum. Los Angeles, 2016.
115. *Gregorová A.* Múzeá a múzejnictvo. Martin, 1984.
116. *Gries B.* Daten zur historischen Entwicklung der Fachgruppe der Naturwissenschaftlichen Museen in Deutschen Museumsbund. Berlin, 2007.
117. *Gutfleisch B., Menzhausen J.* «How a Kunschammer should be formed»: Gabriel Kaltemarck's Advice to Christian I of Saxony on the Formation of an Art Collection, 1587 // Journal of the History of Collections. 1989. Vol. 1. Is. 1. P. 3–32.
118. *Hafstein V. Tr.* Bodies of knowledge: Ole Worm & collecting in late Renaissance Scandinavia // Ethnologia Europaea. Vol. 33. Is. 1. P. 5–20.
119. *Hajós E.M.* References to Giulio Camillo in Samuel Quicchelberg's «Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi» // Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance. 1963. T. 25. № 1. P. 207–211.

120. *Hajós E.M.* The Concept of an Engravings Collection in the Year 1565: Quicchelberg. *Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi // The Art Bulletin.* 1958. Vol. 40. Is. 2. P. 151–156.
121. *Harris J.* *The New Art History: A Critical Introduction.* London; New York, 2001.
122. *Hein G.E.* *Progressive Museum Practice.* John Dewey and Democracy. Walnut Creek, California, 2012.
123. *Herbert J.D.* *Paris 1937, Worlds on Exhibition.* Ithaca; London, 1998.
124. *Heres G.* Die Anfänge des Berliner Antikenskabinetts im 17. Jahrhundert. Zur Geschichte des Antikenskabinetts 1640–1830 // *Staatliche Museen zu Berlin. Forschungen und Berichte.* 1977. Bd. 18. S. 93–130.
125. *Heres G.* Johann Georg Graesse – ein Dresdener Kulturhistoriker und Museumsdirektor. Zu seinem 100. Geburtstag // *Dresdener Kunstblätter.* 1985. S. 117–119.
126. *Hicks E.C.* The AAM after 72 // *Museum News.* Vol. 56. Is. 5. May – June 1978. P. 44–48.
127. *Hilgers W.* 100 Jahre – 69 Jahrgänge. Zum Jubiläum der «Museumskunde» // *Museumskunde.* 2005. Bd. 70. S. 7–17.
128. *Hill K.* *Culture and Class in English Public Museums, 1850–1914.* Aldershot, 2005.
129. *Hill K.* *Women and Museums, 1850–1914. Modernity and the Gendering of Knowledge.* Manchester, 2016.
130. *Holman P.* The Paths of Museology in Brno // *Muzeologie na začátku 3. tisíciletí/ Museology at the Beginning of the 3rd Millennium: Sborník s mezinárodního semináře Teorie a praxe 2008.* Brno, 2009. P. 203–207.
131. *Hooper-Greenhill E.* Changing Values in the Art Museum: rethinking communication and learning // *International Journal of Heritage Studies.* 2000. Vol. 6. № 1. P. 9–31.
132. *Hooper-Greenhill E.* *Communication in theory and practice // The Educational Role of the Museum.* Second edition / Ed. by E. Hooper-Greenhill. London; New York, 1999. P. 28–43.
133. *Hooper-Greenhill E.* *Museums and the Interpretation of Visual Culture.* London; New York, 2007.
134. *Hooper-Greenhill E.* *Museums and the Shaping of Knowledge.* London; New York, 1992.
135. *Howart F.* World museum leadership: ICOM or AAM? // *Museum Management and Curatorship.* 2012. Vol. 27. Is. 2. P. 87–110.
136. *Howes H.* Anglo-German Anthropology in the Malay Archipelago, 1869–1910: Adolf Bernhard Meyer, Alfred Russel Wallace and A.C. Haddon // *Anglo-German Scholarly Networks in the Long Nineteenth Century / Ed. by H. Ellis, U. Kirchberger.* Leiden; Boston, 2014. P. 126–146.
137. *Huxley J.* *UNESCO: Its Purpose and Its Philosophy.* Washington, DC, 1947.

138. ICOMOS, a quarter of a century, achievements and future prospects: 9<sup>th</sup> General Assembly and International Symposium, Lausanne, Switzerland, October 6<sup>th</sup> – 11<sup>th</sup>, 1990: Symposium papers. Lausanne, 1990.
139. *Jagošová L., Kirsch O.* Teorie jako platforma pro edukaci muzejních pracovníků. Osudy Střediska pro výuku muzeologie v letech 1967–1982 // *Muzeum: Muzejní a vlastivědná práce.* 2017. Vol. 55. № 2. S. 3–15.
140. *Jahn I.* Die Museologie als Lehr- und Forschungsdisziplin mit spezieller Berücksichtigung ihrer Funktion in naturhistorischen Museen. Geschichte, gegenwärtiger Stand und theoretische Grundlagen // *Neue Museumskunde.* 1979. Bd. 3. S. 152–169; Bd. 4. S. 236–249; 1980. Bd. 1. S. 41–50; Bd. 2. S. 76–84; Bd. 4. S. 270–279.
141. *Jahn I.* Die Neue Museumskunde und die Entwicklung des sozialistischen Museumswesens in der DDR // *Neue Museumskunde.* 1982. Bd. 25. S. 4–15.
142. *Jahn I.* Interdisciplinarity in museology – presuppositions and requisites // *Museological Working Papers.* 1981. Vol. 2. P. 37–38.
143. *Jahn I.* Methodology of museology and professional training // *ICOFOM Study Series.* 1983. Vol. 1. P. 71–80.
144. *James P.* Building a Community-based Identity at Anacostia Museum // *Curator.* 2005. Vol. 39. Is. 1. P. 19–44.
145. *Joachimides A.* Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880–1940. Dresden, 2001.
146. *Johns K.* Julius von Schlosser and the need to reminisce // *Journal of Art Historiography.* 2009. № 1. P. 1–5. URL: <https://arthistoriography.wordpress.com/number-1-december-2009/> (дата обращения: 18.04.2018).
147. *Kantor Gordon S.* Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art. Cambridge, MA, 2002.
148. *Kenyon F.* La protection du patrimoine artistique en Espagne // *Mousson: revue internationale de museographie.* 1937. № 1–2 (37–38). P. 183–192.
149. *Kirsch O.* Association of museum workers in defence against counterfeiting and unfair trade practices: comments on the origins of organised meetings of museum workers on an international basis // *Museologica Brunensia.* 2015. Vol. 4. Is. 2. P. 48–55.
150. *Kirsch O.* (Po)zapomenutí nositelé paměti. Německé muzejnictví na Moravě. Brno, 2014.
151. *Kirsch O., Jagošová L.* Vývoj Lektorátu muzejnictví 1922–1951. Devadesát let od počátků univerzitního vzdělávání muzejníků v českých zemích // *Muzeum: Muzejní a vlastivědná práce.* 2013. Vol. 51. № 1. S. 3–16.
152. *Kirschner S.* Ein Naturalienkabinett für die Öffentlichkeit: Johann Daniel Majors «Museum Cimbricum» (1689) // *Popularisierung der Naturwissenschaften. Katalog der Ausstellung in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg (vom 8. April bis 20. Mai 2000) anlässlich*

