



МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
МИНИСТЕРСТВО СПОРТА, ТУРИЗМА И МОЛОДЕЖНОЙ ПОЛИТИКИ РФ
ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФИЗИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Т.Н.ТРЕТЬЯКОВА

МУЗЕЕВЕДЕНИЕ

Учебное пособие
Часть 1

Челябинск

2011

ББК 26.891я73
УДК 913 (075.8)
Т 66

Третьякова Т. Н. Музееведение: Учебное пособие. – Челябинск: УралГУФК, 2011.
– 304 с.

Пособие адресовано студентам туристских специальностей. В пособии рассматриваются вопросы музееведения как вида деятельности для целей туризма. Пособие состоит из двух частей, включающих пять основных разделов: понятие и сущность музееведения, история музейного дела, теоретические основы музейного дела, классификация музеев, классификация коллекций. Первая часть пособия содержит три первых раздела, вторая часть – четвертый и пятый разделы.

В первой главе излагаются различные определения понятия музея и музееведения, приводится структура музееведения, история музееведения, методы ранжирования музеев.

Вторая глава посвящена истории музейного дела. В ней приведена периодизация истории музейного дела, широко представлены основные исторические аспекты музейного дела зарубежных стран и России, приведена хронология истории музейного дела России, освещены вопросы развития музейного дела на Урале.

Третья глава посвящена теоретическим основам музейного дела. В ней излагаются основные положения законодательных актов по вопросам музейного дела, вопросы международной деятельности музеев, функции музеев. Подробно и широко представлены различные виды и направления деятельности музеев.

Пособие рекомендовано преподавателям вузов и колледжей, руководителям курсов и учебных комплексов, обучающих студентов туристских специальностей.

Пособие может быть адресовано широкому кругу читателей, интересующихся историей и культурой музейного дела, как за рубежом, так и в России, включая региональные аспекты музейного дела.

Отпечатано с авторского оригинала.

Ил. 2

Список лит. – 103 назв.

Одобрено учебно-методической комиссией УралГУФК и факультета сервиса и туризма ЮУрГУ

Рецензенты:

Липская Л.А., д.п.н., профессор, зав. кафедрой социально-гуманитарных наук Уральского государственного университета физической культуры

Климова Т.Е., д.п.н., профессор кафедры туризма и СКС Южно-Уральского государственного университета

© Третьякова Т.Н., 2011

© УралГУФК, 2011

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	4
Глава 1. Понятие и сущность музееведения	5
1.1. Понятие музея.....	8
1.2. Музееведение как научная дисциплина.....	19
1.3. Структура музееведения.....	27
1.4. История музееведения.....	40
1.5. Музееведческое образование.....	43
1.6. Музееведы – люди музейного дела.....	47
1.7. Методы ранжирования музеев.....	51
Глава 2. История музейного дела	68
2.1. История музейного дела как раздел музеологии	68
2.2. Протомузейные формы.....	72
2.3.Периодизация истории музейного дела	73
2.4.Зарубежная история музейного дела.....	76
2.5.История музейного дела в России.....	92
2.6.Хронология истории музейного дела в России.....	133
2.7.Развитие музейного дела на Урале.....	137
Глава 3. Теоретические основы музейного дела	147
3.1.Законодательство по музейному делу и охране памятников....	147
3.2. Международная деятельность музеев.....	153
3.3. Музейные объединения и центры.....	157
3.4. Функции музеев.....	164
3.5. Направления музейной деятельности.....	189
Рекомендуемая литература.....	289
Контрольные вопросы.....	292
Словарь терминов и понятий.....	283

ВВЕДЕНИЕ

Музееведение – достаточно новая, формирующаяся дисциплина, изучающая особое отношение человека к действительности – музейное – и феномен музея, порожденный этим отношением; исследует процессы сохранения и трансляции социально значимой информации посредством музейных предметов, развитие и направления музейной деятельности.

Музей – (лат. museum от гр. museion – храм муз), культурная форма, исторически выработанная человечеством для сохранения, актуализации и трансляции последующим поколениям наиболее ценной части культурного и природного наследия. В процессе генезиса и исторической эволюции М. реализовался как открытое для публики некоммерческое учреждение, осуществляющее свои социальные функции на благо общества. Являясь институтом социальной памяти, М. отбирает, хранит, исследует, экспонирует и интерпретирует первоисточники знаний о развитии общества и природы – музейные предметы, их коллекции и другие виды движимого и недвижимого, материального и нематериального культурного наследия.

Музей – это средство сохранения, презентации и трансляции исторического, культурного и природного наследия. Музей, как и любой социальный институт, в ходе исторического развития претерпел определенные трансформации. За более чем два тысячелетия существования музея как социального института изменилось его понимание и использование. Однако, фундаментальное его общественное назначение не изменилось и, видимо, останется определяющим его сущность в обозримом будущем – это сохранять, презентовать и транслировать из прошлого в будущее главные ценности и достижения, соответствующие аксиологическим представлениям своего времени.

Процесс познания начинается с того, что более доступно пониманию, с наблюдений над тем, что ближе, виднее, осязаемее. Тем самым изначальные представления и о природе, и об обществе, и об их развитии и взаимосвязи возникают из собственно музейных представлений. Поэтому музейные знания – в основе первичного воспитания, обучения и выработки понятий о важности опыта прошлого, в фундаменте исторической памяти. Это – и школа первичной методики мышления, формирования понятий об общем и особенном, а также о приемах анализа и синтеза, комплексности знаний, а затем и о междисциплинарных научных связях.

Музейные экскурсии являются одной из форм организации туристской деятельности. Сам по себе предмет музееведения не является чем-то новым, ранее неизвестным. Музееведение играет большую роль для развития туризма, в деятельности работников туристской индустрии, использования туристско-рекреационных ресурсов региона.

ГЛАВА 1. ПРЕДМЕТ И ОБЪЕКТ МУЗЕЕВЕДЕНИЯ

Музей – социальный институт, который представляет собой сложившиеся устойчивые формы организации совместной деятельности людей, выполняющих социально-значимые функции. В данном случае, социальный институт предстает как совокупность ролей и статусов, предназначенных для удовлетворения определенной социальной потребности общества и способствует воспитанию ценностей, вкусов, образования, деятельности и др. Это особое идентифицирующее и социализирующее средство, которым каждый человек может воспользоваться, чтобы получить или сверить представление о своей принадлежности к той или иной системе ценностей, культуре, социальной группе. Музей – место воздействия друг на друга носителей разных систем знаний, идеалов, ценностей, устремлений и, как следствие, – обретение чувства общности с себе подобными, осознания своей индивидуальности и непохожести на других.

Современный музей – концентрированное воплощение духовных устремлений культуры, ее прошлого и настоящего. В музейном пространстве посетитель вступает в диалог с различными эпохами, культурами, личностями. Музейное собрание – маленькая модель мира, помогающая человеку ориентироваться, адаптироваться в реальном мире, решать проблемы. В XX веке мир вступил в полосу «музейного бума», выражающегося в музеефикации памятников истории и культуры, природных объектов, открытии новых музеев, активизации работы ранее созданных музеев, в том числе работы с посетителями. Музей играет все большую роль в воспитании и образовании человека. Изучением всех этих сторон деятельности музея занимается наука «Музееведение», или «Музеология».

Определение музееведения, его предмета, объекта, структуры дисциплины обусловлены традициями национальных школ музееведения, степенью развития музейного дела и уровнем интегрированности музея в жизнь общества. Споры и проблемы при решении этих проблем определяются тем, что музееведение – дисциплина молодая. Хотя музей как социальный феномен имеет древнюю историю, но теоретическое осмысление музеев и их деятельности – явление достаточно позднее. Начало формирования представлений о музейной деятельности как специфической области человеческой культуры относится ко времени Ренессанса. Только в конце XIX в. появился термин «музеология» («*museologie*» (нем.), «*museology*» (англ.); в русском языке более привычен термин «музееведение»). С 1877 г. в Германии в Дрездене издавался журнал «*Zeitschrift für Museologie und Antiquitätenkunde*» («Журнал музеологии и антиквароведения»), в котором в 1883 г. появилась статья «Музеология как наука», впервые обозначившая исследовательский и общественный потенциал новой науки.

Проблемы формирования новой научной дисциплины активно обсуждались в XX в. в межвоенный период. Музейная общественность высказывалась за выделение музееведения из состава других гуманитарных и естественнонаучных дисциплин, активизацию подготовки собственно музейных кадров (международная конференция по музейному делу в Мадриде в 1934 г.). После второй мировой войны в рамках ООН и входящих в нее организаций делаются попытки объединить силы всех заинтересованных в этом деле сторон. В 1946 г. в Париже делегаты из 14 стран, а также ООН, ЮНЕСКО, Международного бюро музеев создают Международный совет музеев (International council of museums, сокращенно – ICOM), сыгравший важнейшую роль в самоидентификации музееведения как самостоятельной дисциплины¹. На XI Генеральной конференции ICOM в 1977 г. по инициативе Яна Линека, директора Моравского музея (Брно, Чехословакия), руководителя ICOM в 1971–1977 гг. создается Международный комитет по музеологии (International Committee for Museology, сокращенно – ICOMOM)² – главная международная платформа для дискуссий о статусе музееведения. Эта организация с 1980 г. издает журнал «Museological Working Papers», который обобщает опыт становления новой дисциплины. Первый номер журнала назывался весьма примечательно: «Музееведение – наука или только практическая музейная работа?» ICOM и входящие в него организации предпринимают усилия, чтобы за музееведением был признан статус науки самостоятельной, имеющей свой предмет, методiku и т.д. ICOM и его национальные отделения направляют усилия и на обобщение результатов теоретических исследований, и создание словарей, учебников и фундаментальных трудов по музееведению.

В СССР и РФ общие пособия по музееведению выходили нечасто. Среди них можно назвать: «Основы советского музееведения» (М., 1955); «Музееведение. Музеи исторического профиля» (под ред. К.Г. Левыкина, В. Хербста. – М., 1988); Шляхтина Л., Зюкин С. «Основы музейного дела» (СПб., 2000), Юренева Т.Ю. «Музееведение» (М., 2003). В последние годы началась публикация зарубежных учебных пособий: Лорд Б., Лорд Г.Д. «Менеджмент в музейном деле» (М., 2002). Кроме того, издавались справочники и пособия по отдельным разделам, чаще всего по методике: Белявский М.Т., Орлов А.С. «Методика работы в музее и с памятниками истории и культуры при изучении истории СССР» (М., 1968); Белявский М.Т. «Работа в музеях и с историческими памятниками при изучении истории СССР» (М., 1978); «Музейное дело в СССР. Научные основы работы музеев исторического профиля» (М., 1980). Выходили русскоязычные словари музейных терминов: «Краткий словарь музейных терминов» (М., 1974); «Музейные термины. Терминологические проблемы музееведения» (М., 1986). В 2001 г. вышла в свет «Российская музейная энциклопедия» (М., 2001. Т. 1–2). Местные музеи, в том числе дальневосточные, предпринимали издание собственных справочников и учебных пособий:

«Словарь основных музейных терминов» (Хабаровск, 2003), Рубан Н.И. «Музеология. Основные направления и формы музейной деятельности. Музейное дело на Дальнем Востоке России» (Хабаровск, 2003).

Тем не менее, единого мнения о дисциплине и ее характере в мировом и отечественном музееведении так и не сложилось.

Одни исследователи (И. Неуступны, Ж.А. Ривьер) вообще не считают музееведение наукой, утверждая, что у нее нет своего предмета, структуры, методов. Сторонники этого подхода (можно обозначить его как «нигилистский» за отрицание у музееведения статуса научной дисциплины) ограничивают музееведение изучением истории музеев и их роли в обществе.

Сторонники *культурологического подхода* (К. Шрайнер, И. Ян, Т. Шола и др.) не признают за музееведением статуса самостоятельной дисциплины, считая ее частью дисциплин, занятых изучением и сохранением всемирного наследия. Т. Шола даже предлагал вместо терминов «музееведение», «музеология» использовать термин «heritology» (изучение наследия), а музеологию считать ее подразделением. На первое место выходят функции музея по комплектованию фондов (тезаврирование) и сохранению ценностей, понимаемые достаточно широко: от сохранения самих предметов до хранения достижений мировой культуры в индивидуальной человеческой памяти путем создания воображаемых музеев. В рамках культурологического подхода сложились различные концепции музеев: концепция «воображаемого музея» А. Манро; концепция «музея-форума» А. Хантона, П. ван Менша, М. ван Прат, Д.Ф. Камерон; концепция «музея без границ» Г. фон дер Остена и Г. Боргера.

Институциональный подход (Й. Бенеш, В. Винтер, Т. Силянова-Новикова, Э. Хьюнс и др.) – музееведение считается наукой, предмет которой – музей как социальный институт. При таком подходе упор делается на изучение общественных функций музея как хранителя и транслятора социально значимой информации.

Сторонники *предметного подхода* З. Бруна, Х. Векс, А. Грегорова, Р. Ланг, З. Странский, Т. Хетеш, Д. Шульц, В. Энненбах предметом музееведения считают феномен музейного предмета как вещи определенной ценности, а также изучение причин, порождающих музей. Главная задача музееведения – выявление критериев музеальности предметов, для решения проблем их отбора, хранения и репрезентации.

Учитывая различия подходов к определению музееведения, неудивительно, что четко определить его статус достаточно сложно. Прикладное музееведение вполне может претендовать на статус самостоятельной дисциплины, ведь решаемые им задачи не решаются другими науками. В то же время музееведческие навыки необходимы специалистам гуманитарных и естественнонаучных дисциплин, поскольку они ведут исследования на базе музеев, работают с музейными предметами

как с источниками. Это позволяет относить музееведение к дисциплинам специальным. Есть разделы музееведения, которые могут претендовать на статус вспомогательных дисциплин (музейное источниковедение, музейное документоведение и т.д.).

В практической работе, а также при определении дисциплины «Музееведение, музеология» в учебной литературе чаще всего применяется **комплексный подход**, сочетающий принципы и достижения вышеназванных подходов и концепций.

В соответствии с этим подходом А.М. Разгон определял музееведение как общественную науку, которая изучает процессы сохранения социально значимой информации; познание и передачу знаний и эмоций посредством музейных предметов; музейное дело, музей как социальный институт, его социальные функции и формы их реализации в различных социальных, экономических, политических и культурных условиях. Музееведение формирует теоретические и методологические основы музейного дела.

Исходя из этого в учебном пособии представлены различные аспекты теории и практики музейного дела

1.1. ПОНЯТИЕ МУЗЕЯ

Музей (от греч. μουσεῖον – дом Муз) – учреждение, занимающееся собиранием, изучением, хранением и экспонированием предметов – памятников естественной истории, материальной и духовной культуры, а также просветительской и популяризаторской деятельностью.

Музей – (лат. museum от гр. museion – храм муз), культурная форма, исторически выработанная человечеством для сохранения, актуализации и трансляции последующим поколениям наиболее ценной части культурного и природного наследия. В процессе генезиса и исторической эволюции М. реализовался как открытое для публики некоммерческое учреждение, осуществляющее свои социальные функции на благо общества. Являясь институтом социальной памяти, М. отбирает, хранит, исследует, экспонирует и интерпретирует первоисточники знаний о развитии общества и природы – музейные предметы, их коллекции и другие виды движимого и недвижимого, материального и нематериального культурного наследия.

В наши дни существует целый ряд определений музея, что в значительной степени объясняется сложностью и многоликостью самого феномена. XX век подарил человечеству новые типы музеев, пришло осознание того, что сохранять и экспонировать можно и нужно не только предметы, но и характерное для них окружение, различные фрагменты историко-культурной среды, виды человеческой деятельности. Появились

музеи под открытым небом, в основе которых — не традиционная коллекция предметов, а памятники архитектуры и народного быта, представленные в своем естественном природном окружении.

В изданиях справочного характера музеи обычно трактуются как научно-исследовательские и культурно-просветительные учреждения, которые в соответствии со своими социальными функциями осуществляют комплектование, учет, хранение, изучение и популяризацию памятников истории, культуры, а также природных объектов. В международной практике обычно используется определение, выработанное Международным советом музеев (ИКОМ) и включенное в его Устав в 1974 г. С учетом поправок, внесенных в последний вариант Устава в 1995 г., эта дефиниция звучит следующим образом: музей — это «постоянное некоммерческое учреждение, находящееся на службе общества и его развития и открытое для людей, оно приобретает, сохраняет, изучает, популяризирует и экспонирует в образовательных, просветительных и развлекательных целях материальные свидетельства человека и окружающей его среды».

Это определение прошло длительный путь развития, но разногласия относительно обоснованности и важности составляющих его элементов тем не менее существуют, поскольку вопросов оно поднимает не меньше, чем решает. Например, можно ли считать музеями ботанические сады и зоопарки? Ведь они обладают коллекциями животных и растений, заботятся об их сохранности, исследуют, экспонируют и популяризируют их, удовлетворяя тем самым образовательные и развлекательные потребности общества. Однако эти коллекции состоят не из мертвых образцов природы, а из живых созданий. Можно ли считать музеем планетарий? У него ведь нет собственной коллекции.

В ответах на эти и подобные им вопросы мнения специалистов разделились. Одни отвечают отрицательно. Другие считают, что в сферу интересов музея входит все природное, культурное и социальное окружение человека. При их поддержке ИКОМ принял в свои члены планетарии, ботанические и зоологические сады, многие природные и исторические памятники и достопримечательные места.

Неоднозначно воспринимается и положение о том, что музей должен служить обществу и способствовать его развитию. Кто и на основании каких критериев определяет, в чем состоит общественный интерес? Ведь интересы и потребности различных групп общества не всегда совпадают. Для кого существуют музеи? Для ученых, работающих во благо общества и научного прогресса, или для удовлетворения эстетических и образовательных интересов широкой публики?

Профессор Кемеровского государственного университета культуры и искусств А.М. Кулемзин дает следующее определение музея: **музей** - это средство сохранения, презентации и трансляции исторического, культурного

и природного наследия. Музей, как и любой социальный институт, в ходе исторического развития претерпел определенные трансформации. За более чем два тысячелетия существования музея как социального института изменилось его понимание и использование. Однако фундаментальное его общественное назначение не изменилось и, видимо, останется определяющим его сущность в обозримом будущем – это сохранять, презентовать и транслировать из прошлого в будущее главные ценности и достижения, соответствующие аксиологическим представлениям своего времени.

Сначала понятие музея обозначало коллекцию предметов (экспонатов) по искусству и науке, затем, с XVIII века, оно включает в себя также здание, где располагаются экспонаты. С XIX века присоединилась научно-исследовательская работа, проводимая в музеях. А с шестидесятых годов XX века началась педагогическая деятельность музеев (специальные проекты для детей, подростков и взрослых).

С развитием компьютерной техники и Интернета появились также виртуальные музеи на CD-ROM или в Интернете.

В 1946 году была создана международная организация ICOM (англ. *International Council of Museums*) для поддержки и развития деятельности музеев. Эта организация включает в себя более 27 000 участников из 115 стран мира и тесно работает с ЮНЕСКО и другими международными организациями.

ICOM собирается каждые три года в одной из стран-участниц.

Разные подходы к определению понятия «музей» существуют и в теоретическом музееведении, однако большинство исследователей определяют его как социальный институт через выполняемые им функции.

Миссия музея, 1) предназначение (сверхзадача) музея определяемая как генерирование культуры настоящего и будущего на основе сохранения и актуализации наиболее ценной части всех видов наследия (см. Актуализация наследия). 2) Элемент стратегического планирования деятельности конкретного музея, программное заявление, в котором сформулированы главная цель музея, его роль и общественная сущность, принципы его функционирования. Не являясь юридическим документом, программное заявление служит (наряду с Уставом музея) основополагающим компонентом разработки средне- и долгосрочной музейной политики и планирования. Уточняется и пересматривается с определенной периодичностью.

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

Управление музеями

Управление музеями – деятельность государственных и общественных организаций, направленная на формирование музейной сети, координацию работы музеев, разработку принципов развития музейного дела в России.

Система управления музеями в дореволюционной России не предусматривала специального органа для руководства музейным делом. Музеи принадлежали различным ведомствам, органам самоуправления, земствам, частным лицам, занимавшимся их управлением и финансированием.

Первые отечественные музеи находились в ведении Петербургской АН (например, Петербургская кунсткамера) и дворцовые ведомства (Эрмитаж, Оружейная палата). В начале 19 в. с реформами центрального правительственного аппарата и образованием министерств академические музеи были переданы в Министерство народного просвещения, музеи дворцовые ведомства – в Министерство Императорского двора. Тогда же были введены нормативные документы: «правила», «положения», «уставы», определявшие цели, задачи, структуру, источники финансирования каждого конкретного музея. Управление значит, сетью местных музеев, получивших распространение в росс, провинции со 2-й половины 19 в., осуществлялось попечительскими советами, комитетами тех учреждений, которые их создавали. Потребность создания специального органа, ведающего музеями, была осознана в России в начале 20 в. и зафиксирована в решениях Предварительного съезда музейных деятелей 1912. Стихийность формирования музейной сети, параллелизм, отсутствие учёта музеев рассматривались как последствия разобщённости управления. После Февральской революции в июне–июле 1917г. для сохранения культурного наследия страны были учреждены художественно-исторические комиссии, находившиеся в ведении бывшего Министерства Императорского двора.

Идея централизованного управления музеями была реализована после Октябрьской революции. С 1918 руководство музейной деятельностью сосредоточилось в Наркомпросе РСФСР. В его составе в мае 1918 был сформирован специальный. Отдел по делам музеев и охране памятников искусства и старины во главе с Н.И. Троцкой. Параллельно ему существовало музейное подразделение в научном отделе, ведавшее естественно-научными музеями и техническими музеями. Отдел по делам музеев и охране памятников искусства и старины занимался разработкой программы музейного строительства, управлением развитием музейной сети, созданием и контролем за исполнением музейного законодательства, а также организацией музеев и выставок, формированием и учётом Государственного музейного фонда, проведением экскурсий, реставрацией памятников и т.д. Его деятельность основывалась на принципах коллегиальности, к работе привлекались опытные специалисты-искусствоведы, художники, музейные

деятели, архитекторы, реставраторы (С.А. Датинов, В.А. Городцое, Н.Э. Грабарь, Н.Д. Бартрам, П.П. Муратов, Н.Г. Машковцев, Б.Р. Виппер, Т.Г. Трапезников, М.М. Хуссид и др.). Местные органы управления музейным делом формировались тогда же при отделах нар. образования (ОНО) местных Советов. Будучи автономными в пределах своей территории, они действовали под руководством Наркомпроса.

Сложившаяся в 1918г. система государственного управления музеями в последние годы развивалась в направлении централизации. В 1921г. управление всеми музеями Наркомпроса было сосредоточено в Главном комитете по делам музеев и охраны памятников искусства и старины (Главмузее), который в 1922г. при реорганизации Наркомпроса был преобразован в Отдел по делам музеев и охране памятников искусства и старины Главного управления научными, музейными и научно-художественными учреждениями (Главнауки). Влияние на развитие ведомств, музеев Наркомпрос оказывал путём методического руководства, создания межведомственных совещаний и комиссий. С образованием в 1922г. СССР управление музеями в союзных республиках формировалось по аналогии с РСФСР, т.е. через республиканские наркоматы просвещения. Во 2-й половине 1920-х гг. в управлении музеями происходят изменения, связанные с коренной перестройкой идеологических учреждений в условиях начавшейся реконструкции народного хозяйства, обострения внутрипартийной борьбы, усиливавшегося влияния командно-административной системы руководства; побеждает тенденция превращения музеев в полит-просветительские учреждения, структурную часть идеологического, пропагандистского аппарата. В 1927г. музейный отдел был реорганизован: ликвидированы подотделы, сокращены штаты, функции учёта архитектурных памятников переданы в Центральные государственные реставрационные мастерские, археологических — в Академию истории материальной культуры. В связи с очередной реорганизацией Наркомпроса РСФСР в 1930г. были упразднены Главнаука и находившийся в её структуре музейный отдел. Вместо него в составе сектора науки Наркомпроса сформирована музейная группа. В 1933г. отдел музеев восстановлен (рук. — *Ф.Я. Кон*) и превращен в орган проведения в жизнь политических и организационных установок путём циркуляров и указаний. Во 2-й половине 1930-х гг. произошло разделение управления музеями: естественно-исторические, исторические музеи, краеведческие музеи, литературные музеи остались в ведении музейного (с 1939г. — музейно-краеведческого) отдела Наркомпроса РСФСР; художественные музеи, театральные музеи, а также музыкальные перешли в подчинение созданного в 1936г. Всесоюзного комитета по делам искусств при Совнаркомме СССР. Значительная часть музеев сосредоточилась в ведении АН СССР и союзных республик. Музеи В.И. Ленина, сеть которых начала формироваться в 1930-е гг., перешли в

непосредственное подчинение ЦК ВКП(б). Разрушение централизованного аппарата управления музеями, закрепление отношения к музею как к политико-просветительскому учреждению, игнорирование музейной специфики отрицательно сказались на развитии музеев в последние годы.

В период Великой Отечественной войны органы управления музеями руководили спасением коллекций, учётом Государственного музейного фонда, организацией комплектования материалов о войне, проведением идейно-воспитательной работы. Тенденция к закреплению музеев в системе культурно-просветительской деятельности нашла выражение в создании Управления музеями как структуры организованного в феврале 1945г. Комитета по делам культурно-просветительской работы при СНК РСФСР (с марта 1946г. – СМ РСФСР). В ведение Управления перешли музеи, находившиеся ранее в подчинении Наркомпроса. Аналогичные изменения произошли в союзных республиках.

В 1953г. система управления музеями изменилась в связи с созданием министерств культуры СССР, союзных и автономных республик. Центральными органами руководства музеями в системе Министерства культуры СССР стали Управление культурно-просветительных учреждений и Управление изобразительных искусств и охраны памятников (в 1957–63гг. оба управления существовали как отделы). В 1963г. в управлениях были созданы музейные отделы. В 1983г. Музейный отдел Управления культурно-просветительных учреждений преобразован в Управление музеев Министерства культуры СССР. Руководство музейной сетью страны централизованно министерство осуществляло через министерства культуры союзных и автономных республик, управления культуры облисполкомов и отделы культуры районных и горисполкомов Советов народных депутатов. Музеи союзного значения находились в непосредственном подчинении Министерства культуры СССР. В разработке теории и методики деятельности музеев органы управления опирались на музееведческие центры. Центральными консультативными органами при Министерстве культуры СССР были Научно-методический совет по работе музеев и Всесоюзный межведомственный совет по работе музеев. Управление музеями на всех уровнях осуществлялось под непосредственным руководством партийного аппарата. Наибольшее влияние на выработку органами управления принципов развития музеев страны оказали постановления ЦК КПСС «О повышении роли музеев в коммунистическом воспитании трудящихся» (1964) и «Об улучшении идейно-воспитательной работы музеев» (1982).

Для управления музеями в середине 1960-х – середине 1980-х гг. характерно внедрение в практику единых принципов организационной и штатной структуры, целей, содержания и форм работы музеев. Этому способствовал ряд утверждённых Министерством культуры СССР типовых положений: «Положение о краеведческом музее союзной, автономной

республики, края, области, национального округа, района» (1965), «Типовое положение о литературных музеях» (1965), «Положение о мемориальном музее» (1967), «Типовое положение об историческом музее» (1968), «Типовое положение о музее, работающем на общественных началах» (1978) и др.

После 1985 г. начался демонтаж административно-командной системы управления культурой, и в частности музейным делом. В 1988 г. в структуре Министерства культуры СССР было создано Главное управление культурно-массовой работы, библиотечного и музейного дела, которое получило полномочия направлять, координировать и стимулировать развитие музейного дела так, чтобы его конкретные процессы определялись на местах. С 1992 г. в связи с распадом СССР и упразднением Министерства культуры СССР функции управления в сфере культуры перешли к Министерству культуры РФ (на региональном уровне – в комитеты и отделы культуры при областных и городских администрациях). В его структуре существует Управление по делам музеев, задача которого – содействие обеспечению оптимальных условий развития музеев в стране через реализацию специальных программ («Безопасность музеев», «Особо ценные объекты» и др.), налаживание музейных взаимосвязей внутри России и за рубежом путём организации и обмена выставками, проведения конференций и совещаний, привлечение специалистов к разработке концепции музейного дела и перспективных моделей музейных учреждений.

Литература:

1. Годунова Л.Н., Органы управления музейным делом в СССР. 1917—1941 гг., веб.: Музейное дело в СССР. Музейное строительство в СССР, в. 19, М., 1989;
2. Егоров Ю.С., Развитие музейной сети в условиях зрелого социализма (60—70-е гг.), в сб.: Музейное дело в СССР. Музейная сеть и проблемы её совершенствования на современном этапе, М., 1985;
3. Егоров Ю.С., Музейная сеть РСФСР (Современное состояние), в сб.: Музей и современность, в. 2, М., 1976 (Труды НИИ культуры, т. 36);
4. Ионова О.В., Музейное строительство в годы довоенных пятилеток (1928—1941), в сб.: Очерки истории музейного дела в СССР, М., 1963;
5. Музей и власть, ч. 1. Государственная политика в области музейного дела (XVIII—XX вв.), М., 1991
6. Равикович Д.А., Формирование государственной музейной сети (1917 — 1-я пол. 60-х гг.). Методические рекомендации, М., 1988, с. 152;

Музейная архитектура

Музейная архитектура, здания и сооружения, создающие материально организованную среду для полноценного функционирования музея в соответствии с его назначением и спецификой количественными,

эстетическими. воззрениями времени, стилистическими тенденциями искусства, современными техническими возможностями. Развиваясь в русле основных архитектурных и художественных течений своего времени, Архитектура музейная является «специальной» по своей функции; в ней взаимосвязаны функциональные технические и эстетические начала (польза, прочность, красота).

Музейная архитектура прошла длительный путь развития. В Древней Греции собрания произведений живописи, скульптуры, памятников культуры более раннего времени и др. сосредоточивались в основном в храмах и дворцах. Являясь неотъемлемой частью дворцов Древнего Рима, коллекции произведений искусства служили декоративным оформлением интерьеров и чаще всего располагались в дворцовых галереях. С началом систематического коллекционирования в эпоху Возрождения, появлением обширных частных собраний возникла потребность в возведении специальных галерей как места для размещения и показа коллекций (Галерея в Саббонетто, 1560, архит. Гонзаго; Галерея Боргезе, 1606—19, архитекторы Д. Понци, Д. Вазанцио). Архитектура галерей повторяла формы дворцовых построек и интерьеров. Великие географические открытия, становление современной науки вызвали появление ценных в познавательном отношении собраний раритетов, коллекционных образцов животного и растительного мира, предметов этнографии, археологии, нумизматики. В 16—17 вв. принадлежностью многих княжеских и королевских дворов становятся кунсткамеры, мюнцкабинеты, в которых сосредоточивались естественно-научные и историко-художественные редкости. Для размещения одного из богатейших собраний музейно-кунсткамерного типа, принадлежавшего Петру I, было построено первое в России специальное музейное здание — Петербургская кунсткамера (1718—34, архит. Г.И. Маттарнови и др.). Продолжающееся в 17 — начале 18 в. расширение частных собраний вызывает строительство дворцов, включающих в свой ансамбль специальные помещения (залы и галереи) для размещения и экспонирования коллекций. В начале 18 в. складывается устойчивый архитектурный тип музейного здания с 2 или 4 внутренними дворами, образованными галереями в форме греческого креста. Экспонирующиеся коллекции становятся важным фактором в организации и декорировании архитектуры, активно воздействуют на характер интерьеров, приобретая доминирующее значение в поиске образного решения.

В 19 в. музеи становятся доступными для посещения, служат целям эстетического воспитания и образования. Эта прогрессивная тенденция отражается и в архитектуре музейной. Музейные помещения выделяются из дворцового здания музеев формируются как самостоятельный архитектурный тип. Идеи просвещения, преобразования личности и общества средствами искусства формировали концепцию музея как алтаря просвещения, как храма науки и искусства. Прямая ассоциация «храм — музей» отразилась на

архитектурном облике музейных зданий, которые приобрели ордерную систему античных храмов. Проектируются системы различных по величине помещений с расчётом на размещение конкретных экспозиций (Старый музей в Берлине, 1823—30, архитектор К.Ф. Шинкель; Глиптотека в Мюнхене, 1830; Пинакотека в Мюнхене, 1830; Новый Эрмитаж в Петербурге, 1840—52, архитектор Л. фон Кленце). Середина и 2-я половина 19 в. ознаменовались строительством крупнейших национальных музеев мира (Национальная галерея в Лондоне, 1878—87, архитекторы В. Байри, Дж. Тейлор; Метрополитен музей в Нью-Йорке, основан в 1870 крупнейший музейный комплекс — Музей естественной истории и Музей истории искусств в Вене, 1871—91, архитекторы Г. Земпер, К. Хазенауэр; Исторический музей в Москве, 1883, архитектор В.О. Шервуд). Музейные здания, как правило, представляли собой крупные фундаментальные сооружения, включающие длинные анфилады галереи, огромные салоны, комплексы парадных лестниц и вестибюлей, центральные залы, окружённые 2—3-этажами обходными галереями. Музейные залы отличались монументальностью и статичностью, перегруженностью декором, свойственной эклектике. Фасады зданий украшались скульптурой, портиками лестницами и пандусами, колоннадами, часто завершались крупным куполом над центральным залом. Для них были характерны рустованные кладки, циклопические детали декора, высококачественные отделочные материалы] и высокое строительское мастерство. Все это делало музейные здания заметными произведениями архитектуры своего времени. Крупные музеи размещались как правило, в центрах городов) имели организующее градостроительное значение, создавая композиции площадей и центральных городских зон. Так Национальный исторический музей в Праге является доминантой Вацлавской площади]В начале 20 в. появляется стремление отразить специфику музейных коллекций в архитектуре здания музея. Например в «историческом» стиле строилось здание Третьяковской галереи, предназначенное для собрания русских искусств. (Москва, В.М. Васнецов, 1908), а «неогреческом» — Музея изящных искусств для классической коллекции Московского университета(архитектор Р.И. Кlesh, 1906). Получает распространение идея соответствия архитектурного и художественного оформления музейного здания экспонирующимся коллекциями. Наиболее ярко эти принципы были продемонстрированы в создании архитектуры и экспозиции Музея изящных искусств и Штиглица А.Л. училища технического рисования музея в Петербурге (архитектор М.Е. Месмахер, 1885—95), где декорируемое убранство интерьеров выдерживалось в стиле экспонируемых предметов, являясь своего рода элементом экспозиции (Египетские., Ассирийские, Римские, Греческие залы, Итальянский дворик и т.д.).