- des 40jährigen Jubiläums des IGN Hamburg / Hrsg. von Gudrun Wolf-schmidt. Hamburg, 2000. S. 32–39.
153. *Kirschner S.* Vom privaten Naturalienkabinett zur öffentlichen Schausammlung: Johann Daniel Majors «Museum Cimbricum» (1689) // Popularisierung der Naturwissenschaften / Hrsg. von Gudrun Wolf-schmidt. Berlin; Diepholz, 2002. S. 64–77.
154. *Klausewitz W.* 66 Jahre Deutscher Museumsbund. Köln, 1984.
155. *Klausewitz W.* 75 Jahre DMB – die Entwicklungsphasen des Deutschen Museumsbundes // Museumskunde. 1992. Bd. 57. H. 1. S. 14–22.
156. *Klausewitz W.* 90 Jahre Deutscher Museumsbund. Eine Chronik // Museumskunde. 2017. Bd. 82. H. 1. S. 19–41.
157. *Knell S.* Museum Studies: Past, Present, Future // ICOM News. 2005. № 4. P. 3.
158. *Knez E.I., Wright A.G.* The Museum as a Communications System: An Assessment of Cameron's View Point // Curator. 1970. Vol. XIII. Pt. 3. P. 204–212.
159. *Koch R., Hachmann G.* Bibliographie Philipp Leopold Martin (1815–1885). Bonn, 2013. URL: <https://www.bfn.de/fileadmin/MDB/documents/service/MartinBiblio.pdf> (дата обращения: 06.03.2018).
160. *Kohlstedt S.G.* Innovative niche scientists: women's role in reframing North American museums, 1880–1930 // Centaurus. 2013. Vol. 55. Is. 2. P. 153–174.
161. *Kott Ch.* The German Museum Curators and the International Museums Office // The Museum is Open. Towards a Transnational History of Museums 1750–1940 / Ed. by A. Meyer, B. Savoy. Berlin; Boston, 2014. P. 205–217.
162. *Kott C.* «Un Locarno des musées»? Les relations franco-allemandes en matière de muséographie dans l'entre-deux-guerres. URL: <http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/PublicationsLigne/Christina%20Kott.pdf> (дата обращения: 06.03.2018).
163. *Koutný I.* Pavilon Anthropos – Historie, Osobnosti a Artefakty. Bakalářská diplomová práce. Brno, 2015. URL: [https://is.muni.cz/th/ionfn/Bakalarska\\_prace.pdf](https://is.muni.cz/th/ionfn/Bakalarska_prace.pdf) (дата обращения: 08.09.2018).
164. *Kratz-Kessemeier K.* Für die «Erkämpfung einer neuen Museumskultur»: Zur Rolle des Deutschen Museumsbundes im Nationalsozialismus // Museen im Nationalsozialismus. Akteure – Orte – Politik / Hrsg. von T. Baensch, K. Kratz-Kessemeier, D. Wimmer. Köln; Weimar; Wien, 2016. S. 23–43.
165. *Kreps Ch.F.* Liberating Culture. Cross-cultural Perspectives on Museums, Curation and Heritage Preservation. London; New York, 2003.
166. *Kretschmann C.* Räume öffnen sich. Naturhistorische Museen im Deutschland des 19. Jahrhunderts. Berlin, 2006.

167. *Kreutler H.* Female Fate or: Alma Wittlin's Quest for Democracy // Exile and Gender II: Politics, Education and the Arts / Ed. by C. Brinson, J.B. Buresova, A. Hammel. Leiden, 2017. P. 184–204.
168. *Kroegel A.G.* The Journal Mouseion as Means of Transnational Culture. Guglielmo Pacchioni and the Dawn of the «Modern Museum» in Italy // The Museum is Open. Towards a Transnational History of Museums 1750–1940 / Ed. by A. Meyer, B. Savoy. Berlin; Boston, 2014. P. 89–100.
169. *Kubler G.* Henri Focillon, 1881–1943 // *College Art Journal*. 1945. Vol. 4. № 2. P. 71–74.
170. *Kuwakino K.* The great theatre of creative thought. The «Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi...» (1565) by Samuel von Quiccheberg // *Journal of the History of Collections*. 2013. Vol. 25. Is. 3. P. 303–324.
171. *Lafontant Vallotton Ch.* Entre le musée et le marché: Heinrich Angst, collectionneur, marchand et premier directeur du Musée national suisse. Bern; Berlin; Bruxelles; Frankfurt am Main; New York; Oxford; Wien, 2007.
172. *La Muséologie selon Georges Henri Rivière: cours de muséologie, textes et témoignages.* Paris, 1989.
173. *Landrum N.C.* The State Park Movement in America: A Critical Review. Columbia, 2004.
174. *Laqua D.* Exhibiting, Encountering and Studying Music in Interwar Europe: Between National and International Community // *European Studies*. 2014. Vol. 32. P. 207–223.
175. *Laqua D.* Transnational Endeavours and the Totality of Knowledge: Paul Otlet and Henri La Fontaine as «Integral Internationalists» Fin-de-Siècle Europe // *Internationalism and the Arts in Britain and Europe at the Fin de Siècle* / Ed. by G. Brockington. Oxford, 2009. P. 247–271.
176. *Laqua D.* Transnational intellectual cooperation, the League of Nations, and the problem of order // *Journal of Global History*. 2011. Vol. 6. Is. 2. P. 223–247.
177. *Latham K.F., Simmons J.E.* Foundations of Museum Studies: Evolving Systems of Knowledge. Santa Barbara; Denver; Oxford, 2014.
178. *Lefkowitz Horowitz H.* Alma Mater: Design and Experience in the Women's Colleges from Their Nineteenth-Century Beginnings to the 1930s. Amherst, 1993.
179. *Lehmannová M.* ICOM Czechoslovakia and Jan Jelínek // *Museologica Brunensia*. 2015. Vol. 4. Is. 2. P. 81–83.
180. Letter from Chairman of Museum Committee to Mrs. Jones Wister, January 8, 1916 // Philadelphia Museum of Art, Library and Archives.
181. *Lewis G.* For Instruction and Recreation. A Centenary History of the Museums Association. London, 1989.