В 1-й трети 20 в. на первое место в стилистических тенденциях архитектуры искусства выходят принципы конструктивизма и

функционализма — простота и ясность. Музейным зданиям стали присущи большие светлые пространства, пластичная объёмно-пространственная структура, рациональные конструкции, новые материалы (металл, железобетон и др.) и технологии, обилие стекла. Важным качественным достижением стало конструирование и оборудование специальных технических музейных служб, систем естественного и искусственного освещения и кондиционирования. В середине 20 в. крупнейшие архитекторы Ле Корбюзь Л. Мис ван дер Роэ, ФЛ. Райт, открыв новые технические и художественные возможности бетона и стекла, разработали принципы гибкости и возможной трансформаций архитектуры экспозиции. Эти принципы оставались главенствующими вплоть до 1970—80-х гг. и имели огромное значение для осмысления новых концепций в архитектуре, экспозиции и функционировании музеев этого времени (Музей современного искусства в Токио, 1957, архитектор Ле Корбюзь Музей С. Гуггенхайма в Нью-Йорке, 1956—59, архитектор Райт, Галерея современного искусства в Милане, 1954, архитектор И. Гарделла).

Во 2-й половине 20 в. в музейной архитектуре сформировалось 2 основных направления: строительство специального здания для конкретного музея с учётом специфики и размеров его коллекций, стремление к уникальности, неповторимости и индивидуальное (Музей В. Лембрука в Дуйсбурге, архитектор М. Лембрук; Музей «МЭТ» Сен-Поль-де-Вансе, архитектор Х. Серт, 1964; Музей Барлаха в Гамбурге, архитектор В. Кальморген, 1962); построение обширного экспозиционного пространства с мобильным и гибким оборудованием, позволяющим трансформировать это пространство по мере замены экспозиций и выставок, стремление к универсальности (Музей американского искусства Уитни в Нью-Йорке, 1967, архитектор М. Брэйер; Музей искусств в Сиракьюсе, 1969, архитектор Й.М. Пей; Музей современного искусства в Лос-Анджелесе, 1965, архитектор В. Перейра). В 1980-90-х гг. наряду с разработанными в предшествующий период принципами организации музейного здания нашли отражение и новые тенденции художеств, и архитектурные направления конца 20 в. — постмодернизм! (Национальный музей антропологии в Мехико, архитектор Р. Васкес; Государственный музей В. В Гога в Амстердаме, архитектор Г. Ритфельд; Художественный музей Мёнхенгладбахе, архитектор Х. Холляйн, и др.). Для 1990-х гг. характерно тоже строительство не отдельных музейных зданий, а многофункциональных в которые музеи входят на правах одного из ведущих компонентов (Национальный центр искусства и культуры имени Ж. Помпиду в Париже, архитекторы Р. Пиано, Р. Роджерс; Центр изобразительных искусств Сейнзбери и др.). В настоящее время музеи располагаются не только в современных, но и в старых музейных зданиях с традиционной системой экспозиций, построенных в стилистике и принципах времени создания музея. Кроме того, более 80% музеев (по данным

ЮНЕСКО) размещается в помещениях, первоначально служивших другим целям (замки, дворцы, церкви, соборы, монументальные усадьбы, общественные здания, хозяйственные постройки и др.). Многие из зданий являются памятниками истории, культуры, архитектуры, и организация в них музеев преследует двоякую цель: сохранение архитектурного наследия и его современное использование. Поскольку здания, приспособляемые для размещения музеев, имеют различную степень ценности, создание в них современных музейных экспозиций требует дифференцированного подхода. Располагаясь в памяти архитектуры, зданиях, имеющих историческую и мемориальную ценность, музей целиком подчиняется цели сохранения первоначального облика сооружения — в пространственную и пластическую структуру допускается вносить лишь минимальные коррективы. При размещении музея в памятниках истории и культуры, не имеющих самостоятельной ценности, технические требования музея преобладают при решении вопросов реконструкции. При размещении музея в здании, не представляющем ценности с архитектурно-художественных или исторических точек зрения, возможно внесение целесообразных изменений в архитектурную структуру.

Для максимально эффективного выполнения музеем своих функций необходимо органичное объединение всех музейных служб. Типовая функциональная структура современного музея включает: зону движения посетителей — вестибюльные помещения, гардероб, фойе, зону отдыха, экскурсионное бюро, информационный центр, лекционные залы, кинозалы и административные помещения; зону экспозиций — непосредственно экспозиционные залы для постоянных и временных экспозиций и выставок; зону научно-исследовательской и культурно-образовательной работы — кабинеты администрации музея, научных сотрудников научную библиотеку, фототеку, негатеку, научный архив, помещения для занятий кружков и студий, реставрационные, макетные и прочие научно-вспомогательные мастерские и лаборатории; зону фондохранилищ — помещения для хранения различных типов экспозиций с комплексом технического и технологического оборудования; техническую зону — помещения для монтажа и демонтажа временных экспозиций, хранения неиспользуемого оборудования и оснащения, а также помещения для установки и обслуживания технологических систем современного музея (кондиционирование, освещение, охрана и т.д.), компьютерной службы музея. Характерной чертой современного функционального зонирования является наличие экспозиций под открытым небом (скульптура, археологические памятники и пр.) — на площадках, в садах, внутренних дворах, которые непосредственно примыкают к музею и входят в экспозиционную зону.

1.2. МУЗЕЕВЕДЕНИЕ КАК НАУЧНАЯ ДИСЦИПЛИНА

В русскоязычной литературе, как правило, употребляются в качестве равнозначных термины «музееведение» и «музеология». В последнее десятилетие XX в. как реакция на социализацию музея и усиление теоретического направления в музееведении наметилась тенденция разделять понятия «музееведение» и «музеология», что находит отражение, главным образом, в разделении образовательных стандартов двух специальностей (см. музееведческое образование). Разница между музееведением и музеологией как научными дисциплинами не прослеживается, так как в рамках теоретического музееведения реализуется системный подход и исследуется и обсуждается весь современный спектр проблем, связанных с сохранением и актуализацией всех форм культурного и природного, движимого и недвижимого, материального и нематериального наследия. Постановка и решение проблем в широком социо-культурном контексте обусловило утвердившуюся на рубеже 20 и 21 вв. тенденцию относить музееведение к культурологическим дисциплинам. Общее музееведение изучает закономерности, характерные для любого музея как института социальной памяти. Специальное музееведение, связанное с профильными дисциплинами, изучает эти закономерности применительно к особенностям и функционированию музея определенного профиля.

Как научная дисциплина музееведение имеет свой объект, предмет, метод, язык и структуру.

Объект музееведения – музей и музейное дело как общественное явление во всех их проявлениях.

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

Метод музееведения. Музееведение пользуется методами, заимствованными из арсенала различных гуманитарных и естественных наук (методы специальных и вспомогательных исторических дисциплин, педагогики, психологии, социологии; рентгенография, спектрография и др. методы естественных наук; методы полевого исследования, непосредственного наблюдения; экспериментальные методы, в т.ч. исторический эксперимент; метод моделирования и др.). В то же время, будучи интегрированы в структуру музееведения и приспособлены к решению его задач, эти методы выступают в совокупности, не свойственной другим наукам и, таким образом, приобретают новое качество.

Музееведение как формирующаяся научная дисциплина находится в стадии выработки собственного языка. В арсенале музееведческого понятийного аппарата сегодня присутствуют термины, заимствованные из

других областей знания; термины заимствованные, но адаптированные к исследовательским задачам музееведения и приобретшие в контексте музееведения значение, отличное от изначального; наконец, собственные музееведческие термины, не встречавшиеся в языке других наук. Однако в настоящее время необходима корректировка и унификация понятийного аппарата на новом уровне. Базовые понятия музееведения рассматриваются в разделе «Словарь музейных терминов»..

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

Музееведение, музеология – формирующаяся научная дисциплина, изучающая специфическое музейное отношение человека к действительности и порождённый им феномен музея, исследующая процессы сохранения и передачи социальной информации посредством музейных предметов, а также развитие музейного дела и направления музейной деятельности. Обычно в Музееведении выделяют теорию и историю музейного дела, музеографию, методику музейного дела, источниковедение музейное, педагогику музейную, информатику музейную, социологию музейную. Использует методы профильных дисциплин (см.: профиль музея) и вспомогательных исторических дисциплин. Наличие у Музееведения собственных методов дискутируется. Развитие Музееведения находит отражение как в музейной практике (см.: музейное дело в России), так и в специальной научной литературе, в музееведческих периодических изданиях и информационных музейных изданиях, в постановке музееведческого образования; исследования в этой области знания проводят и координируют музееведческие центры.

Определение музеологии, обозначение её предмета, объекта и состава обусловлены традициями национальных школ, уровнем развития музейного дела в разных странах и степенью интегрированности музея в социокультурную жизнь общества. Взгляды на природу специализированного знания, сущность и целесообразность функционирования музеологии как научной дисциплины, несводимые к одному знаменателю, тем не менее обладают рядом типологически близких оценок фундаментальных проблем. Стремление музеологии «обустроиться» в системе наук показательным именно сейчас, когда приобрела особое значение ориентация на сохранение и обдуманное использование духовного и материального опыта прошлых поколений, всего того, что ёмко формулируется понятием «память».

Общие представления о музейной деятельности как специфической области человеческой культуры начали складываться в эпоху Ренессанса,

первые работы имели преимущественно музеографический характер (Ovicehebery S. von, *Inscriptiones del tituli Theatramplissimi*, Miinchen, 1565; Major J.D., *Unvorgreifliches Bedenken von Kunst und Nataralien-Kammern*, Kiel, 1674; Neickelins J.F., *Museografia, oder Anleitung zum rechnen Begriff und nutzlicher Anlegung der Museorum oder Raritäten-Kammern*, Leipzig, 1727; Linne K., *Instructio musei rerum naturalium*, Uppsala, 1753, и др.). В 18— 19 вв. с теоретической точки зрения рассматривались различные аспекты музейной деятельности (чему способствовал интенсивный рост частных коллекций и музеев национального значения), реализовывались на практике разные модели музеев.

Во 2-й половине 19 в. развитие идей модернизации музеев классического (традиционного) образца потребовало переосмысления самого понятия «музей». Общекультурный и научный статус музеев обосновывался на музейных съездах, на страницах музееведческих периодических изданий (с 1870-х гг.). К тому же времени относится появление термина «музеология». Так, в журнале «*Zeitschrift fur Museologie und Antiquitätenkunde*» (издавался в Дрездене с 1877) в 1883 опубликована статья «Музеология как наука», в которой был обозначен её исследовательский потенциал. После 1-й мировой войны актуальные проблемы музейной идеологии обсуждались на регулярно созывавшихся международных конференциях по музейному делу (одна из важнейших — в Мадриде в 1934). Особое внимание привлекала проблема общественного признания музейных институтов и факторов, определяющих их тяготение к тому или иному типу отношений культурных ценностей. Складывались общества и профессиональные организации, ориентировавшие свою работу на музейную сеть, функциональную и научную поддержку музеев. Поднимался вопрос о специальном музейном образовании. Постепенно складывалась система высших учебных заведений с учебными планами и программами, в которых была очерчена сфера музеологического исследования. Проблему становления музейной профессии начали увязывать с утверждением статуса музеологии как науки.

Качественные изменения в деятельности музеев (демократизация, ориентация на потребности музейной аудитории и др.) в период, обозначаемый как музейный «взрыв» или «бум» (1960—70-е гг.), вызвали к жизни представления о функциональности музея как социального института, о коммуникации музейной. Существенную роль в процессе самоидентификации музеологии сыграла Генеральная конференция Международного совета музеев (ИКОМ) (Москва — Ленинград, 1977), где был создан Международный комитет по музеологии (ИКОФОМ). 1-й номер печатного органа ИКОФОМ — журнала «*Museological Working Papers*» (1980) — посвящался теме «Музееведение — наука или только практическая музейная работа?». Основной задачей Комитета стала координация теоретических исследований в области музеологии, их результаты

обсуждались на сессиях ИКОФОМ (Лейден, 1983, и др.). На рубеже 1970—80-х гг. сформировалось представление о «традиционной музеологии» как сумме практических знаний о музее в его классической форме и новой музеологии». Основные тенденции развития музеологии получили отражение как в национальных, так и в международных музейных словарях: «Kleins Wörterbuch des Museumswesen» (Institui GIG Museumswesen, Berlin, 1975), «Музеологичкы slovník» И. Бенеша (Praha, 1978), «Terminologija literatunio-muzejnoj komunikacii» (Nitra, 1981), «Begriffe und Definitionen» (U. Kie-ling, Y. Sommer, Berlin, 1983), «Dictionariuul niuseulogicuin» (Budapest, 1986) и др.

Активно разрабатывались теоретические проблемы в странах Восточной Европы: только по вопросу о предмете музеологии в 1950—80-х гг. опубликовано свыше 600 научных работ; проведено несколько научных дискуссий (1964, ГДР; 1965, ЧССР, и др.), в которых участвовали и российские учёные (А.М. Разгон, Ю. П. Пищулин). В центре внимания исследователей находились проблемы специфики музеологического знания и взаимоотношения музеологии с профильными научными дисциплинами. Определились различные направления. Одни исследователи не считали музеологию наукой, утверждали, что она не имеет своего собственного предмета, метода, структуры и не может быть описана как теория и методология музейной деятельности (И. Неуступны), другие считали музеологию наукой, предмет которой — музей как социальный институт (институциональный подход — Бенеш, Э. Хюнс, В. Винтер, Т. Силянова-Новикова, К. Шрайнер и др.), третьи называли предметом этой науки причины, порождающие музей, и феномен музейного предмета (предметный подход — З. Бруна, Х. Веке, Р. Ланг, Д. Шульц, В. Энненбах, И. Ян, Т. Хетеш и др.), а объектом — специфическое музейное отношение человека к действительности (музейность, музеальность — З. Странский, А. Грегорова). Выявление основных признаков музеальности предметов напрямую связывалось с задачами селекции (отбора) их в музейные собрания и стратегией функционирования музея в целом. На уровне музейной науки это означало поиск таких сущностных качеств внешнего мира, которые ценностно отличали тот или иной предмет от рядоположенных, придавали ему высокий историко-культурный статус и позволяли включить его в музейное собрание с дальнейшей презентацией (Странский, Бенеш). Большинство исследователей музеология рассматривалась как формирующаяся научная дисциплина, находящаяся в стадии выработки собственного метода и определения структуры. Чаще всего в музеологии выделяют теорию, историю и методiku музейного дела. Оригинальная схема предложена Странским: история понимания музейности и анализа происхождения музейной потребности (генетический элемент); теоретическое познание объекта — теории музейного документирования, музейного тезаурирования и музейной коммуникации (структурный элемент);

музеография (практичный элемент). Музеологию подразделяют на общую и специальную (Неуступны и др.), определяют её как самостоятельную либо как вспомогательную научную дисциплину, как общественную науку (Странский, З. Вашичек и др.) либо как науку на стыке общественных и естественных наук (Э. Чихон, В. Хельмут, И. Винклер). Есть попытки интегрировать её в систему культурологических дисциплин (Шрайнер, Ян). Т. Шола предложил заменить музеологию «heritology» (изучением наследия), сделать предметом теории феномен наследия, а музей рассматривать как одно из средств его сохранения.