182. *Lorente P.J.* From the White Cube to a critical museography: the development of interrogative, plural and subjective museum discourses // From Museum Critique to the Critical Museum / Ed. by K. Murawska-Muthesius, P. Piotrowski. Farnham, 2015. P. 115–128.
183. *Lorente J.-P.* The development of museum studies in universities: from technical training to critical museology // Museum Management and Curatorship. 2012. Vol. 27. Is. 3. P. 237–252.
184. *Low T.L.* The Museum as a Social Instrument. New York, 1942.
185. *Macdonald Sh.* Difficult Heritage: Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond. Milton Park; Abingdon; Oxon; New York, 2009.
186. *Macrocosmos in Microcosmo: Die Welt in Der Stube: Zur Geschichte Des Sammelns, 1450 Bis 1800* / Hrsg. von A. Grote. Opladen, 1994.
187. *Mairesse F.* Museology at a crossroads // Museologica Brunensia. 2015. Vol. 4. Is. 2. P. 4–9.
188. *Mairesse F.* The Term Museum // What is a museum? / Ed. by A. Davis, F. Mairesse, A. Desvallées. Munich, 2010.
189. *Maleuvre D.* Museum Memories. History, Technology, Art. Stanford, Calif., 1999.
190. Manual on the technique of archaeological excavations. Paris, 1940.
191. *Marchand S.* From Antiquarian to Archaeologist? Adolf Furtwangler and the Problem of «Modern Classical Archaeology» // Momigliano and Antiquarianism: Foundations of the Modern Cultural Sciences / Ed. by P.N. Miller. Toronto, 2007. P. 248–285.
192. *Mariner D.* Professionalizing the Museum Worker // Museum News. 1974. № 50. P. 14–20.
193. *Maroević I.* Introduction to Museology: European Approach. München, 1998.
194. *Maroevic I.* University Training in Museology: The University of Zagreb's Experience // Museology for Tomorrow's World / Ed. by Zbyněk Z. Stránský. Munich, 1997. P. 126–130.
195. *Masson G.* Les réseaux professionnels du conservateur de musée: d'une sociabilité informelle á une organisation institutionnelle (1870–1940). URL: <http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/Ecole%20doctorale/Geraldine%20Masson.pdf> (дата обращения 08.03.2018).
196. Meeting of Museum Committee, January 6, 1908 // Philadelphia Museum of Art, Library and Archives.
197. *Meijer-Mensch L. van.* Vom Besucher zum Benutzer // Museumskunde. 2009. Bd. 74. H. 2. S. 20–26.
198. *Meijer-Mensch L. van.* New challenges, new priorities: analyzing ethical dilemmas from a stakeholder's perspective in the Netherlands // Museum Management and Curatorship. 2011. Vol. 26. № 2. P. 113–128.
199. *Meijer-Mensch L. van.* Peter The Museum Mensch: a personal museological reflection // Museologica Brunensia. 2017. Vol. 6. Is. 1. P. 62–64.

200. *Meijer-Mensch L. van, Mensch P. van.* New Trends in Museology. Celje, 2011.
201. *Mensch P. van.* Some impressions concerning Vinos Sofka (1929–2016): lawyer, bricklayer, administrator, and museologist // *Museologica Brunensia*. 2016. Vol. 5. Is. 1. P. 74–76.
202. *Meyer A.* The Journal *Museumskunde* – «Another Link between the Museums of the World» // *The Museum is Open. Towards a Transnational History of Museums 1750–1940* / Ed. by A. Meyer, B. Savoy. Berlin; Boston, 2014. P. 179–190.
203. *Meyer A.* Museums in Print: The Interplay of Texts and Images in the Journal «*Museumskunde*» // *Images of the Art Museum. Connecting the Gaze and Discourse in the History of Museology* / Ed. by E.-M. Troelenberg, M. Savino. Berlin; Boston, 2017. P. 93–110.
204. *Meyer A.B.* Zweiter Bericht über einige neue Einrichtungen des Königlichen Zoologischen und Anthropologischen-Ethnographischen Museum zu Dresden, 1892–1893 // *Abhandlungen und Berichte des Königl. Zoologischen und Anthropologisch-Ethnographischen Museums zu Dresden*. Dresden, 1894. Bd. 1. S. 1–28.
205. *Meyer R.* What was Contemporary Art? Cambridge, MA; London, 2013.
206. *Miller P.N.* History and Its Objects: Antiquarianism and Material Culture since 1500. Ithaca; London, 2017.
207. Minutes of Meeting. Committee of Instruction. April 2, 1908 // Philadelphia Museum of Art, Library and Archives.
208. *Mrs. Cornelius Stevenson.* The Training of Curators // Proceedings of the fourth annual meeting of American Association of Museums, held in Philadelphia, PA. May 11–13, 1909. Charleston, S. C., 1909. P. 115–119.
209. *Murray D.* Museums. Their History and their Use. With a Bibliography and List of Museums in the United Kingdom. Glasgow, 1904. Vol. I–III.
210. *Musées, enquête internationale sur la réforme des galeries publiques, dirigée par Georges Wildenstein.* Paris, 1932. (Cahiers de la république des lettres, des sciences et des arts. № 13).
211. *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence internationale d'études.* Madrid, 1934. Paris, [1935]. Vol. 1–2.
212. *Museologica Brunensia*. 2016. Vol. 5. Is. 2.
213. *Museum*. 1973. Vol. XXV. № 3.
214. Myrtila Avery, Professor of Art // *Alumni Magazine*. 1937. June. P. 365–366.
215. Myrtila Avery – Resume [1937] // Wellesley College Archives. 3L Art Department: Staff. Box 1.
216. *Nersessian S. der.* Myrtila Avery 1869–1959 // *College Art Journal*. 1960. Vol. 19. Is. 3. P. 255.
217. *Neustupny J.* Museology as an academic discipline // *Museological Working Papers*. 1980. Vol. 1. P. 28–29.