Основы современной музеологии в странах Запада были заложены после 2-й мировой войны: во Франции — Ж.А. Ривьером (испытал влияние Неуступы, считал предметом музеологии изучение истории музеев и их роли в обществе, выделял общую и специальную музеологию, предложил эволюционное определение экомuzeя), Ю. де Варин-Боаном, З. Риваром, М. Эвраром и др.; в Англии — теоретическими изысканиями Союза музеев и кафедры музеологии университета в Лейстере (глава Лейстерской школы — Дж. Льюис); в Германии — оформившейся в 1970—80-е гг. Кёльнской школой (Й. Ромедер и др.). Взгляды Ривьера оказали определяющее влияние на сторонников «новой музеологии» (группа образована на Генеральной конференции ИКОМ в Лондоне в 1983), основные принципы этого движения (общинная музеология, социализация музея, интеграция его в окружающую среду) сформулированы в Квебекской декларации (1984). В развитых в музейном отношении странах, с широкой инфраструктурой музейных учреждений, научных центров и профессиональных сообществ, усилия исследователей направлены на философское осмысление феномена музея и его роли в постиндустриальном обществе, которое базируется на принципиально новых технологиях и в котором складывается новое отношение к культурному наследию (концепция «музея-форума» — А. Хаттон, П. ван Менш, М. ван Прат, Д.Ф. Камерон и др.; концепция «музея без границ» — Г фон дер Остен и Г. Боргер). Дискутируется вопрос о будущем музеев; опасения по поводу возможного отчуждения их от технотронной культуры будущего века основываются на признании социальной замкнутости музея (ван Менш), приоритете хранительской деятельности в ущерб коммуникационной (ван Прат, Странский). Поэтому ряд европейских и американских музеологов предлагают, опираясь на работы в области коммуникаций, теории информации и кибернетики, свои концепции культурной коммуникации в музее (К. Хадсон, Э. Александер, У. Олофсон, Ромедер, Камерон). В то же время в странах Запада существует и эмпирический подход к музейной деятельности: В. Уошберн утверждает, что у неё нет собственной теоретической основы; В. Берне видит в музеологии науку, связанную исключительно с коллекциями предметов в музее и т.д.

В развивающихся странах наблюдается большой интерес к теории, который мотивируется практическими потребностями музейного дела. Первая их попытка создать рабочую группу по музеологии имела место в 1980 на симпозиуме ИКОФОМ в Мехико. Ведущее место среди этих стран принадлежит Индии (исследования Сатьямурти, Бедехара и др.)

Возникновение музееведения исторически обусловлено потребностью в осмыслении и рациональной организации процессов формирования коллекций и музейных собраний, их систематизации, изучении и использовании в системе культуры, науки, образования, просвещения, воспитания. В России интерес к этим вопросам зародился в 18 в., с возникновением первых музейных учреждений (см.: музейное дело в России). В середине 18 в. появились музеографические издания, составляющие необходимый элемент в системе музееведческих изданий (каталоги и путеводители), а во 2-й половине 18 в. — 1830-х гг. — первые проекты музеев, в которых запечатлено пробуждение интереса к проблеме социального назначения музея. В 1840—50-х гг. с ростом числа музеев, оживлением их деятельности, расширением круга музеографических изданий сложились условия для изучения музеев и частных собраний и становления истории музейного дела. О постановке проблем теории, истории и особенно методики музейного дела свидетельствуют разработанные во 2-й половине 19 в. программы (концепции) ведущих российских музеев (Исторического музея, Морского музея, Румянцевского музея, Прикладных знаний музея и некоторых других).

В конце 19 — начале 20 в. разрабатывались некоторые из основных понятий и методов музееведения (музей, факторы развития музейного дела и др.), формировались представления о профильных группах музеев и основных направлениях музейной деятельности (публикации В.С. Иконникова, ДА. Ровинского и др.; монография А.И. Смирнова «Земский исторический музей. Опыт организации», в которой дан анализ деятельности большой группы музеев и показаны научные основы формирования коллекций). Для этого времени характерны осмысление музея как элемента в системе науки, привлечение в музейную практику широкого спектра научных методик.

В становлении музееведения в России заметную роль сыграли московское археологическое общество и проводившиеся им археологические съезды, а также периодические издания, освещавшие вопросы теории и истории музейного дела (см.: музееведческие периодические издания), в высших учебных заведениях были разработаны специальные курсы (первый опыт преподавания музееведения — курс С.К. Кузнецова «Введение в музееведение» в Московском археологическом институте и 1900-х гг.). Вопросы о сущности музея, о необходимости разработки классификации музеев и музейной терминологии, о научном обосновании государственной

музейной политики были поставлены на Предварительном съезде музейных деятелей (Москва, 1912). Съезд показал, что дальнейшее развитие музейного дела невозможно без теоретического осмысления и что это осознавалось большинством музейных работников.

Понятие музея было одним из ключевых, неразрывно связанных с идеей петрификации (воскрешения предков) и с понятием храма в философско-утопическом учении выдающегося русского философа Н.Ф. Фёдорова («Музей, его смысл и назначение» и др.). К сожалению, философия музея была и остаётся наименее разработанной областью Музееведения.

Неординарная ситуация, сложившаяся в музейном деле в 1920-е гг., стимулировала развитие музееведческой мысли. Вопросы музееведения обсуждались на музейных и краеведческих конференциях, на страницах музееведческих периодических изданий (см.: «Казанский музейный вестник», «Музей» и др.), разрабатывались специально созданные подразделения в структуре органов государственной власти и научных учреждений (Комиссией по музееведению при подотделе провинциальных музеев Отдела по делам музеев и охране памятников искусства и старины Наркомопроса РСФСР, 1919; Отделом теоретического музееведения Исторического музея, 1919 — 1-я половина 1930-х гг.; Методической комиссией музейного отдела Главнауки, 1925 — не позднее 1928; Комиссией по музееведению при Государственной Академии истории материальной культуры, 1920-е гг.; Московским институтом историко-художественных изысканий и музееведения и др.).

В эти годы сформировалось представление о музеях России как единой системе, назначение которой — сохранение культурного наследия и приобщение к нему. Объектом изучения стал не столько отдельный музей, сколько система в целом, роль в её развитии государства, преимущества централизации музейного дела. С идеей централизации была связана теоретическая разработка понятия «музейная сеть», первых классификационных схем (например, у Ф.И. Шмидта — группировка по общественному назначению, профилю, географическому принципу, подчинённости). Из признания приоритетности просветительского музея (музея для «масс») логично вытекало преобладание прикладного исследования, посвященное методике музейного дела, прежде всего работе с музейной аудиторией (А.В. Бакушинский, Н.П. Анциферов, Н.А. Гейнике, В.А. Герл и др.). Были изданы инструкции и во многом повторявшие их методические пособия по вопросам фондовой, экспозиционной и научно-просветительской, главным образом экскурсионной работы, заложены основы теории экспозиции, разработаны принципы экспонирования, не утратившие значения до сих пор: построение экспозиции в расчёте на определённые категории посетителей, раскрытие информационного потенциала экспонатов, учёт психологии восприятия экспозиции,

театрализация как средство раскрытия исторического процесса и др. (Шмит, А.У. Зеленко, Н.М. Дружинин). Термин «Музееведение» использовался достаточно широко, даже в названиях учреждений, однако отсутствие исследований о предмете, методе, структуре музееведения заставляет предположить, что оно не рассматривалось как наука.

Ошибочные методологические установки Первого Всероссийского музейного съезда (Москва, 1930), вульгарно-социологическая трактовка задач музейных учреждений в 1930-е гг. препятствовали постановке проблем музееведения. Исследователи направляли свои усилия на обоснование роли музея как непосредственного инструмента социалистического строительства.

В первые послевоенные годы направления музееведческих разработок определялись задачами воссоздания музеев на освобождённой территории, профилирования музейной сети, повышения уровня работы краеведческих музеев. В музееведческой проблематике 1950—80-х гг. ведущее место занимали вопросы фондовой, экспозиционной и научной деятельности музеев, преимущественно краеведческих и исторических. Приоритетной проблемой, требовавшей специальных теоретических обоснований, признавались документирование и показ музейными средствами истории современного общества. Господствовавшими оставались идеи централизации (музеев, музейного фонда и пр.) и дидактического («обучающего», просветительского) музея, по-прежнему преобладали прикладные и методические исследования.

Вместе с тем осмысление всего предшествующего опыта развития Отечественного музейного дела позволило реализовать в 1950—60-е гг. несколько крупномасштабных проектов — подготовить и издать: учебное пособие «Основы советского музееведения» (М., 1955), суммировавшее утвердившиеся в науке и в практической музейной работе представления о музее как социальном институте и о предметной основе музейной экспозиции, давшее описание важнейших методических приёмов; «Очерки истории музейного дела в России» (7 т., 1957—71), показавшие необходимость исследований на ином качественном уровне теории музейного дела; монографии, посвящённой методике построения музейной экспозиции (А.И. Михайловской, А.Б. Закс и др.).

Для 1970—80-х гг. характерны координация теоретических разработок, проведение ряда комплексных исследований («Музей и посетитель» и некоторые др.). В эти годы ведущим стало экспериментальное направление (моделирование музейной деятельности, проектирование музейное), получили теоретическое обоснование идея объединения музейного и принципы формирования централизованных музейных систем разных типов, динамично изучались теоретические аспекты музейной коммуникации. Комплексный подход сделал продуктивной разработку понятийного аппарата Музееведения, позволил специалистам под руководством Пищулина

подготовить «Краткий словарь музейных терминов» (около 200 терминов, М., 1974) и словарь «Музейные термины» (около 600 терминов, М., 1986), а также русскую версию для 20-язычного терминология, словаря; их публикации свидетельствует о складывании языка Музееведения как особой области знания. Была поставлена проблема Музееведения как научной дисциплины, имеющей собственный объект, предмет и методология и предложены первые её решения — в соответствующих статьях словарей и БСЭ (3 издания), в учебном пособии «Музееведение. Музеи исторического профиля» (1988), подготовленной коллекция авторов под руководством Разгона. В качестве специальных музееведческих дисциплин формировались музейные источниковедение, педагогика и социология.

1.3 СТРУКТУРА МУЗЕЕВЕДЕНИЯ

Музееведение как научная дисциплина включает несколько разделов:

1. Историческое музееведение
 - Историография
2. Теоретическое музееведение
 - Общая теория музееведения
 - Теория документирования
 - Теория тезаврирования
 - Теория коммуникации
3. Прикладное музееведение
 - Научная методика Общие методики разрабатываются применительно ко всей совокупности музеев независимо от типа, вида и профиля, специальные ориентированы на конкретные типы и профили музеев.
 - Техника
 - Организация и управление
4. Музейное источниковедение
5. Музеография

1. Историческое музееведение

Историческое музееведение изучает причины возникновения, генезис и развитие музейной потребности и музея как культурной формы, призванной удовлетворить эту потребность.

Историография музееведения является частью исторического музееведения и исследует историю музееведения как науки.

Из истории музееведения

Первой попыткой сформулировать некую «музейную теорию» исследователи считают книгу Й.Д. Майора «Ничего не предрешающие общие рассуждения о художественных и естественно-научных собраниях» (Киль, 1674). За ней следует ряд научных трудов, обобщивших уже существовавший к этому времени опыт научного описания, хранения и использования музейных предметов и коллекций: И.Д. Моллера «О кунсткамерах и натуркамерах» 1704; Л.К. Штурма «Публичные кабинеты редкостей и естественнонаучных предметов» 1704, М.Б. Валентини «Музей музеев», 1704, 1712, 1714 и др.

В XVIII в. К. Найкель (псевдоним К.Ф. Енкеля) в работе «Музеография, или руководство к правильному пониманию и полезному учреждению музеорума или раритет-камеры» (Мюнхен, 1727) ввел в обращение термин «музеография» и предложил первый опыт классификации музеев. В конце XIX в. доктор Й.Г. Грассе вводит в обращение термин музеология в статье «Музеология как наука» (Дрезден, 1883), в которой был обозначен исследовательский потенциал этой области знания и сделана попытка утвердить ее как новую научную дисциплину.

В России характерной особенностью развития музееведческой мысли уже на раннем этапе было то, что попытки сформулировать теоретические положения о музее чаще всего принимают форму музейных проектов. Первые проекты, предлагавшие модели музейных учреждений и значительно опережавшие музейную практику своего времени, впервые появляются в первой половине XIX в., их авторами были Ф.П. Аделунг, Б.-Г. Вихман, П.П.Свиньин.

В конце XIX века складывается учение философа-утописта, русского космиста Н.Ф. Федорова – единственного философа, в учении которого значительное место уделено концепции музея. Н.Ф. Федоров значительно расширил представление о значении и возможностях музея. Актуальные проблемы и пути развития музеев обсуждались на Археологических съездах XIX–нач. XX вв., на Предварительном музейном съезде и 1-й Всероссийской музейной конференции. Значительные достижения в развитии теории были сделаны советскими музееведами 1920-х годов (Н. Романов, Ф. Шмит, И. Грабарь, А. Зеленко и др.), заложившими основу советской музееведческой школы. Особенно велико с этой точки зрения значение работ Ф.И. Шмита, впервые в отечественном музееведении сформулировавшего понятия типологии музеев, музейной экспозиции и др., предложившего оригинальную классификацию музеев и принципы построения музейной сети. Состояние советского музейного дела после I Всероссийского музейного съезда не способствовало развитию музееведческой теории, к тому же ряд крупнейших ее представителей был незаконно репрессирован или отстранен от дел (Ф.И. Шмит, Н.И. Романов).

Новый этап развития музееведческой мысли в СССР был связан в первую очередь с деятельностью НИИ краеведческой и музейной работы (в дальнейшем — НИИ культуры, ныне — Российский институт культурологии). Созданная в его стенах и вышедшая в свет в 1955 г. книга "Основы советского музееведения" впервые представила музееведение в качестве цельной системы знаний.

Современный этап становления музееведения как научной дисциплины начинается в 1960-е гг. и связан с деятельностью ученых из СССР и стран Восточной Европы. 1950-80-е гг. ознаменовались международными дискуссиями по вопросу о правомочности признания музееведения в качестве самостоятельной научной дисциплины. Особенно важными были дискуссии 1964 г. в ГДР и 1965 г. — в ЧССР. Результатом дискуссии в ГДР 1964 г. становятся "Тезисы", в которых обосновывается необходимость выделения музееведения в рамках документальных дисциплин. Эта позиция находит дальнейшую разработку в работе И. Ян "Музееведение как научная и учебная дисциплина". ЧССР стала первой страной, где впервые музееведение было внесено в государственный реестр научных дисциплин. Однако в 1971 г. на симпозиуме ИКОМ в Германии исследователи не пришли к единой точке зрения по проблемам понимания музееведения.

Среди зарубежных музееведов, участвовавших в разработке представлений о музееведении как научной дисциплине, необходимо назвать имена И. Бенеша, И. Неуступны, А. Грегоровой (ЧССР), В. Хербста, И. Аве, К. Шрайнера (ГДР), В. Глузинского, З. Жигульского (Польша), З. Странского (ЧССР), А.М. Разгона (СССР).

В 1977 в рамках ИКОМ создан "Международный комитет по музеологии", осуществляющий координацию теоретических исследований. На протяжении 1980-х годов основной задачей была инвентаризация и первичная унификация понятийного аппарата музееведения, призванная обеспечить взаимопонимание между исследователями разных стран. С 1976 по 1986 гг. шла напряженная работа над музеологическим словарем, результатом которой стал 20-язычный глоссариум. Своеобразным подведением итогов работы музеологов восточной Европы становится в 1988 г. учебник "Музееведение. Музеи исторического профиля" — совместная работа ученых СССР и ГДР.

В странах Западной Европы преобладает эмпирический подход к музееведению. Многие музееведы Запада (а в восточной Европе — И. Неуступны) не склонны признавать музеологию наукой. Однако в отдельных странах разрабатываются и теоретические направления (К. Хадсон, Лейстерская школа и исследования Льюиса в Англии, разработки теории музейной коммуникации канадца Д. Камерона, публикации французского музееведа Ж.-А.Ривьера по истории музеев и их роли в обществе и по теоретическому обоснованию экомuzeологии. В 1983 г. на Генеральной

конференции ИКОМ в Лондоне оформляется в качестве самостоятельного движения "Новая музеология", основные лозунги которой — интеграция музея в окружающую среду, социализация музея. Именно на Западе все настойчивее в последние годы звучат требования к музею не просто регистрировать прошлое, но использовать его, чтобы влиять на сегодняшний и завтрашний день конкретного сообщества (концепции "музея-форума" Д. Камерона, "музея без границ", музейной коммуникации).

2. Теоретическое музееведение

2.1. *Общая теория музееведения* формулирует базовые понятия научной дисциплины, разрабатывает понятийный аппарат и язык науки, проблемы музейной потребности, музейного предмета, музея как социокультурного института, познает объект, предмет и метод, разрабатывает проблемы социальных функций и классификации музеев, выявляет место музееведения в системе научных дисциплин.

2.2. *Теория документирования* изучает различные стороны действительности с точки зрения проявления в них свойств музеальности и отбора объектов музейного значения, подлежащих сохранению и использованию в условиях музея. Является теоретической основой комплектования музейных фондов и музеефикации объектов историко-культурного и природного наследия.

Фондовая работа в музее (комплектование, учёт, хранение, изучение музейных фондов) – одно из ведущих направлений деятельности музея, которое включает комплектование, учёт, хранение и изучение объектов наследия.

В настоящее время научное комплектование фондов рассматривается не в качестве составляющей фондовой работы, а как самостоятельное направление музейной деятельности, однако по сути оно неотделимо от фондовой работы. Под комплектованием понимают процесс выявления в среде бытования предметов музейного значения и их сбора для пополнения музейного собрания; научная деятельность, основанная на принципах музееведения и профильных дисциплин. В комплектовании реализуется одна из социальных функций музея - функция документирования. Выделяются систематический (типологический), тематический и комплексный методы комплектования. С помощью первого происходит пополнение коллекций типичными предметами, характерными для определённой эпохи. Тематический метод направлен на документирование процессов и явлений, отражающих определённую тему и комплектование разнотипных предметов. Комплексный метод сочетает в себе два предыдущих. Комплектование, направленное на отражение современных процессов - актуальное документирование эпохи - также может быть систематическим и тематическим. К основным формам комплектования относятся полевые

исследования (экспедиции, репортажный сбор - собирательская работа в момент события или сразу после него) и текущее комплектование (закупка, обмен, дарение и др.).

Научное комплектование осуществляется в музее на основе научной концепции комплектования, в которой изложены задачи, принципы, формы и методы комплектования. На её основе подготавливается перспективный план комплектования.

Важным фактором при комплектовании музейных фондов является выработка критериев отбора предметов музейного значения. К общим относятся информативность, аттрактивность, репрезентативность источника; частные критерии определяются спецификой конкретной коллекции (материал, техника изготовления, датировка, форма, размер и др.).

Учет музейных фондов обеспечивает юридическую охрану музейных предметов и закрепление предмета за определённым музеем и оформление его принадлежности к музейным предметам или научно-вспомогательным материалам.

Учёт музейных фондов включает 2 этапа: первичную регистрацию (окончательно закрепляет предмет за определённым музеем) через акты и регистрацию в книге поступлений; научную инвентаризацию (научное описание в инвентарных книгах).

Передвижение музейных фондов внутри музея фиксируется в учетной документации, регистрируемой через сектор учета, выдача музейных предметов за пределы музея оформляется с разрешения вышестоящей инстанции.

Обязательными мерами являются сверки сохранности музейных предметов с учётной документацией, которые регулярно осуществляются в музее. К учётно-фондовой документации, хранящейся в несгораемых шкафах и специальных помещениях, доступ строго ограничен. Процесс каталогизации музейных фондов, т.е. работа по созданию фондовых каталогов, позволяет вводить в научный оборот предметы из фондов музея путем создания различных указателей, справочников, путеводителей. Компьютеризация музейных фондов значительно ускоряет все работы по учётной документации и каталогизации.

Хранение музейных фондов – направление фондовой работы по обеспечению физической сохранности музейных предметов путём оптимально выбранных режима и системы хранения. Основные положения по организации хранения, зафиксированные в государственных нормативных документах, обязательны для всех музеев, специфика зависит от состава, структуры и объёма фондов, характеристик музейного здания. Для сохранности музейных фондов важнейшим фактором является режим хранения, складывающийся из различных составляющих (температурно-влажностный и световой режим, борьба с загрязнением воздуха и др.)

Система хранения фондов может быть отдельной (размещение в одном помещении предметов из разных материалов) или комплексной (совмещенное хранение предметов из разных материалов).

Система открытого хранения музейных фондов, получившая распространение в музейной практике последних лет, призвана удовлетворить интерес посетителей к коллекциям. Возникающие при этом сложности с хранением предметов могут быть решены с использованием соответствующего оборудования, особенно тщательного соблюдения режима хранения и наличием необходимой площади. Особого рода проблемы связаны с обеспечением сохранности предметов в экспозиции (наличие света, колебание температурно-влажностного режима, вызванное присутствием посетителей и пр.).

Своевременная консервация и реставрация играют важную роль для сохранности музейного предмета.

Изучение музейных фондов (см. научно-исследовательская работа в музее) включает атрибуцию, классификацию, систематизацию и интерпретацию музейного предмета. В процессе атрибуции выявляются присущие музейным предметам признаки (материал, техника, форма, размер, вес, цвет, время и место бытования и т.д.) При классификации музейные предметы делятся на группы по признакам родства или различия, по определенному основанию деления (хронологическому, географическому, именованному, тематическому). Классификация собрания помогает выявить недостающие предметы.

Группировка предметов по основанию принятых в музее классификаций (в картотеке или на электронном носителе) является систематизацией предметов, на основе которой создается система каталогов музейных фондов. Результаты атрибуции, классификации и систематизации позволяют дать интерпретацию музейных предметов как источников знаний и установить его подлинность, достоверность, репрезентативность и другие свойства, присущие музейному предмету.

Музеефикация – направление музейной деятельности, заключающееся в преобразовании историко-культурных или природных объектов в объекты музейного показа с целью максимального сохранения и выявления их историко-культурной, научной, художественной ценности. Хотя музеефикацией в широком смысле слова можно считать переход в музейное состояние любого объекта, термин, как правило, употребляется по отношению к недвижимым объектам, средовым объектам и объектам нематериального наследия. Нематериальное культурное наследие, совокупность основанных на традиции форм культурной деятельности и представлений человеческого сообщества, формирующая у его членов чувство самобытности и преемственности. К Н.к.н. относятся обычаи, знания и навыки, язык, устный эпос, музыка, танец, игры, мифология, ритуалы,

ремесла, традиционные формы коммуникации и экологические представления, знаки и символы и т.п. Стремительное исчезновение объектов Н.к.н. в условиях глобализации и массовой культуры заставило международное сообщество обратиться к проблеме его сохранения. Принципы сохранения Н.к.н. определены в «Международной конвенции об охране нематериального культурного наследия» (2003) (см. Конвенции ЮНЕСКО по охране культурного и природного наследия).

Понятие "музеефикация" употреблял в своих работах еще Ф.И.Шмит, но утвердился этот термин в советском музееведении после Великой Отечественной войны в период широкомасштабных работ по реставрации историко-культурного наследия и организации музеев-заповедников. В этот период принято было выделять две формы музеефикации: "под музей", т.е. использование памятника под экспозиции и музейные службы, и "как музей", то есть превращение памятника в самостоятельный объект музейного показа. Сегодня все чаще используется частичная (или "мягкая") музеефикация, не предполагающая полного изъятия объекта из среды бытования и допускающая выполнение им изначальных функций (напр., музеи-храмы, находящиеся в совместном использовании музея и религиозной общины). Выбор формы и методов музеефикации определяется типом памятника, его историко-культурной ценностью и состоянием.

Наибольшее число среди музеефицированных объектов составляют памятники архитектуры. В последние десятилетия XX в. в сферу музеефикации все активнее включаются памятники археологии, науки и техники, природы. Важной тенденцией развития современного музейного мира является неуклонно возрастающий удельный вес *ансамблевых музеев* и *средовых музеев*, созданных на основе музеефицированных памятников, которые становятся все более многочисленными и посещаемыми среди общего числа музеев. Музеи-заповедники — группа музеев под открытым небом, обладающих особой ценностью и получивших по постановлению правительственных органов статус заповедников. Музеи-заповедники создаются на основе музеефикации территорий, ансамблей, комплексов и отдельных памятников истории, культуры, природы в их естественной среде. Имеют важное значение для сохранения историко-культурного и природного наследия в его целостности. Статус заповедника предусматривает особые режимы сохранения и использования включенных в него территорий и объектов.

Закон о Музеях-заповедниках до сих пор находится в стадии разработки, что сильно затрудняет решение стоящих перед музеями этой группы охранных задач. В настоящее время понятие в повседневной жизни широко применяется в качестве синонима средового музея.

2.3. *Теория тезаврирования* (от греч. Thesaurus – сокровищница) исследует всю совокупность музейных объектов, функционирующих в музее,

с точки зрения как познания и раскрытия их ценности и содержащейся в них информации, так и обеспечения их физической сохранности. Является теоретической основой научно-фондовой, экспозиционной и реставрационной деятельности.

2.4. *Теория коммуникации* изучает музей как специфическую коммуникационную систему, в рамках которой происходит передача социально значимой информации в пространстве и времени, и является теоретической основой для разработки проблем экспозиционной, выставочной и культурно-образовательной деятельности музея.

Экспозиционная деятельность

Экспозиционная деятельность – одно из основных направлений деятельности музея; является основой музейной коммуникации и базой для реализации культурно-образовательной деятельности музея.

Музейная экспозиция объединяет музейные предметы на основе единого концептуального замысла, критерием отбора музейных предметов для экспозиции из музейного собрания являются коммуникативные свойства музейного предмета - информативность, экспрессивность, аттрактивность. В экспозиции репрезентативно представлено музейное собрание.

Многообразие музейных экспозиций можно разделить на ансамблевые, систематические и тематические. В ансамблевых экспозициях сохраняется или воссоздается реальная обстановка жизни или деятельности конкретного человека (или типичная для определенного социального слоя). Систематическая экспозиция организована в соответствии с классификационной системой определённой научной дисциплины. В тематической экспозиции раскрывается определённый сюжет или тема и создаётся музейный образ представляемого события. Сюжетно-образные экспозиции отличаются от тематических большей эмоциональной насыщенностью, созданием запоминающегося образа и рассматриваются в последние годы в музееведческой литературе как отдельная группа экспозиций.

Представленное деление экспозиций достаточно условно, в основном, в современных экспозициях сочетаются элементы тематических, ансамблевых и систематических экспозиций.

Проектирование экспозиции - сложный многоэтапный процесс, включает в себя научное, художественное, техническое и рабочее проектирование. В научной концепции обосновывается тема экспозиции и её содержание, определяются цели и методы их достижения. Под архитектурно-художественным решением понимают поиск художественного образа будущей экспозиции, способного воплотить научное содержание. Техническое и рабочее проектирование состоит из разработки проектов экспозиционного оборудования, технических средств. Современный уровень

развития технических средств является важным фактором восприятия экспозиции, позволяет влиять на эмоциональную сферу посетителя.

В связи с переменами, наступившими в общественной жизни страны в 1990-е годы, многие исторические и краеведческие музеи демонтировали постоянные экспозиции и работали в режиме временных выставок. В некоторых случаях музеи и сейчас отказались от постоянной экспозиции, активно работая в режиме временных выставок, ориентируясь прежде всего на интересы местного сообщества.

Мобильность выставок позволяет оперативно отвечать на запросы, возникающие в обществе, вводить в научный оборот материалы исследований и знакомить с ними посетителей. В настоящее время демонтированные в 1990-е годы постоянные экспозиции вновь открываются в музеях на основе новой научной парадигмы, при этом в музеях сохраняется активная выставочная деятельность.

Культурно-образовательная деятельность музеев

Культурно-образовательная деятельность – одно из основных направлений деятельности музея, теоретической основой которой является музейная педагогика; важное звено музейной коммуникации.

Понятие культурно-образовательная деятельность появилось на рубеже 1980-90-х гг., на новом этапе отношения общества к музею и культурному наследию, когда происходит переосмысление модели музея на основе коммуникационного подхода и складывается образовательная модель музея. Музей рассматривается как важное средство развития творческого потенциала человека, формирования его ценностных ориентаций.

В качестве самостоятельного направления работа с публикой выделилась из других сфер музейной деятельности в конце 19-начале 20 в., получив название культурно-воспитательная работа, со второй половины 1920-х гг. она обозначалась понятием политико-просветительная работа, с 1930-х гг. - массовая политико-просветительная работа, на рубеже 1950-60-х гг. - научно-просветительная работа. На каждом историческом этапе изменение термина отражало новые содержательные аспекты музейной работы и новые задачи музея в обществе.

Формы культурно-образовательной деятельности музеев разнообразны. К традиционным относятся экскурсии и лекции, сложившиеся ещё в конце 19 в. С середины 1980-х гг. распространяются такие жанры экскурсий, как театрализованные экскурсии, экскурсии-беседы, экскурсии-уроки и др. Понятие клубные формы музейной работы объединяет лектории, музыкальные и литературные гостиные и салоны, вечера, музейные праздники, кружки и музейные клубы. Обязательным условием функционирования музейных клубных форм является связь с собранием конкретного музея. Значение клубных форм музейной работы,

превращающих музей в центры общения, возрастает в современной ситуации господства новых информационных технологий в постиндустриальном обществе. Люди, живущие в виртуальном пространстве интернета, восполняют дефицит общения, объединяясь по интересам в реальном пространстве музея.

Для успешной реализации образовательных программ и разработки методик и содержания конкретных форм в музее осуществляется изучение музейной аудитории и, соответственно, дифференцированный подход к различным группам посетителей. Музейная аудитория делится по возрастному признаку на детскую (приоритетная группа музейных посетителей) и взрослую; а также по социальному, профессиональному, национальному и другим признакам (семьи, групповые или одиночные, студенты, пенсионеры, посетители с ограниченными возможностями т.д.) Образовательные программы учитывают специфику конкретного музея и особенности его музейного собрания.

3. Прикладное музееведение

Прикладное музееведение занимается разработкой путей решения задач практической деятельности музеев и, будучи связано с непосредственными нуждами музейного дела, зародилось раньше остальных структурных частей музееведения. С обобщения накопленного опыта музейной практики начиналось становление науки о музее.

3.1. *Научная методика* изучает и разрабатывает систему приемов, охватывающих все направления музейной деятельности. Общие методики имеют отношение ко всей совокупности музеев и всем направлениям музейной деятельности, специальные ориентированы на конкретные профили и типы музеев, частные связаны с отдельными видами музейной деятельности.

3.2. *Техника* обобщает вопросы совокупности технических средств, применяемых для осуществления процесса музейной деятельности. Этот раздел прикладного музееведения особенно бурно развивается в последние десятилетия.

3.3. *Организация и управление* изучает и разрабатывает пути оптимизации музейной деятельности, включая как внутреннюю структуру музея, так и музейную сеть в целом. Является частью музееведения, на которой в последнее десятилетия сосредоточено особое внимание исследователей.

4. Музейное источниковедение

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

Основными задачами музейного источниковедения специалисты называют выявление содержащейся в музейном предмете, музейной коллекции, музейном собрании семантической (смысловой) информации, а также изучение специфических свойств музейного предмета – экспрессивности, аттрактивности, репрезентативности, коммуникативности. Источниковедческое изучение музейного предмета, музейной коллекции, музейного собрания предполагает осуществление их атрибуции, классификации, систематизации и интерпретации. Термин "музейное источниковедение" был введен в научный оборот в 1970-х гг.

5. Музеография

Музеография – описания музеев, являющиеся важнейшими источниками сведений об их истории и деятельности. Музеография предшествовала музееведению, оформившемуся в 20 в. в самостоятельную научную дисциплину. С кон. 20 в. музеография входит в структуру современного музееведения, представляя его описательное направление. Понятие музеография употребляется также для обозначения совокупности изданий музея и о музее: каталоги (фондов, экспозиций и выставок), путеводители (по отдельным музеям или по музеям города или региона), юбилейные сборники, отчёты и труды музеев. Наиболее ценными являются издания, в которых наряду со структурой музея, экспозицией и фондами, представлена его история и место в культурной жизни города или региона.

История описания музеев начинается с инвентарных описей и рукописных каталогов, в Европе владельцы собраний издавали каталоги с рекомендациями по организации коллекций с 17 в. В России рукописный каталог первого музея, Кунсткамеры (1714) был составлен в 1723-27 гг. К концу 19 в. сложился основной корпус литературы, получившей впоследствии название "музеография" - каталоги, путеводители, исторические очерки, отчёты и труды музеев. В конце 20 в. музеография разделилась на популярную и научную. Притягательность первой для посетителей связана с её ярким художественным оформлением. С середины 1990-х гг. массовый характер приобрели электронные формы публикаций музеев и о музеях (см. Виртуальный музей).

Классификация музеографических изданий

Согласно классификации, приведённой в Российской музейной энциклопедии (М., 2001), музеографические издания различаются по объектам описания: справочники (музейная сеть), путеводители (экспозиция), каталоги (собрания музейные и коллекции); очерки истории музея, юбилейные издания и путеводители, где главным объектом описания выступает музей в целом. Описания музеев разделяются на научные (каталоги, исторические очерки, монографии по истории музеев) и

популярные (юбилейные издания, путеводители, альбомы и т.д.), а также на монографические (по отдельным музеям) и общие (по музейной сети стран и регионов).