218. *Neustupný J.* Museum and research. Prague, 1968.
219. *Neustupný J.* Otázky dnešního muzejnictví: příspěvky k obecné a speciální museologii. Praha, 1950.
220. Notes // Bulletin of the Pennsylvania Museum. 1908. Number 22 (April). P. 34–35.
221. Notes // Bulletin of the Pennsylvania Museum. 1909. Number 26 (April). P. 33.
222. *Nowiński K.* Prof. Jerzy Remer (1888–1979) // Ochrona Zabytków. 1979. Vol. 32. Pt. 2 (125). S. 147–148.
223. *Nutting R., Morris J.* The origin of the School of Museum Studies at the University of Leicester // Museologica Brunensia. 2016. Vol. 5. Is. 1. P. 62–67.
224. *Nyström P.* Disciplinary, inter-disciplinary and post-disciplinary: changing disciplinary patterns in the history discipline. URL: [http://www.iskoiberico.org/wp-content/uploads/2014/09/123–132\\_Nystrom.pdf](http://www.iskoiberico.org/wp-content/uploads/2014/09/123–132_Nystrom.pdf) (дата обращения 06.03.2018).
225. Obituary: Professor Soichiro Tsuruta // ICOM Asia-Pacific Organisation newsletter. 1992. № 29.
226. *Olcina P.* The Unesco-ICOM Centre: documentation in the service of the museologist // Museum. 1970–1971. Vol. 23. № 1. P. 61–62.
227. Organization of museums // Nature. 1935. № 135. P. 262.
228. *Ortiz F.* Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar. Durham, 1995.
229. *Pachnicke G.* Gothaer Bibliothekare. Dreissig Kurzbiographien in chronologischer Folge. Gotha, 1958.
230. *Parker H.W.* The Museum as a Communication System // Curator. Vol. VI. Pt. 4. P. 350–360.
231. *Paulais J.* Échanges culturels et réception de la muséographie italienne en France entre 1934 et 1937. Paris, 2014. URL: <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01544308/document> (дата обращения: 25.06.2018).
232. *Pearce S.M.* Collecting reconsidered // Museum Languages: Objects and Texts / Ed. by G. Kavanagh. London; New York, 1991. P. 135–153.
233. *Pearce S.* Museums, Objects and Collections. Washington, D.C., 1993.
234. *Pearce S.* On Collecting. An Investigation into Collecting in the European Tradition. London; New York, 1999. Первое издание – 1995 г.
235. *Pearce S.M.* The Kingdom of Dumnonia: Studies in History and Tradition in South-Western Britain A.D. 350–1150. Padstow, 1978.
236. *Pearce S.* The Strange Story of the Thing, or The Material World in the Contemporary Novel // Museological Review. 2007. Is. 12. P. 33–41.
237. *Pearce S.M.* Thinking about things // Museums Journal. 1986. Vol. 85. № 4. P. 198–201.
238. *Pearson C.E.M.* Designing UNESCO: “Art, Architecture and International Politics at Mid-Century”. London; New York, 2010.

239. *Pechstein K.* Ein Manuskript von Robert Schmidt aus dem Jahre 1937 // *Museumskunde*. 1971. Bd. 40. H. 2. S. 70–72.
240. *Portes E. des.* ICOM and the battle against illicit traffic of cultural property // *Museum*. 1996. Vol. 191. № 3. P. 51–58.
241. Portrait on ivory of Myrtille Avery by Artemis Tavshanjian // *Wellesley College Art museum bulletin*. 1939, May. Vol. II. № 3.
242. *Pratt M.L.* *Imperial Eyes: Travel and Transculturation*. London, 1992.
243. *Pratt M.L.* *The Arts of the Contact Zone* // *Profession*. 1991. Vol. 91. P. 33–40.
244. Prof.dr.sc. Ivo Maroević (1937–2007) // *Informatologia*. 2007. Vol. 40. Pt. 2. P. 153.
245. *Quatremère de Quincy A.-Ch.* *Letters to Miranda and Canova on the Abduction of Antiquities from Rome and Athens*. Los Angeles, 2012.
246. *Radecki G.* Kazimerz Malinowski – Muzeolog // *Muzealnictwo*. 2017. Vol. 58. S. 60–73.
247. *Rampley M.* *The Seduction of Darwinism. Art, Evolution, Neuroscience*. University Park, PA, 2017.
248. *Rampley M.* *The Vienna School of Art History: Empire and the Politics of Scholarship, 1847–1918*. University Park, PA, 2013.
249. Rapport annuel du President du Comite de Direction de l'Office international des Musees a la Comission internationale de Cooperation intellectuelle // *Mouseion: revue internationale de museographie*. 1933. № 1–2 (21–22). P. 270–272.
250. Rapport annuel pour l'exercice 1934–1935 // *Mouseion: revue internationale de museographie*. 1935. № 3–4 (31–32). P. 234–236.
251. *Rea P.M.* *The museum and the community, with a chapter on the library and the community; a study of social laws and consequences*. Lancaster, Pa., 1932.
252. *Renau J.* L'Organisation de la Defense du Patrimoine artistique et historique espagnol pendant la guerre civile // *Mouseion: revue internationale de museographie*. 1937. № 3–4 (39–40). P. 7–66.
253. *Renoliet J.-J.* L'UNESCO oubliee: l'Organisation de Cooperation Intellectuelle (1921–1946) // 60 ans d'histoire de l'UNESCO. Actes du colloque international, Paris, 16–18 november 2005. Paris, 2007.
254. *Renoliet J.-J.* L'UNESCO oubliee: La Société des Nations et la coopération intellectuelle (1919–1946). Paris, 1999.
255. Report on the work of the League during the war submitted to the Assembly by the acting Secretary-General. Geneva, 1945.
256. *Robinson. E.S.* *The Behavior of the Museum Visitor*. Washington, DC, 1928.
257. *Rocha Mille de la R.* *Museums without walls: The museology of Georges Henri Riviere*. Unpublished Doctoral thesis, City University London,

2011. URL: <http://openaccess.city.ac.uk/2154/> (дата обращения 15.03.2018).
258. *Röhrich H.* Johann Daniel Major (1634–1693), der erste Professor für theoretische Medizin an der Universität Kiel // *Christiana Albertina*. 1969. H. 8. S. 42–47.
259. *Romero-Reverón R., Arráez-Aybar L.A.* Ole Worm (1588–1654) – anatomist and antiquarian // *European Journal of Anatomy*. 2015. Vol. 19. Is. 3. P. 299–301.
260. *Ross M.* Interpreting the new museology // *Museum and Society*. 2004. Vol. 2. Is. 2. P. 84–103.
261. *Roßbach N.* Theatermetaphorik in Wissenschaft und Wissenschaftstheorie um 1700: Gottfried Wilhelm Leibniz // *Begegnungen: Bühne und Berufe in der Kulturgeschichte des Theaters* / Hrsg. von A. Martin, N. Roßbach. Tübingen, 2005. S. 13–27.
262. *Roth H.* Der Anfang der Museumslehre in Deutschland. Das Traktat «*Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi*» von Samuel Quiccheberg. Berlin, 2000.
263. *Rother L.* Kunst durch Kredit: Die Berliner Museen und ihre Erwerbungen von der Dresdner Bank 1935. Berlin; Boston, 2017.
264. *Rüdiger J.* Justus Brinckmann und das Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg – ein Vorbild für das Detlefsen Museum // *Detlefsen zum 100. Todestag: Ein Colloquium der Detlefsen-Gesellschaft Glückstadt*, 24. September 2011. Norderstedt, 2014. S. 31–43.
265. *Rutar V.* The hundredth anniversary of the birth of Josef Beneš, a prominent Czech museologist // *Museologica Brunensia*. 2017. Vol. 6. Iss. 1. P. 65–67.
266. *Rutar V.* Výchova Anna Gregorová // *Múzeum*. 2012. № 1. S. 50.
267. *Sachs P.J.* The letter to M. Avery [1921] // *Wellesley College Archives*. 3L Art Department: Staff. Box 1.
268. *Saehrendt C.* Zwischen Vernissage und Saalschlacht. Der deutsche Museumsbund und sein Kampf für die Moderne Kunst 1925–1937 // *Museumskunde*. 2003. Bd. 68. H. 2. S. 112–121.
269. *Sanchez Canton J.F.* Les premières mesures de défense du Prado au cours de la guerre civile en Espagne // *Museion: revue internationale de museographie*. 1937. № 3–4 (39–40). P. 67–74.
270. *Sandell R.* Museums as Agents of Social Inclusion // *Museum Management and Curatorship*. 1998. Vol. 17. № 4. P. 401–418.
271. *Sandell R.* Social inclusion, the museum and the dynamics of sectoral change // *Museum and Society*. 2003. Vol. 1. Is. 1. P. 45–62.
272. *Savino M.* Creating the Idea of the Museum through the Pages of the Journal «*Museion*» // *Images of the Art Museum. Connecting the Gaze and Discourse in the History of Museology* / Ed. by E.-M. Troelenberg, M. Savino. Berlin; Boston, 2017. P. 111–132.

273. Sara Yorke Stevenson: February 19th, 1847 – November 14th, 1921: a tribute from the Civic Club of Philadelphia. [Philadelphia, Pa.], 1922.
274. Schärer M.R. Die Ausstellung: Theorie und Exempel. München, 2003.
275. Schepelern H. The Museum Wormianum reconstructed: A note on the Illustration of 1655 // Journal of the History of Collections. 1990. Vol. 2. Is. 1. P. 81–85.
276. Scherer V. Deutsche Museen. Entstehung und Kulturgeschichtliche Bedeutung unserer Öffentlichen Kunstsammlungen. Jena, 1913.
277. Scheunemann J. «...dass für Dinge die einen so geringen gesellschaftspolitischen Nutzen haben so ein Aufwand gemacht wird». Fachschulausbildung von Museumsassistenten und Museologen in der DDR 1954–1964 // Historia in Museo. Festschrift für Frank-Dietrich Jacob zum sechzigsten Geburtstag. Langenweißbach, 2004. S. 393–415.
278. Scheunemann J. Die Diskussion um die «Thesen zur Museumswissenschaft» in der DDR (1964) // Curiositas. 2003–2004. H. 3–4. S. 93–106.
279. Schlosser J. von. Die Bedeutung der Quellen für die neuere Kunstgeschichte // Allgemeine Zeitung. 1892. Bd. 261. S. 1–4.
280. Schlosser J. von. Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance: ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens. Leipzig, 1908.
281. Schmitt M. Memories of Ilse Jahn (1922–2010), the Grande Dame of the Central European historians of biology // Zoosystematics and Evolution. 2012. Vol. 88. № 1. S. 13–17.
282. School Curriculums 1910–1922 // Philadelphia Museum of Art, Library and Archives.
283. School Notes // Bulletin of the Pennsylvania Museum. 1909. Number 25 (January). P. 16–18.
284. School Notes // Bulletin of the Pennsylvania Museum. 1909. Number 28 (October). P. 77.
285. Schreiner K. Criteria on the place of museology in the system of sciences // Museological Working Papers. 1980. Vol. 1. P. 39–41.
286. Shaw W. Possessors and Possessed. Museums, Archaeology, and the Visualization of History in the Late Ottoman Empire. Berkeley; Los Angeles; London, 2003.
287. Shelton A. Critical Museology: A Manifesto // Museum worlds: Advances in Research. 2013. Vol. 1. № 1. P. 7–23.
288. Shelton A. From Anthropology to Critical Museology and vice versa // Museo y Territorio. 2011. Vol. 4. P. 31–41.
289. Shelton A. The Future of Museum Ethnography // Journal of Museum Ethnography. 1997. № 9. P. 33–48.
290. Shelton A. The Recontextualization of Culture: in UK Museums // Anthropology Today. 1992. Vol. 8. № 5. P. 11–16.

291. *Shulz E.* Notes on the history of collecting and of museums: In the Light of Selected Literature of the Sixteenth to the Eighteenth Century // *Journal of the History of Collections.* 1990. Vol. 2. Is. 2. P. 205–218.
292. *Ševčenko L.* Sites of Conscience: Opening Historic Sites for Civic Dialogue // *Public Historian.* 2008. № 1. P. 9–79.
293. *Ševčenko L.* Sites of Conscience: Reimagining Reparations // *Change Over Time.* 2011. Vol. 1. Is. 1. P. 6–33.
294. *Singh K.* Museums, Heritage, Culture: Into the Conflict Zone. Amsterdam, 2015.
295. *Singleton R.* The Purpose of Museums and Museum Training // *Museums Journal.* 1969. Vol. 69. № 3 (December). P. 99.
296. *Smeds K.* On the Meaning of Exhibitions: Exhibition épistèmes in a historical perspective // *Designs for Learning.* 2012. Vol. 5. Pt. 1–2. P. 50–72.
297. *Smith L.* All Heritage is Intangible: Critical Heritage Studies and Museums. Amsterdam, 2012.
298. *Smith L.* A Pilgrimage of Masculinity: The Stockman's Hall of Fame and Outback Heritage Centre // *Australian Historical Studies.* 2012. Vol. 43. № 3. P. 472–482.
299. *Smith L.* Archeological Theory and the Politics of Cultural Heritage. London; New York, 2004.
300. *Smith L.* Uses of Heritage. London; New York, 2006.
301. *Sofka V.* ICOFOM History. URL: <http://network.icom.museum/icofom/publications/our-publications.html> (дата обращения: 06.02.2014).
302. *Šola T.* Essays on Museums and their Theory: towards the cybernetic museum. Helsinki, 1997.
303. *Špet J.* Přehled vývoje českého muzejnictví. Brno, 2004. I (do roku 1945).
304. *Starn R.* A Historian's Brief Guide to New Museum Studies // *American Historical Review.* 2005. Vol. 110. Pt. 1. P. 68–98.
305. *Stix A.* La defense des Musees en cas d'attaques aeriennes // *Mouseion: revue internationale de museographie.* 1937. № 3–4 (39–40). P. 75–81.
306. *Stockbauer J.* Die Kunstbestrebungen am bayerischen Hofe unter Herzog Albert V. und seinem Nachfolger Wilhelm V. Vienna, 1874.
307. *Stout G.L.* Thirty years of conservation in the arts: A Summary of remarks to the IIC American Group in New York, June 1963 // *Studies in Conservation.* 1964. Vol. 9. № 4. P. 126.
308. *Stránská E., Stránský Z.* Základy štúdia muzeológie. Banská Štiavnica, 2000.
309. *Stránský: a bridge Brno-Brazil / Stránský: uma ponte Brno-Brasil / Ed. by B. Brulon Soares, A. Bernardo Baraçal.* Paris, 2017.
310. *Stránský Z.* Archeologie a muzeologie. Brno, 2005.
311. *Stránský Z.* Museology. Introduction to Studies. Brno, 1995.