Первые описания музеев в Европе.

Первые описания музеев появились в форме инвентарных описей и рукописных каталогов, а позднее в виде печатных каталогов и путеводителей с целью показать обществу значимость музейного собрания, раскрыть его содержание.

Каталоги владельцев собраний с рекомендациями по организации коллекций издавались в странах Европы с 17 в.: каталог собрания врача и профессора медицины из Копенгагена Оле Ворма "Музей Ворма" (Амстердам, 1655), справочник гуманиста Адама Олеария "Готторпская Кунсткамера", содержащий каталог собрания, приобретённого герцогом Христианом Альбрехт-Готторпским в 1651 г. (Шлезвиг, 1660; 1674). Первым музеографическим сочинением стала книга гамбургского торговца К.Ф. Найкеля "Музеография или руководство к правильному пониманию и полезному устройству музеев или раритет-камер" (Лейпциг и Бреслау, 1727). Найкель описал все известные коллекции мира, располагая их по алфавиту названий городов, в которых хранились эти коллекции, особое место отвёл собранию Гамбурга, из российских городов упомянул С.-Петербург. Книга Найкеля представляла собой одновременно путеводитель по городам для путешественника-любителя "курьёзов", теоретическую работу по осмыслению места музеев в обществе и практическое руководство для владельцев собраний.

Зарождение музеографии в России

В России рукописный каталог первого музея, Кунсткамеры (1714) был составлен в 1723-27 гг., а в 1744 г. издан иллюстрированный путеводитель "Палаты Санкт-Петербургской императорской Академии наук, Библиотеки и Кунсткамеры с кратким показанием всех находящихся в них вещей, сочинённое для охотников, оные вещи смотреть желающих". Характеристика Кунсткамеры, а также минерального кабинета Горного кадетского корпуса (1772) и Эрмитажа (1764), содержалась в путеводителе И.Г. Георги "Описание столичного города Санкт-Петербурга" (1794). Эрмитаж был представлен "как одна из преимущественнейших галерей в Европе" с подробным описанием развески картин.

Первое издание, включающее, наряду с описанием Кунсткамеры, её исторический очерк - книга О. Беляева "Кабинет Петра Великого" (1800). Через год после Указа 1806 о превращении Оружейной палаты в дворцовый музей было издано фундаментальное "Историческое описание древнего Российского музея под названием Мастерской и Оружейной палаты в Москве

обретающегося" А.Ф. Малиновского (Ч.1, 1807), также содержавшее краткую историческую справку о сокровищнице великих князей и русских царей. Популярный путеводитель "карманного" формата П. Свиньина "Указатель главнейших достопамятностей, сохраняемых в Мастерской и Оружейной палате" (1826) был предназначен как для специалистов, так и для обычных посетителей.

В 19 в. вместе с ростом числа музеев стало выходить больше изданий о музеях, особенно в пореформенные годы. Появились новые формы публикаций - отчёты и труды музеев. Отчёты особенно интересны тем, что позволяют получить представление о комплексной деятельности и проблемах музея. Отчёты музеев при научных обществах публиковались в трудах этих обществ (с 1884 в трудах губернских учёных архивных комиссий). С 1883 издавались ежегодные отчёты Исторического музея, имевшего общероссийское значение. Основным жанром частных и ведомственных музеев оставался каталог: Педагогический музей (с 1875 в составе Музея прикладных знаний в Петербурге) публиковал каталоги наглядных пособий, составлявших основу его коллекций; П.И. Щукин, владелец крупнейшего собрания (открыто для публики в 1895), подготовил и издал на собственные средства 43 тома описания своего собрания. Обобщающая информация о музеях печаталась в периодических журналах (например, Бранденбург Н. Артиллерийский музей, его прошедшее и настоящее //Артиллерийский журнал, 1876, № 12). В периодических изданиях освещалось возникновение каждого крупного музея (Политехнический музей, Третьяковская галерея, Исторический музей (1872), Русский музей (1898)). К концу 19 в. сложился основной корпус литературы, получившей впоследствии название "М." - каталоги, путеводители, исторические очерки, отчёты и труды музеев.

Музеографические издания в 20 в.

В начале 20 в. продолжали публиковаться каталоги, труды и отчёты (музеи работали более чем в 100 городах России), начали выходить юбилейные издания (Огородников С.Ф. Модель-камера впоследствии Морской музей имени императора Петра Великого. Исторический очерк 1709-1909. СПб, 1909). После 1917 музеографическая литература развивалась, испытывая идеологическое влияние. С конца 1920-х гг. сместился акцент на описание экспозиции, издания приобрели выраженный просветительский и пропагандистский характер, постепенно утрачивалась историческая часть.

С началом восстановления музейной сети после Великой Отечественной войны в конце 1940-х гг. в музеографических изданиях появилась сбалансированность в описании фондов и экспозиции, а с конца 1950-х гг. - история музея. В конце 1950-х гг. спектр традиционных разделов в музеографической литературе дополнили описания возникших тогда музеев-заповедников, включавших наряду с экспозицией как объект показа

архитектурные памятники и территорию. В те же годы усилился повествовательный характер, а с 1970-х гг. - беллетризация музеографических изданий. В конце 20 в. М. разделилась на популярную и научную. Многие популярные издания отличаются ярким и красочным полиграфическим и художественным оформлением.

С середины 1990-х гг. массовый характер приобрели электронные формы публикаций музеев и о музеях, сохранившие основные содержательные аспекты музеографического жанра (см. Виртуальный музей).

1.4 ИСТОРИЯ МУЗЕЕВЕДЕНИЯ

Первой попыткой сформулировать некую "музейную теорию" исследователи считают книгу Й.Д. Майора "Ничего не предпрещающие общие рассуждения о художественных и естественно-научных собраниях" (Киль, 1674). За ней следует ряд научных трудов, обобщивших уже существовавший к этому времени опыт научного описания, хранения и использования музейных предметов и коллекций: И.Д. Моллера "О кунсткамерах и натуркамерах, 1704; Л.К. Штурма "Публичные кабинеты редкостей и естественнонаучных предметов" 1704, М.Б. Валентини "Музей музеев" 1704, 1712, 1714 и др.

В XVIII в. К. Найкель (псевдоним К.Ф. Енкеля) в работе "Музеография, или руководство к правильному пониманию и полезному учреждению музеев или раритет-камеры" (Мюнхен, 1727) ввел в обращение термин "музеография" и предложил первый опыт классификации музеев. В конце XIX в. доктор Й.Г. Грассе вводит в обращение термин музеелогия в статье "Музеелогия как наука" (Дрезден, 1883). в которой был обозначен исследовательский потенциал этой области знания и сделана попытка утвердить ее как новую научную дисциплину.

В России характерной особенностью развития музееведческой мысли уже на раннем этапе было то, что попытки сформулировать теоретические положения о музее чаще всего принимают форму музейных проектов. Первые проекты, предлагавшие модели музейных учреждений и значительно опережавшие музейную практику своего времени, впервые появляются в первой половине XIX в., их авторами были Ф.П. Аделунг, Б.-Г. Вихман, П.П. Свиньин.

В конце XIX века складывается учение философа-утописта, русского космиста Н.Ф. Федорова — единственного философа, в учении которого значительное место уделено концепции музея. Н.Ф. Федоров значительно расширил представление о значении и возможностях музея. Актуальные проблемы и пути развития музеев обсуждались на Археологических съездах XIX- нач. XX вв., на Предварительном музейном съезде и 1-й Всероссийской

музейной конференции (см. История). Значительные достижения в развитии теории были сделаны советскими музееведами 1920-х годов (Н. Романов, Ф. Шмит, И. Грабарь, А. Зеленко и др.), заложившими основу советской музееведческой школы. Особенно велико с этой точки зрения значение работ Ф.И. Шмита, впервые в отечественном музееведении сформулировавшего понятия типологии музеев, музейной экспозиции и др., предложившего оригинальную классификацию музеев и принципы построения музейной сети. Состояние советского музейного дела после I Всероссийского музейного съезда не способствовало развитию музееведческой теории, к тому же ряд крупнейших ее представителей был незаконно репрессирован или отстранен от дел (Ф.И. Шмит, Н.И. Романов).

Новый этап развития музееведческой мысли в СССР был связан в первую очередь с деятельностью НИИ краеведческой и музейной работы (в дальнейшем — НИИ культуры, ныне — Российский институт культурологии). Созданная в его стенах и вышедшая в свет в 1955 г. книга "Основы советского музееведения" впервые представила музееведение в качестве цельной системы знаний.

Современный этап становления музееведения как научной дисциплины начинается в 1960-е гг. и связан с деятельностью ученых из СССР и стран Восточной Европы. 1950-80-е гг. ознаменовались международными дискуссиями по вопросу о правомочности признания музееведения в качестве самостоятельной научной дисциплины. Особенно важными были дискуссии 1964 г. в ГДР и 1965 г. — в ЧССР. Результатом дискуссии в ГДР 1964 г. становятся "Тезисы", в которых обосновывается необходимость выделения музееведения в рамках документальных дисциплин. Эта позиция находит дальнейшую разработку в работе И. Ян "Музееведение как научная и учебная дисциплина". ЧССР стала первой страной, где впервые музееведение было внесено в государственный реестр научных дисциплин. Однако в 1971 г. на симпозиуме ИКОМ в Германии исследователи не пришли к единой точке зрения по проблемам понимания музееведения.

Среди зарубежных музееведов, участвовавших в разработке представлений о музееведении как научной дисциплине, необходимо назвать имена И. Бенеша, И. Неуступны, А. Грегоровой (ЧССР), В. Хербста, И. Аве, К. Шрайнера (ГДР), В. Глузинского, З. Жигульского (Польша), З. Странского (ЧССР), А.М. Разгона (СССР).

В 1977 в рамках ИКОМ создан "Международный комитет по музеологии", осуществляющий координацию теоретических исследований. На протяжении 1980-х годов основной задачей была инвентаризация и первичная унификация понятийного аппарата музееведения, призванная обеспечить взаимопонимание между исследователями разных стран. С 1976 по 1986 гг. шла напряженная работа над музеологическим словарем, результатом которой стал 20-язычный глоссариум. Своеобразным

подведением итогов работы музеологов восточной Европы становится в 1988 г. учебник "Музееведение. Музеи исторического профиля" — совместная работа ученых СССР и ГДР.

В странах Западной Европы преобладает эмпирический подход к музееведению. Многие музеееды Запада (а в восточной Европе — И. Неуступны) не склонны признавать музеологию наукой. Однако в отдельных странах разрабатываются и теоретические направления (К. Хадсон, Лейстерская школа и исследования Льюиса в Англии, разработки теории музейной коммуникации канадца Д. Камерона, публикации французского музееведа Ж.-А.Ривьера по истории музеев и их роли в обществе и по теоретическому обоснованию экомuzeологии. В 1983 г. на Генеральной конференции ИКОМ в Лондоне оформляется в качестве самостоятельного движения "Новая музеология", основные лозунги которой — интеграция музея в окружающую среду, социализация музея. Именно на Западе все настойчивее в последние годы звучат требования к музею не просто регистрировать прошлое, но использовать его, чтобы влиять на сегодняшний и завтрашний день конкретного сообщества (концепции "музея-форума" Д. Камерона, "музея без границ", музейной коммуникации).

1.5 МУЗЕЕВЕДЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Сформировалось как система в 20 в. До 20 в. передача опыта и навыков музейной профессии осуществлялась непосредственно в музеях и основывалась на традиции. Крупные музеи (Оружейная палата, Исторический музей, Третьяковская галерея, Политехнический музей, Музей Революции) уже в первые годы своего становления являлись школой подготовки музейных специалистов, прежде всего — хранителей. До сего дня музейные работники получают, как правило, базовое образование по профильной (история, искусствоведение, естественные науки и т.п.) или смежной с музееведением дисциплине (педагогика, социология. В рамках изучения этих дисциплин в вузах может преподаваться небольшой курс специального (связанного с музеями определенного профиля) музееведения.

К нач. 20 в. относится начало преподавания С.П. Кузнецовым в Московском археологическом институте курса "Введение в музееведение" и попытки введения музееведческих занятий в ряде др. вузов. В 1920-х — начале 1930-х гг. попытки решения проблемы подготовки музейных специалистов нашли преломление в создании ряда музееведческих центров и аспирантуры на базе крупных музеев. С 1932 согласно Постановлению коллегии Наркомпроса была определена структура образования музейных работников: вузовское музееведческое образование на кафедрах педвузов и университетов; музейная аспирантура; среднее специальное образование в

музейных техникумах; длительные (годовые) и краткосрочные курсы повышения квалификации музейных работников. Однако большинство создававшихся в 1920-30-е исследовательских и учебных центров, вузовских кафедр и курсов существовали недолго, и на практике система музееведческого образования в эти годы так и не сложилась. После Великой Отечественной войны до 1953 функционировала кафедра музееведения в МГУ. В 1970-80-е основная роль в подготовке музейных кадров принадлежала центральным и местным курсам повышения квалификации. Значительную роль в подготовке музейных кадров призван был играть основанный в 1930-е в Москве НИИ музееведения (ныне — Российский институт культурологии), который функционировал как исследовательский, методический, а также образовательный центр по подготовке музейных кадров высшей квалификации. Институт играет также ведущую роль в подготовке учебной литературы по музееведению. С конца 1980-х годов в Институте функционирует диссертационный совет по защите докторских и кандидатских диссертаций по специальности "Музееведение".

Со 2-й половины 1980-х в связи с возрастанием самостоятельности музеев, повышением требований к музейному персоналу и становлением музееведения как научной и учебной дисциплины возросло значение музееведческого знания. В последнее десятилетие 20 в. в России в основном сложилась система музееведческого образования, развиваются следующие формы специального образования в области музееведения:

- Базовое высшее образование по специальности "музееведение", получаемое в университетах и педагогических вузах, институтах культуры;
- Переподготовка по специальности "музееведение" на базе высшего образования;
- Аспирантура и докторантура;
- Различные формы краткосрочных курсов повышения квалификации, стажировок, творческих лабораторий, мастер-классов, проектных семинаров и т.п. для практикующих музейных работников.

Открытие специальности "музееведение" в российских вузах активно проходит с конца 1980-х. В 1988 году стало вестись обучение по специальности "Музейное дело и охрана памятников" в Ленинградском Институте культуры (ныне — Санкт-Петербургская академия культуры и искусств), в 1989 была создана кафедра музейного дела в Московском историко-архивном институте (с 1991 — Российский государственный гуманитарный университет). по специальности "Музеология" был разработан и утвержден государственный стандарт и разработаны примерные типовые программы, конвертируемые с зарубежными системами подготовки музейных специалистов., В Московском государственном университете культуры и искусств кафедра музееведения была открыта в 1991 году.

Сегодня специальное высшее музееведческое образование по специальности 052800 "Музейное дело и охрана памятников" можно также получить в учебных заведениях Ярославля, Владимира, Воронежа, Кемерово, Орла, Тамбова, Нижнего Новгорода, Уфы, Омска, Томска, Петрозаводска и др. В петербургских и московских вузах открыта музееведческая аспирантура. Для образовательной программы по этой специальности характерна тесная связь с предметом той или иной дисциплины и, таким образом, превалирование специального музееведения. Выпускникам присваивается квалификация "музеевед". В 1994 г. в Российском государственном университете был впервые открыт набор по специальности 021000 "Музеология" и 1997 утвержден по ней образовательный стандарт (с 2000 г. действует стандарт 2-го поколения). В настоящее время обучение по этой образовательной программе осуществляется в университетах Башкирии, Владимира, Казани, Ярославля и др. В образовательной программе предусмотрено изучение системы фундаментальных дисциплин историко-культурного цикла с ориентацией на общее теоретическое музееведение, в то время как специальные знания, связанные с тем или иным профилем музея, преподаются в рамках спецкурсов. Действенной формой быстрой подготовки специалистов для музеев является целевая музееведческая подготовка на базе высшего образования. Кафедра музейного дела была создана в рамках Всесоюзного института повышения квалификации работников искусства и культуры (с 1999 — Академия переподготовки работников искусства, культуры и туризма). Ее основатель - крупнейший советский теоретик-музеевед, стоявший у истоков формирования музееведения как научной дисциплины, А.М. Разгон (1920-89). Профессиональная переподготовка на базе высшего образования с получением диплома государственного образца длится два года. Важнейшая особенность — неразрывная связь с музейной практикой. В процессе обучения музейные работники занимаются на базе 40-45 музеев Москвы, Московской области и Петербурга. Другая форма - курсы повышения квалификации по определенной проблеме, рассчитанные на срок от 7 до 20 дней, включающие лекции, семинары, круглые столы, дискуссии, практические занятия на базе музеев, индивидуальные консультации.