312. *Stránský Z.Z.* Muzeologické dílo Josefa Beneše // Muzeologické sešity. 1981. № 8. S. 153–156.
313. *Stránský Z.* Science and Museum Culture // Muzeologie na začátku 3. tisíciletí/ Museology at the Beginning of the 3rd Millennium: Sbornik s mezinárodního seminare Theorie a praxe 2008. Brno, 2009. P. 7–18.
314. Summer Courses in Museum Methods // University of Iowa Service Bulletin. 1923. 2 June. Vol. VII. № 22. P. 5–6.
315. Syllabus of the Course for the Training of Curators // Bulletin of the Pennsylvania Museum. 1908. Number 23 (July). P. 50–51.
316. *Taborsky E.* Man Deer Hunt: Cognitive Patterns Underlying Social Behavior. Toronto, Ontario, 1991.
317. *Taborsky E.* The discursive object // Objects of knowledge / Ed. by S. Pearce. London; Atlantic Highlands, 1990. P. 50–77 (New Research in Museum Studies: An International Series).
318. *Taborsky E.* The semiotic structure of societies: the four verbs of cognition // Methodology and Science. 1988. Vol. 21. Is. 3. P. 202–214.
319. *Taborsky E.* The sociostructural role of the museum // International Journal of Museum Management and Curatorship. 1982. Vol. 1. Is. 4. P. 339–345.
320. *Taborsky E.* The Textual Society. Toronto, 1997.
321. Tagung in Royaumont bei Paris, 18.-20.5.1939 // Archive von Altonaer Museum. NL 9.
322. *Teather L.* Mapping Museologies: From Babel's Tower to Borderlands // Muzeologie na začátku 3. tisíciletí/ Museology at the Beginning of the 3rd Millennium: Sbornik s mezinárodního seminare Theorie a praxe 2008. Brno, 2009. P. 75–96.
323. *Teather L.* The Museum Keepers. The Museums Association and the Growth of Museum Professionalism // Museum Management and Curatorship. 1990. Vol. 9. № 1. P. 25–41.
324. *Teather L.* Museology and Its Traditions. The British Experience, 1845–1945. Ph.D. Dissertation, Department of Museum Studies, University of Leicester 1984. URL: <http://www.utoronto.ca/mouseia/course2/LTThesisJan.html> (дата обращения: 06.02.2014).
325. The First Treatise on Museums: Samuel Quiccheberg's Inscriptioes, 1565. Los Angeles, 2013.
326. The Invention of Tradition / Ed. by E. Hobsbawm, T. Ranger. Cambridge, 1992.
327. The New Museology / Ed. by P. Vergo. London, 1989.
328. The School // Bulletin of the Pennsylvania Museum. 1913. Number 42 (April). P. 36.
329. The Work of the International Museums Office and Associated Organizations during the Period June 1940 – January 1945 by E. Foundoukidis. Paris, [1945].

330. *Thiis J. Otto von Falke* // *The Burlington Magazine for Connoisseurs*. 1942. Vol. 81. № 477. P. 312.
331. Thirty-four years of co-operation between Unesco and ICOM // *Museum*. 1980. Vol. 32. № 3. P. 155–162.
332. *Thompson J.* *Manual of Curatorship: A Guide to Museum Practice*. London, 1984.
333. *Thompson S.* *A Folklorist's Progress. Reflections of a Scholar's Life*. Bloomington, 1996.
334. *Tsuruta S.* [Contribution] // *Museological Working Papers*. 1980. № 1. P. 47–49.
3356. *Tunbridge J.E., Ashworth G.J.* *Dissonant Heritage: The Management of the Past as a Resource in Conflict*. Chichester; New York, 1996.
336. Unesco Regional Seminar on the Educational Role of Museums, Rio de Janeiro, Brazil, 7 – 30 September 1958. Report by the Director of the Seminar Georges Henri Riviere (Director of ICOM). Paris, 1960.
337. *Verhandlungen wegen eines internationalen Museumsamtes Paris Berlin* // *Archive von Altonaer Museum*. NL 9.
338. *Verzemnieks I.* *Homer Dill's Undead* // *The Iowa Review*. 2015. Vol. 45. Is. 2. P. 76–86.
339. *Vieregg H.* *Vorgeschichte der Museumspädagogik – gezeigt an der Museumsentwicklung in den Städten Berlin, Dresden, München und Hamburg – bis zum Beginn der Weimarer Republik*. Münster; Hamburg, 1991.
340. *Vrdoljak A.F.* *International law, museums and the return of cultural objects*. Cambridge, 2006.
341. *Vujić Ž., Stubić H.* *Museology as Part of Information and Communication Sciences in Croatia: a View on a Thirty-Year-Long Experience* // *ICOFOM Study Series*. 2016. Vol. 44. P. 37–45.
342. *Wallach A.* *Exhibiting Contradiction. Essays on Art Museum in the United States*. Amherst, 1998.
343. *Was wir wollen* // *Zeitschrift für allgemeine Museologie und verwandte Wissenschaften*. 1878. № 1. S. 1–2.
344. *Waterton E., Smith L.* *There is no such thing as Heritage* // *Taking Archeology out of Heritage*. Newcastle-upon-Tyne, 2009. P. 10–27.
345. *Waterton E., Smith L., Campbell G.* *The Utility of Discourse Analysis to Heritage Studies: The Burra Charter and Social Inclusion* // *International Journal of Heritage Studies*. 2006. Vol. 12. № 4. P. 342–346.
346. *West F.* *Gilbert Murray. A Life*. London; Canberra; New York, 1984.
347. *Wellesley offers training course in museum work* // *The Museum News*. 1928. March, 1. Vol. 5. № 18. Pt. 1.
348. *Wilson T.* *Faking maiolica in the early twentieth century: the evidence of the Museen-Verband*. URL: <http://www.ashmolean.org/documents/Staff/WilsonTim/ImbertAndFakingMaiolica.pdf> (дата обращения 08.03.2018)