Курсы повышения квалификации музейных специалистов функционируют также в регионах. По-прежнему востребованной формой подготовки кадров является стажировка в крупных музеях. Признанными центрами профессионального образования являются Исторический музей, Политехнический музей, Современной истории музей, Третьяковская галерея (Москва), Русский музей, Российский этнографический музей (Петербург).

Для овладения инновационными формами и методами музейной работы развиваются такие формы профессиональной подготовки, как мастер-классы, деловые игры, дискуссионные клубы, творческие лаборатории, нацеленные на выявление и отбор новых технологий, перспективных проектов, выработку

инновационных подходов к профессиональным музейным проблемам ("Открытые сибирские мастерские", Летняя музеологическая школа на о.Кизи, Музейно-педагогическая лаборатория и Международная музеологическая студия кафедры музейного дела АПРИКТ и др.).

В настоящее время музейную профессию можно приобрести в институтах, университетах, академиях культуры многих городов России (см. музееведческое образование). Вузы готовят сегодня специалистов в области музейного дела по двум образовательным программам, отвечающим двум специальностям: специальность 052800 "Музейное дело и охрана памятников", предусматривающая присвоение квалификации "историк-музеевед", и специальность 021000 "Музеология" с присвоением квалификации "музеолог". Курс, посвященный изучению исторического опыта музеев, является одной из базовых учебных общепрофессиональных дисциплин для обеих специальностей. Как правило, он делится на два самостоятельных, но взаимосвязанных курса: "История музеев мира" и "История музейного дела в России".

Цель курсов – познакомить студентов с историческим опытом деятельности музеев, развитием музееведческой мысли, категориальным аппаратом данной области знания; дать представление о закономерностях развития музейного мира, познакомить с методологией исследования музейной истории. Процесс обучения включает лекции, семинарские занятия, самостоятельную работу студентов с литературой, написание рефератов и курсовых работ.

Уровень и качество обучения в значительной степени зависят от учебно-методического обеспечения курса.

За последнее время подготовлены и рекомендованы в качестве учебных пособий для высшей школы ряд изданий, включающих большие разделы, посвященные истории музейного дела в России и истории музеев мира:

- Музейное дело России. М., 2003;
- Шляхтина Л.М., Фокин С.В. Основы музейного дела. СПб., 2000;
- Юренева Т.Ю. Музееведение. М., 2003;
- Для всех, кто интересуется учебной дисциплиной "История музейного дела", важно познакомиться со следующими изданиями:
- История и теория музейного дела в СССР. Программа курса (Сост. А.И. Фролов). М., 1989
- Музеология. Специальность 021000. Государственный образовательный стандарт высшего профессионального образования и Примерные программы дисциплин федерального компонента. М., РГГУ, 2002.

Институт музееведения

Проблемами музееведения занимается научно-исследовательский институт в составе Академии истории материальной культуры (ГАИМК) в Ленинграде. Учреждён в 1932 для теоретических изысканий в области музееведения «на основе диалектического материализма». В штате состояли только директор и учёный секретарь. Работой Института музееведения руководило бюро, в которое входили Б.В. Легран (директор Эрмитажа), Г.Д. Миронец (секретарь Революции музеев), В.И. Равдоникас (ГАИМК), М.К. Каргер (ГАИМК, заведующий кафедрой искусствознания и музееведения ЛИФЛИ), Махновский (учёный секретарь). Бюро утверждало действительных членов из числа проявивших склонность к теоретическим вопросам сотрудников Ленинграда и пригородных музеев и высших учебных учреждений. Всего их было около 70 человек: И.В. Зеленин (Связи центральный музей им. А.С. Попова в г. Петербург), О. И. Шмидт и В.Ф. Белявская (центральный геологический музей), О.П. Быкова (Гатчинский дворец-музей), П.С. Иванов (Военно-инженерный музей), Г.А. Гуковский, В.Е. Евев-Максимов и М.М. Калаушин (Пушкинский дом), Ф.И. Шмит, Н.М. Моторин и Ф.В. Кипарисов (ГАИМК), О.Ф. Вальдгауэр, В.Ф. Левисон-Лессинг, Л.А. Мацулевич, М.Э. Матье, Л.Л. Раков (Эрмитаж) и другие. В план 1932 включили изучение таких проблем, как единая музейная сеть, специфика современного музея, «вещь» и «процесс» в экспозиции музейной; для обсуждения целевых установок крупнейших ленинградских музеев создали группы специалистов, удалось обсудить лишь концепции новых экспозиций Антропологии и этнографии музея им. Петра Великого, Русского музея и др.

На 1933 планировались разработка типового плана экспозиции краеведческого музея, подготовка докладов (об итогах музейного строительства в 1-й пятилетке, о месте современного музея в социалистическом обществе и др. В 1933 деятельность института была свёрнута и как научно-исследовательская структура ГАИМК он перестал существовать. В то же время попытка создания научно-исследовательского музееведческого центра — свидетельство осознания музейными и научными работниками потребности в таком центре.

Литература:

1. Миронец Г., Институт музееведения, «Сообщения ГАИМК», 1932, №3-4.

1.6 МУЗЕЕВЕДЫ – ЛЮДИ МУЗЕЙНОГО МИРА

В данном параграфе представлены списки персоналий, чья деятельность тесно связана с музейным миром. Это люди, внесшие вклад в развитие музейного дела на протяжении 18-20 вв. — основатели и инициаторы создания музеев, выдающиеся теоретики музейного дела, коллекционеры, меценаты, музейные деятели, реставраторы, краеведы.

Список персоналий разбит по алфавитному, предметному и временному принципам.

Список по периодам: 18 век; первая половина 19 века; вторая половина 19 века — 1917 год; советская эпоха

18 век

Брюс Яков Вилимович
Вихман Бурхард Генрих

1-я половина 19 века

Аделунг Федор (Фридрих) Павлович
Алябьев Александр Александрович
Бернардацци Иоганн Карлович и Иосиф Карлович
Бруни Федор (Фиделио) Антонович
Вельтман Александр Фомич
Вихман Бурхард Генрих
Второв Николай Иванович

2-я половина 19 века — до 1917 г.

Праве Георгий Константинович
Прозрителев Григорий Николаевич
Айвазовский, Гайвазовский Иван Константинович
Алабин Петр Владимирович
Анисимов Александр Иванович
Анучин Дмитрий Николаевич
Арсеньев Владимир Клавдиевич
Арсеньев Юрий Васильевич
Барсов Елпидифор Васильевич
Бартольд Василий (Вильгельм) Владимирович
Бартрам Николай Дмитриевич
Барщевский Иван Федорович
Бахрушин Алексей Александрович
Бахрушин Алексей Петрович
Бобринский Алексей Александрович
Бенуа Александр Николаевич

Богданов Анатолий Петрович
Богданов Владимир Владимирович
Боголюбов Алексей Петрович
Богораз, Тан-Богораз Владимир Германович
Богословский Николай Гаврилович
Боткин Михаил Петрович
Бранденбург Николай Ефимович
Брокер Генрих (Андрей) Афанасьевич
Брюсов Александр Яковлевич
Бурылин Дмитрий Геннадьевич
Вальдгауэр Оскар Фердинандович
Васильчиков Александр Алексеевич
Васнецов Аполлинарий Михайлович
Васнецов Виктор Михайлович
Ватагин Василий Алексеевич
Вернадский Владимир Иванович
Викторов Алексей Егорович
Вильямс Василий Робертович
Виноградов Николай Николаевич
Вишпер Борис Робертович

Советская эпоха

Авдиев Всеволод Игоревич
Адлер Бруно Фридрихович
Гребенкова Александра Ильинична
Красовский Степан Акимович
Михайлов Николай Николаевич
Недумов Сергей Иванович
Николева Маргарита (Мария) Федоровна
Павлов Дмитрий Михайлович
Праве Георгий Константинович
Прозрителев Григорий Николаевич
Андроников, Андроникашвили Ираклий Луарсабович
Анисимов Александр Иванович
Арсеньев Владимир Клавдиевич
Артамонов Михаил Илларионович
Бакушинский Анатолий Васильевич
Барановский Петр Дмитриевич
Бартольд Василий (Вильгельм) Владимирович
Бартрам Николай Дмитриевич
Барщевский Иван Федорович
Бахрушин Алексей Александрович

Белявский Михаил Тимофеевич
Беляев Михаил Дмитриевич
Бенуа Александр Николаевич
Бернштам Александр Натанович
Блаватский Владимир Дмитриевич
Бломквист Евгения Эдуардовна
Богданов Владимир Владимирович
Богораз, Тан-Богораз Владимир Германович
Бонч-Бруевич Владимир Дмитриевич
Брюсов Александр Яковлевич
Бурылин Дмитрий Геннадьевич
Вальдгауэр Оскар Фердинандович
Васнецов Аполлинарий Михайлович
Васнецов Виктор Михайлович
Ватагин Василий Алексеевич
Верейский Георгий Семенович
Вернадский Владимир Иванович
Вильямс Василий Робертович
Виноградов Николай Николаевич
Виппер Борис Робертович

По направлениям деятельности:

Основатели музеев

Инициаторы создания музеев
Музееведы (теоретики)
Коллекционеры
Музейные работники
Реставраторы
Краеведы
Меценаты

Основатели музеев

Красовский Степан Акимович
Михайлов Николай Николаевич
Павлов Дмитрий Михайлович
Праве Георгий Константинович
Прозрителев Григорий Николаевич
Авдиев Всеволод Игоревич
Барановский Петр Дмитриевич
Бартрам Николай Дмитриевич
Боголюбов Алексей Петрович

Богословский Николай Гаврилович
Бонч-Бруевич Владимир Дмитриевич
Бурьлин Дмитрий Геннадьевич

Инициаторы создания музеев

Красовский Степан Акимович
Михайлов Николай Николаевич
Прозрителев Григорий Николаевич
Аделунг Федор (Фридрих) Павлович
Алабин Петр Владимирович
Андроников, Андроникашвили Ираклий Луарсабович
Анучин Дмитрий Николаевич
Бенуа Александр Николаевич
Богданов Анатолий Петрович
Богданов Владимир Владимирович

Музееведы (теоретики)

Аделунг Федор (Фридрих) Павлович
Адлер Бруно Фридрихович
Алабин Петр Владимирович
Бакушинский Анатолий Васильевич
Анциферов Николай Павлович
Арсеньев Юрий Васильевич
Белявский Михаил Тимофеевич
Беляев Михаил Дмитриевич
Блаватский Владимир Дмитриевич
Брюсов Александр Яковлевич
Вальдгауэр Оскар Фердинандович

Коллекционеры

Недумов Сергей Иванович
Праве Георгий Константинович
Арсеньев Владимир Клавдиевич
Айвазовский, Гайвазовский Иван Константинович
Анисимов Александр Иванович
Барсов Елпидифор Васильевич
Бахрушин Алексей Александрович
Бахрушин Алексей Петрович
Бобринский Алексей Александрович
Боголюбов Алексей Петрович
Боткин Михаил Петрович
Брокер Генрих (Андрей) Афанасьевич

Брюс Яков Вилимович
Бурылин Дмитрий Геннадьевич
Васнецов Виктор Михайлович
Виноградов Николай Николаевич
Вихман Бурхард Генрих
Вишневецкий Феликс Евгеньевич

1.7. МЕТОДЫ РАНЖИРОВАНИЯ МУЗЕЕВ

При анализе проблемы выделения особо ценных музейных объектов авторы исходили из понимания музея как исторически обусловленного многофункционального института социальной памяти, посредством которого реализуется общественная потребность в отборе, сохранении и репрезентации специфической группы предметов и явлений, осознаваемых обществом как ценность, подлежащая изъятию из среды бытования с целью передачи из поколения в поколение. Музей появляется там и тогда, где и когда возникает «музейная потребность» – стремление человека сохранять предметы, имеющие не связанную с утилитарными функциями научную, мемориальную и другие ценности. Музейная потребность, вызывающая музеи к жизни, не остается на протяжении столетий неизменной, История знает периоды усиления этой потребности и ее угасания; последние сопровождалась невосполнимыми утратами культурного наследия человечества. Как явствует из исторического опыта, при смене культурной парадигмы происходит смена представлений общества о культурных ценностях, подлежащих сохранению и передаче «в будущее», этот пересмотр доходит в некоторые моменты до полного отрицания и физического уничтожения ценностей, созданных предшествующей культурой или культурами. Великая французская революция, 1930-е гг. в СССР, «культурная революция» в Китае – наиболее очевидные примеры в длинной череде утрат, связанных с временами «исторической ломки».

Вторая половина XX в. Характеризуется обостренным осознанием обществом хрупкости и невосполнимости культурных и природных ценностей, страхом перед возможностью их утраты не только в случае глобальных катастроф, но и перемен, обусловленных научно-технической революции, стремительным нивелированием жизненных укладов разных народов и регионов, ценностными переориентациями, экологическими переменами. Невиданный взлет музейной потребности привел к «музейному буму» (1970 – 1980-х гг.), затронувшему многие страны, к стремлению общественности взять под защиту и покровительство более широкий круг памятников, к включению в понятие «культурные ценности» новых объектов

и явлений. Как результат всего вышеотмеченного происходил стремительный количественный рост музеев и их фондов, появление новых типов музеев.

Внимание общества все более концентрировалось не столько на предмете, сколько на сохранении его физического окружения, среды, видов человеческой деятельности. Возникали крупные учреждения культуры, претендующие на роль исследовательских и культурных центров, хотя их трудно назвать музеями в привычном смысле слова, так как коллекции, экспозиции и непосредственно связанная с ними деятельность для них не столь важна. В связи с расширением понятия «музейного предмета» и поиском новых форм экспонирования появлялись экспозиции, построенные не на подлинниках, а на копиях, «образах», «идеях» и т.п. Такое размывание границ понятия «музея» отражает возможность утраты самой сути музея. Общество стремительно теряет интерес к музеям, демонстрируя тем самым угасание музейной потребности. Этот спад интереса заметен и у нас в стране, причем именно в среде специалистов.

Однако накопленный человечеством опыт свидетельствует, что музейная потребность вернется и общество в который раз будет сокрушаться о понесенных утратах. Чтобы этого не произошло, достаточно осознать ставшую уже очевидной истину: сам музей – уникальное хранилище, транслятор культурной памяти человечества и генератор культуры – как явление сегодня подлежит охране в качестве величайшей культурной ценности. Исторически сложившиеся в результате творчества поколений, сконцентрировавшие колоссальные ценности и ставшие для людей объектом определенного поклонения и местом приобщения к исторической памяти своего народа или всего человечества музеи – неприкосновенны как величайшие произведения человеческого гения. В то же время отмеченное нами размывание понятия «музей», опасность его нивелирования и растворения во множестве других культурных учреждений требует анализа и выделения неизменных, «абсолютных» факторов, делающих музей уникальным явлением культуры.

Введение понятия «особо ценные объекты» культуры и придание разработки этого статуса ряду крупнейших и старейших музеев России предприняты государством с целью их сохранения. Дальнейшее расширение списка особо опекаемых государством учреждений потребовало методики надления музея статусом «особо ценного объекта культуры», что по сути дела сводится к определению методов ранжирования музеев. Конечно, сама постановка вопроса о ранжировании может представляться опасной и кощунственной (как спекулятивный вопрос, адресованный ребенку: кого ты больше любишь, маму или папу? – или взрослому: кого из своих детей ты станешь спасать, если можно спасти только одного?). Поэтому сразу оговоримся, что с нашей точки зрения, спасать и сохранять необходимо все, когда речь идет о музейных объектах, аккумулирующих историческую и

культурную память нации, тем более об объектах, отмеченных особой ценностью. Общая научная и юридическая концепция сохранения культурного наследия должна охватывать его в целом. Ранжирование же преследует ограниченную цель – решение вопроса об очередности выделения ресурсов в условиях чрезвычайной скудности последних.

Основные группы факторов для определения ценности музеев. Как любое сложное явление музей представляет собой систему из множества определенным образом связанных между собой элементов. При определении ценности музейного организма необходимо выделить эти элементы и связи, а также оценить их роль и значение. Важнейшая задача ранжирования музеев – не упустить ни одного существенного компонента и в то же время не потерять за отдельными объектами и их свойствами музея как целого, не допустить растворения этого феномена культуры в его отдельных составляющих. С этой целью предлагается разделить все факторы деятельности музея условно на три группы: абсолютные, относительные, стимулирующие. Ведущими при определении ценности являются абсолютные факторы, но наличие и развитие стимулирующих факторов способно создать абсолютные качества. Музеи, признаваемые особо ценными объектами, должны обладать факторами трех групп.