349. *Winchell N.H.* Museums and Their Purposes // *Science*. 1891, Jul. 24. Vol. XVIII. № 442. P. 43–46.
350. *Wittlin A.S.* Museums: In Search of Usable Future. Cambridge, MA; London, 1970.
351. *Woods T.A.* Perspectivistic interpretation: a new direction for sites and exhibits // *History News*. 1989. Vol. 44. Pt. 1. P. 27–28.
352. *Wyss B.* Trauer der Vollendung. Von der Ästhetik des Deutschen Idealismus zur Kulturkritik an der Moderne. Berlin, 1985.
353. *Андерсон Б.* Воображаемые сообщества. М., 2001.
354. *Базен Ж.* История истории искусства: От Вазари до наших дней. М., 2008.
355. *Балаш А.Н.* Подлинники и воспроизведения в музее: Теоретическое осмысление проблемы аутентичности музейного предмета в музееологическом дискурсе последней четверти XX века // *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. 2015. № 3–1 (53). С. 42–45.
356. *Балаш А.Н.* Подлинность произведения искусства в культуре XX–XXI веков. СПб., 2018.
357. *Барт Р.* Мифологии. М., 2008.
358. *Бахманн-Медик Д.* Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре. М., 2017.
359. *Беззубова О.В.* Музей и метафоры смерти и бессмертия // *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. 2015. № 12–3 (62). С. 25–29.
360. *Беззубова О.В.* Музей как инстанция художественного, научного и идеологического дискурсов. Автореф. дис. ... канд. филос. наук. СПб., 2003.
361. *Бэкон Ф.* Новая Атлантида // *Он же. Сочинения в двух томах*. М., 1978. Т. 2. С. 485–518.
362. *Вильдеништейн Ж.* Письма М.В. Фармаковскому // *Отдел рукописей Государственного Русского музея*. Ф. 137. Оп. 1. Д. 1279.
363. *Волкович А.Ю.* Музейная экспозиция как семиотическая система. Автореф. дис. ... канд. культурологии. СПб., 1999.
364. *Гнедовский М.Б.* Современные тенденции развития музейной коммуникации в капиталистических странах: теория и практика. М., 1986.
365. *Голдинг В.* Коммуникация и образование в музее XXI века: Опыт Центра по изучению музеев и галерей // *Вопросы музеологии*. 2010. № 1. С. 89–98.
366. *Грицкевич В.П.* История музейного дела в новейший период. СПб., 2009.
367. *Грицкевич В.П.* История музейного дела до конца XVIII века. СПб., 2004.

368. Грицкевич В.П. История музейного дела конца XVIII – начала XX в. СПб., 2007.
369. Гуд Б. Музеи будущего // Сибирский сборник: научно-литературное периодическое издание: приложение к «Восточному обозрению». СПб., 1892. Вып. 2. С. 38–68.
370. Долак Я. Музеология – настоящее и будущее // Музеология – музееведение в XXI веке: Проблемы изучения и преподавания. Материалы Международной научной конференции, Санкт-Петербург, 14–16 мая 2008 года. СПб., 2009. С. 12–19.
371. Дриссен-ван хет Рева Й. Голландские корни Кунсткамеры Петра Великого: история в письмах (1711–1752). СПб., 2015.
372. Душкина Н.О. ИКОМОС и отечественная практика сохранения культурного наследия // Обсерватория культуры. 2005. № 5. С. 68–72.
373. Захарченко И.А. Воображаемый музей: А. Мальро о судьбах искусства в современной культуре // Вопросы культурологии. 2008. № 10. С. 59–62.
374. Зеленко А.У. Детские музеи в Северной Америке. М., 1926.
375. Зинич М.С. Похищенные сокровища: Вывоз нацистами российских культурных ценностей. М., 2005.
376. Знакомьтесь, доктор Энн Дэвис [Интервью с Э. Дэвис] // Музей. 2011. № 3. С. 74–78.
377. Иванов В.Н. Международная охрана памятников (к 20-летию образования ИКОМОС) // Памятники Отечества. 1985. № 2. С. 86–90.
378. Игумнова Т.Г. Значение исследований А.М. Разгона в развитии международного музееведения // Слово о соратнике и друге (к 80-летию А.М. Разгона). М., 1999. С. 42–46.
379. Каган М.С. Музей в системе культуры // Вопросы искусствознания. 1994. № 7. С. 445–460.
380. Калугина Т.П. Художественный музей как феномен культуры. СПб., 2008.
381. Камерон Д.Ф. Музей: храм или форум? // Музейное дело: Музей – культура – общество. Сборник научных трудов. М., 1992. С. 259–275.
382. Карев В.М. Фрэнсис Бэкон: Политическая биография // Новая и новейшая история. 1980. № 3. С. 154–164; № 4. С. 123–141.
383. Ключевые понятия музеологии / Составители: А. Desvallées, F. Mairesse. [М.,] 2012.
384. Кодекс музейной этики ИКОМ. URL: <http://www.icom.org/ru/get.asp?id=A7> (дата обращения 08.03.2018 г.).
385. Короткова А.В. Музейные практики США XX–XXI вв.: Институциональные аспекты. Автореф. дис. ... канд. ист. наук. М., 2013.
386. Куклинова И.А. Коллекционирование во Франции второй половины XIX века: Опыт осмысления // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2016. № 1 (26). С. 108–113.

387. *Куклинова И.А.* Новая музеология: Современный взгляд на генезис и развитие движения // Обсерватория культуры. 2013. № 4. С. 34–39.
388. *Куклинова И.А.* Новая музеология в трудах современных исследователей // Музей – Памятник – Наследие. 2017. № 1. С. 137–145. URL: <http://museumstudy.ru/wp-content/uploads/2017/11/Kuklinova.pdf> (дата обращения: 07.03.2018).
389. *Куклинова И.А.* Понятие «наследие» в системе научных взглядов представителей Новой музеологии // Вестник Томского государственного университета. Сер.: Культурология и искусствоведение. 2014. № 1 (13). С. 71–75.
390. *Куклинова И.А.* Французские естественно-исторические коллекции XVIII в. в процессе формирования новоевропейской научной картины мира // Вопросы музеологии. 2015. № 1 (11). С. 3–10.
391. *Латур Б.* Политики природы. Как привить наукам демократию. М., 2018.
392. *Легран Б.В.* Социалистическая реконструкция Эрмитажа. Л., 1934.
393. *Ленц Э.* Письмо Н.П. Кондакову от 23 августа 1913 г. // Петербургский филиал Архива РАН. Ф. 115. Оп. 3. Д. 131. Л. 3.
394. *Лукоянов В.В.* Общественный и политический идеал Фрэнсиса Бэкона – «Новая Атлантида» // Проблемы британской истории. М., 1980. С. 239–248.
395. *Мавлеев Е.В.* Вальдгауер. СПб., 2005.
396. *Мальро А.* Голоса безмолвия. СПб., 2012.
397. *Махлина С.Т.* Семиотический аспект музейной экспозиции // Музей в современной культуре: Сб. науч. трудов. СПб., 1997. С. 109–119.
398. *Мейран П.* Новая музеология // *Museum*. 1985. № 148. С. 20–21.
399. *Мени П. ван.* К методологии музеологии. СПб., 2014.
400. *Милов А.Д.* Конспект лекций М.В. Фармаковского «Музееведение и музеография» и конспект статьи В. Шерера «Немецкие музеи» // Отдел рукописей Государственного Русского музея. Ф. 100. Оп. 1. Д. 668. Л. 9–18.
401. *Момильяно А.* Древняя история и любители древностей (1950) // Науки о человеке. История дисциплин. М., 2015. С. 604–643.
402. *Музейное дело России / Отв. ред. М.Е. Каулен.* М., 2010.
403. *Музеология – музееведение в XXI веке [Интервью с Я. Долаком и Х. Фирегг]* // Музей. 2012. № 8. С. 14–20.
404. *Наварро О.* История и память в современном музее: Несколько замечаний с точки зрения критической музеологии // Вопросы музеологии. 2010. № 2. С. 3–11.
405. *Нагуевский Д.И.* Из жизни музеев. Казань, 1906.
406. *Недков С.* Музеи и музеология. София, 1998.
407. *Некужа П.* Из истории чешской музеологии // Вопросы музеологии. 2011. № 2 (4). С. 65–68.

408. *Неуступный И.* Письмо С.И. Руденко // Петербургский филиал Архива РАН. Ф. 1004. Оп. 1. Д. 360.
409. *Неуступный Ю.* Письма А.П. Манцевич // Архив Государственного Эрмитажа. Ф. 13. Оп. 1. Ед. хр. 189.
410. *Петч А.* Типология благодетелей: Питт Риверс, Эдвард Тайлор и музей Питта Риверса в Оксфордском университете // Антропологический форум. 2007. № 7. С. 329–348.
411. Предварительный съезд по устройству Первого Всероссийского Съезда деятелей музеев. М., 1913.
412. *Пишеничная С.В.* Концептуальная модель музея в современной отечественной музеологии // Музеи России: поиски, исследования, опыт работы: сборник научных трудов. 2007. Вып. 9. С. 3–6.
413. *Разгон А.М.* Общетеоретические вопросы музееведения в научной литературе социалистических стран. М., 1984.
414. *Рейворд У.Б.* Универсум информации. Жизнь и деятельность П. Отле. М., 1976.
415. *Решетов А.М. Д.А.* Клеменц и Музей антропологии и этнографии Императорской Академии наук // Пигмалион музейного дела в России. К 150-летию со дня рождения Д.А. Клеменца. СПб., 1998. С. 59–94.
416. *Ривьер Ж.А.* Эволюционное определение экомuzeя // Museum. 1985. № 148. С. 3–11.
417. *Саймон Н.* Партиципаторный музей. М., 2017.
418. *Сапанжа О.С.* Культурологическая теория музейности. Автореф. ... д-ра культурологии. СПб., 2011.
419. *Сапанжа О.С.* Магистерские программы в области музейного образования в США. Краснодар, 2017.
420. *Свецицкий Е.* Модернизация музейных экспозиций: Метод. рекомендации. М., 1989.
421. *Сияновска-Новикова Т.* Основы на музее знанието. София, 1972.
422. *Соколов П.* Генеалогия метода в науках об историческом мире // Наука о человеке. История дисциплин. М., 2015. С. 41–52.
423. *Глостанова М.В.* От философии мультикультурализма к философии транскulturации. М., 2008.
424. *Тольц В.* «Собственный восток России»: Политика идентичности и востоковедение в позднейимперский и раннесоветский период. М., 2013.
425. *Томилов Н.А.* Музееведение (музеология) как научная дисциплина // Тальцы. 2004. № 3 (22). С. 55–63. URL: <http://www.pribaikal.ru/talci-item/article/2173.html> (дата обращения: 06.02.2014).
426. *Томилов Н.А.* Музеология как отрасль знаний. Избранные лекции для студентов высших учебных заведений. Омск, 2012.
427. *Труевцев Н.В.* История образования и деятельность Комитета музеологии Международного совета музеев. Автореф. дис. ... канд. ист. наук. Томск, 2012.

428. *Труевцев Н.В.* Источники изучения истории создания и развития комитета музеологии Международного совета музеев // Мир науки, культуры, образования. 2010. № 6. С. 245–248.
429. *Труевцева О.Н.* Комитет музеологии стран Азии и Тихоокеанского региона и его деятельность по организации международного сотрудничества в области изучения и сохранения культурного наследия // Вестник Алтайской государственной педагогической академии. 2014. № 18. С. 127–133.
430. *Труевцева О.Н., Шелегина О.Н.* Международная деятельность Комитета музеологии Сибири в Азии // Вестник Алтайской государственной педагогической академии. Сер.: Гуманитарные науки. 2009. Вып. 9. С. 94–101.
431. Устав Международного совета музеев (ИКОМ). URL: <http://www.icom.org.ru/get.asp?id=A5> (дата обращения 08.03.2018).
432. *Фармаковский Б.В.* Идея современного музея (программа) // Рукописный отдел Научного архива Института истории материальной культуры РАН. Ф. 23. Оп. 1. Д. 34.
433. *Фармаковский М.В.* «Музееведение»: план работы // Отдел рукописей Государственного Русского музея. Ф. 163. Оп. 1. Д. 40.
434. *Флек Л.* Возникновение и развитие научного факта: введение в теорию стиля мышления и мыслительного коллектива. М., 1999.
435. *Фокин В.И.* Международный культурный обмен и СССР в 20–30-е годы. СПб., 1999.
436. *Хоссфельд У., Левит Г., Колчинский Э.И.* Памяти выдающегося немецкого историка науки Ильзе Ян (12.02.1922–08.05.2010) // Историко-биологические исследования. 2011. № 1. Т. 3. С. 90–96.
437. *Чугунова А.В.* Социокультурный образ современного музея: модели архитектурного воплощения. Автореф. дис. ... канд. культурологии. СПб., 2012
438. *Шестаков В.П.* Трагедия изгнания. Судьба Венской школы истории искусства. М., 2005.
439. *Шола Т.* Мнемософия. Эссе о науке публичной памяти. Ростов Великий, 2017.
440. *Шола Т.* Вечность здесь больше не живет. Толковый словарь музейных грехов. Тула, 2013.
441. Этические воззрения Фрэнсиса Бэкона // Англия в эпоху абсолютизма (статьи и источники). М., 1984. С. 129–138.
442. *Юренева Т.Ю.* Музей в мировой культуре. М., 2003.

*Научное издание*

**Ананьев Виталий Геннадьевич**  
**ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЕОЛОГИИ:**  
**Идеи, люди, институты**

*Корректор Л.И. Гордеева*

Издательство

«Памятники исторической мысли»

115597 Россия, Москва, ул. Воронежская, 38–334

ЛР № 063460 от 08.07.99

Подписано в печать 15.12.2018. Формат 84×108 <sup>1</sup>/<sub>32</sub>

Гарнитура Арно Про. Печать офсетная

Уч.-изд. л. 20,7. Печ. л. 24,5

Тираж 200 экз. Заказ №