Исходя из приведенного выше определения музея и музейной потребности к абсолютным факторам ценности следует отнести сосредоточение в музее объектов, являющихся носителями особой ценности в силу присущих им качеств. При этом каждый из таких объектов оценивается отдельно. Ряд этих объектов постоянно пополняется в связи с включением в сферу музейных интересов не только традиционных объектов коллекционирования – движимых памятников истории, культуры и природы, но и памятников архитектуры, ансамблей, фрагментов среды и т.п. Ряд и в дальнейшем должен оставаться открытым, так как в него могут быть включены новые предметы и явления по мере осознания их обществом как культурных ценностей.

Определяя категории объектов, потребность в сохранении которых вызывает музей к жизни и делает его музеем, мы должны всегда иметь в виду, что не принадлежность к той или иной категории делает объект более ценным (категории сами по себе не определяют ценность объекта), а прежде всего степень выраженности в объекте определенных ценностных качеств, поэтому последовательность перечисления объектов не имеет оценочного характера – мы следовали лишь приблизительной хронологии приобщения категорий культурных ценностей к музейным объектам. Также и качества не имеют преимущества одно перед другим – их последовательность диктуется лишь логикой движения от рационального к эмоциональному.

Основными категориями музейных объектов являются:

– музейные предметы (движимые памятники истории, культуры и природы). С интереса человека к «диковинкам», «редкостям», «Древностям» и т.п., с желания их собрать и сохранить начался музей традиционного типа - коллекционный. Обладание хотя бы несколькими и даже одним предметами особой ценности, не ставя еще сам музей в ряд особо ценных, должно служить основанием повышенного внимания общества и государства к данному музею и обеспечению сохранности и безопасности особо ценного предмета;

– коллекции (систематизированные собрания музейных предметов, подчиненные определенной идее и в совокупности составляющие единое целое). Коллекция является результатом творческой деятельности ее создателя или создателей, ценность ее не равнозначна сумме ценностей собранных в ней предметов. Коллекция может обладать уникальностью и особой ценностью, хотя в ней нет ни одного особо ценного предмета (наиболее часто это относится к естественнонаучным и археологическим коллекциям). В некоторых случаях как особо ценное может быть отмечено все музейное собрание;

– музеефицированные памятники (здания, сооружения, транспортные средства, недвижимые памятники природы, археологические памятники и т.п.). Памятники этой категории могут быть музеефицированы в качестве объектов музейного показа («как музей») и использованы под музейные экспозиции («под музей»), могут являться объектами внешнего осмотра на территории музеев-заповедников. Здесь следует отметить, что особая ценность музейного здания не всегда равнозначна его архитектурно-художественной ценности как памятника архитектуры (например, здание Саратовского художественного музея им. А.А.Радищева);

– интерьеры (представляют собой соединение недвижимого объекта - музеефицированного памятника – и движимых, входящих в музейное собрание). Единство и соответствие всех частей также будет создавать в интерьере новую ценность, не равную сумме отдельных его составляющих (музей училища технического рисования барона Штиглица в С.-Петербурге);

– архитектурные ансамбли, в XX в. все чаще становящиеся основными составляющими музеев нового – ансамблевого – типа. Природное окружение, ландшафт, городская среда, не входят непосредственно в категорию музейных объектов, но повышают их ценность;

– особо ценные территории (уникальные ландшафты, памятные места, заповедные территории т.п.). Как правило, входят в состав музеев-заповедников.

Каждый из перечисленных объектов, входя в состав музея, приобретает в глазах общества ценность благодаря присущим ему качествам, однако при определении критериев особой ценности целесообразно выделить основные из них. К таким качествам мы относим ценность научную, историческую,

мемориальную и эстетическую. По ним могут оцениваться как музеи в целом, так и отдельные музейные объекты. Большинство объектов обладают не одним из названных качеств, а несколькими или всеми сразу. Однако особую ценность объекту придает не сумма ценностных качеств, но высокая степень выраженности хотя бы одного из них. Так, к примеру, часы, принадлежащие Л.Н.Толстому, могут являться интересным образцом часовой механики, обладать высокими эстетическими качествами благодаря оформлению и т.п., но особую ценность подобному музейному предмету придает только факт их принадлежности великому писателю, т.е. мемориальность.

Научная ценность определяется тем, насколько полно и достоверно музей в своих собраниях и экспозициях отображает документируемые явления, насколько оптимально он решает задачи отбора эмпирических данных, накопления и сохранения первоисточников, их обработки и систематизации (задачи информационного обеспечения научных исследований). Таким образом, музей выполняет основные научные функции осмысления систематизации объективных знаний о действительности. При этом особо ценными будут те музейные объекты, которые наиболее целостно и многосторонне документируют изучаемые научной или отдельными научными дисциплинами явления. К особо ценным музеям должны быть отнесены также те, которые наиболее эффективно выполняют функции популяризации науки и ее достижений, приобщают широкую аудиторию к знанию, к самостоятельному восприятию, осмыслению и интерпретации источников, хранящихся в музее, т.е. те музеи, которые актуализируют информацию, вводят в научный и общекультурный оборот, превращают факты науки в факты культуры и атрибут общественной практики. Критерии и методики определения научной ценности разработаны профильными научными дисциплинами.

В соответствии с этим научную ценность музеев зоологических, ботанических, палеонтологических определяют коллекции типовых экземпляров, на базе которых производились описания новых для науки таксонов. Эти коллекции, содержащие эталонные образцы, наряду с типовыми сериями являются важнейшим элементом систематизации материала, стабильности номенклатуры видов и охраны авторских прав ученых, давших им описание.

Научную ценность геологических, минералогических и почвоведческих музеев определяют коллекции эталонных образцов, т.е. таких, по которым были установлены минералы и пр.; исследованных научными методами образцов; образцов из утраченных мест (выработанных или затопленных месторождений и пр.). Имеющим особую научную ценность признается музей, коллекции которого исчерпывают всю изменчивость объекта документирования (географическую, морфологическую и т.д.).

Научная ценность музея исторического профиля определяется тем, насколько полно, достоверно, целостно, системно представлено (задокументировано) развитие общества первоисточниками (документами, свидетельствами, содержащими первичную информацию), отсюда приоритет подлинников и реликвий.

Историческая ценность определяется тем влиянием, которое музей оказал или оказывает на развитие общества в целом, отдельных социальных единиц (жителей определенного региона, представителей какой-либо профессии и др.). Если создание музея было событием в общественной и культурной жизни страны, региона, если в его деятельности находили выражение общественно значимые идеи если в какое-либо время музей был действенным инструментом удовлетворения жизненно важных общественных потребностей – его историческая ценность несомненна. Если за все время своего существования музей оптимально выполнял свою функцию собирателя, хранителя и «транслятора» социальной памяти, его особая историческая ценность безусловна.

Мемориальная ценность. Присущее человеку и обществу в целом стремление сохранить, причем в предметной, осязаемой форме, память о выдающихся событиях или личностях, имевших историческое значение, является источником мемориальной ценности. Она определяется: 1) тем значением, какое общество придает определенной личности или событию; 2) тем, что музей располагает реликвиями - мемориальными предметами, каких нет больше ни у кого; 3) тем, что в этих предметах личность или событие нашли наиболее полное выражение (репрезентативность мемориальных предметов); 4) тем, как он их использует, удастся ли музею включить ассоциативные связи и пр.

Эстетическая ценность определяется соответствием музейного объекта представлениям о прекрасном и способностью воздействовать на чувства человека, на понимание им гармонии природы и общества. Окружающий человека мир, историю его развития можно познавать не только аналитическим путем, но и с помощью образно-эмоциональных средств, непередаваемых на язык логического ученого исследования и несводимых к стройной системе понятий и определений. Наиболее ярким примером здесь является искусство, поскольку представления о прекрасном различны не только для разных исторических периодов, народов, социальных групп, но даже индивидуумов. Критерии эстетической ценности носят более субъективный характер по сравнению с остальными. При отнесении музейного объекта (произведения профессионального или народного искусства, памятника архитектуры, ансамбля, ландшафта, природного объекта и т.п.) к особо ценным с эстетической точки зрения следует учитывать апробированность временем, т.е. признание высокой эстетической ценности объекта или явления на протяжении длительного отрезка времени,

включающего смену в обществе эстетических представлений и предпочтений (так, греческое искусство рассматривалось как «прекрасное» практически во все времена, кроме средневековья; иконы Рублева получили высокую оценку современников и после перерыва вновь в XX в. При отсутствии апробированности временем (как правило, для более поздних произведений, произведений и явлений недавно открытых или подвергшихся значительной переоценке) – совпадение высоких экспертных оценок и признания социумом (во всяком случае, той его частью, которая составляет основной контингент посетителей музеев). Эстетические критерии относятся не только к искусству: преклонение перед природой, красота мироздания, целостность восприятия сущего свойственны в определенной мере и науке, в которой также может проявляться способность человека не только мыслить, но и чувствовать. Поэтому эстетические, эмоциональные критерии также должны быть отнесены к абсолютным при определении ценности объектов.

Среди оценочных параметров можно выделить группу факторов, которые не просто выявляют особую ценность музея, но и обладают способностью наращивать, увеличивать его ценность по уже названным абсолютным факторам. Это стимулирующие факторы. Они позволяют осознать те задачи и цели, которые стоят перед музеем как развивающейся системой. Необходимо постоянно искать и находить способы ее развития. В результате такой деятельности музейных объектов по абсолютным критериям будет постоянно увеличиваться. Стимулирующие факторы могут явиться базой отдельной, самостоятельной оценки, но всегда взаимосвязаны с группой абсолютных факторов, выявляя как бы источники их рождения и развития. К стимулирующим факторам мы относим: длительность существования музея, историю его коллекций, экспозиций, научной и просветительной деятельности; масштаб, характер научно-исследовательской деятельности, включенность ее результатов в науку; степень организованности, системности музейных собраний, степень их изученности и интенсивность пополнения; уровень профессиональной подготовки, длительность существования музейного коллектива, сохранение коллективом в его работе традиций музея, российского музейного дела и применение новаторских методов; финансово-материальные факторы, т.е. материальные вложения государства и общества в музей за время его существования, специально построенное для него здание, наличие при музее реставрационных мастерских, технических служб и т.д.

Все перечисленные для оценки параметры являются как бы «точками роста» абсолютных факторов: понятно, что долго существующий, обладающий профессиональным коллективом и хорошими техническими возможностями музей, системно комплектуемый и изучивший свои музейные собрания, ставшие научным фактом в своей отрасли знания, обязательно будет иметь признаки абсолютной ценности, будет все время

«наращивать» их. Но стимулирующие факторы важны и сами по себе: общество не может не охранять в качестве особо ценных самые старые в стране музеи и в качестве исследовательского центра музеи, являющиеся базой для какой-либо из отраслей наук.

Так же обстоит дело и с финансово-материальными и профессиональными параметрами: уже затратив огромные средства на создание и развитие музея как научного и культурного центра, способного аккумулировать, транслировать и генерировать культуру, государство должно, в первую очередь, поддержать именно эти музеи, способные в силу вложенных в них средств более эффективно выполнять свои функции. Особо ценные музеи – музеи оптимально функционирующие, т.е. оптимально реализующие свою основную функцию, как бы они ни формулировалась.

В особую группу мы выделяем относительные факторы: наличие памятников, не связанных с содержанием музейной деятельности, историей и профилем музея; широкий диапазон коллекций; общественный интерес к музею; влияние музея на развитие музейного дела; угроза исчезновения в связи с необратимыми изменениями социально-экономического характера; возможность извлечения доходов из музейной деятельности. Они не связаны с имманентно присущими музею чертами, основным предназначением музея и его собранием, что отличает их от факторов абсолютных. В отличие от стимулирующих возникновение их, как правило, носит случайный характер (пример – размещение краеведческого музея в храме XVII – XVIII вв., являющемся памятником архитектуры). Относительные факторы легко отчуждаемы, приобретая или теряя их, музей не меняет свою сущностную характеристику. Однако наличие относительных факторов не может не учитываться при определении ценности музея. Данное положение можно проиллюстрировать. «Кутузовская изба» в Филях в Москве – музей-новодел, подлинный памятник не сохранился. Однако связь с событиями, возбуждающими патриотические чувства и гражданскую гордость, значительно повышают ценность объекта. Тот факт, что Московский Кремль является символом государственности России, повышает его ценность в глазах общественности, хотя никак не связан с существом и деятельностью Музеев Кремля.

На первой ступени определения ценности музея относительные факторы, являющиеся факультативными, не участвуют в «общем зачете», но при «прочих равных» они приближают музей к отметке особо ценного объекта, так как характеризуют его индивидуальность, «особость». В некоторых случаях, например, при угрозе исчезновения, вызванной необратимыми изменениями социально-экономического характера, они могут играть и решающую роль. Такое положение существует в мировой практике. Если не учитывать этот принцип, потери могут быть невозможными, как это и произошло с церковно-археологическими музеями после Октябрьской

революции. Сегодня такая же опасность угрожает историко-революционным музеям. Попутно заметим, что названными параметрами обладал и Центральный музей В.И.Ленина в Москве.

Аналогичным по своей сущности фактором является и последний, включенный нами в группу относительных: возможность извлечения доходов из музейной деятельности. Сразу оговоримся, мы целиком разделяем положение Международного кодекса музейной этики о некоммерческой сущности музея. Государство не должно ставить перед музеем задачу достижения самоокупаемости и тем более принесения им прибыли. Но у любого музея существуют возможности оказания платных услуг. Музей может получать плату от туристических организаций, использующих его в качестве объекта экскурсионного показа. Приносит доход и копирование музейных предметов для сувениров и репродукций. Ряд музеев успешно ведет издательскую деятельность и т.д. Инициатива и предприимчивость коллектива играют здесь решающую роль, но объективно возможности у музеев (расположенных на международных туристических маршрута или в глубинке) все-таки неодинаковые.

Таким образом, для выявления особо ценных музеев необходимо проанализировать наличие и степень выраженности всех трех групп факторов, причем абсолютные параметры целесообразно рассматривать пообъектно.

Дополнительным фактором, не являющимся самостоятельным, но способным увеличивать ценность музейных объектов является необходимость музейных условий для оптимального выражения всех качеств предмета, раскрытия его информационного потенциала. «Музеальность» объекта трудно подсчитать или разложить на составляющие, но опытный эксперт, да и просто музейный работник безошибочно видит то, что позволяет утверждать: «Место это вещи в музее». Это качество в меньшей степени может быть выражено в коллекции штаммов или образцов почв, чрезвычайно ценной для науки, но сохраняющей эту ценность и находясь вне музея – в НИИ или учебном заведении. В то же время многие предметы раскрывают свой потенциал только в музее, даже - в экспозиции, в процессе музейной коммуникации.

Методы ранжирования музеев. Использование количественных методов может играть только вспомогательную роль, что объясняется чрезвычайной сложностью объекта исследования, взаимосвязи элементов которого плохо поддаются формализации. Теоретические модели изучаемых систем должны иметь четко разработанный категориальный понятийный аппарат, что является условием корректности последующей формализации и количественного анализа. Состояние понятийного аппарата музееведения (музеологии) таково, что не позволяет применить математические методы оценки. Поэтому оптимальным для ранжирования музеев и выделения среди

них особо ценных является метод экспертных оценок, допускающий на начальном этапе (для обработки и организации материала) применение некоторых математических методов.

Исходя из аксиологического подхода к музею, выявление особо ценных объектов может опираться только на экспертизу специалистов. Основная сложность состоит в оценке музея как явления культуры при многообразии типов музеев и форм музейной деятельности. Определенная условность оценки может быть принята обществом только как результат специальной и взвешенной экспертизы, проведенной в несколько этапов по перечисленным выше группам факторов. Представляется необходимым создание экспертных советов нескольких уровней: местного, регионального, всероссийского. Музей представляет документы, отражающие наличие и степень выраженности выделенных факторов, а эксперты оценивают возможность отнесения музея к группе особо ценных объектов местного, регионального или российского уровней.

Эксперты должны иметь право пользоваться принципом «музеальности» (о нем уже шла речь в связи с музейными объектами), т.е. «особой музейной ценности», относящейся к музею в целом, к музею как уникальному аккумулятору человеческой и культурной памяти, неделимому и не сводимому к сумме его составляющих. При этом музей оценивается как институт хранящий, изучающий и репрезентирующий культурное наследие с его историей, традициями, местом в жизни общества, сам по себе относящийся к категории уникальных явлений культуры. Коэффициент особой ценности музеев увеличивает в N раз общую сумму всех показателей и позволяет выделить группы уникальных по своей значимости музеев.

Для осознания уникальности музея в целом как явления культуры показательно рассмотрение гипотетической возможности исчезновения его из русской культуры и последствий для нее такого изъятия. По-видимому, нетрудно сразу выделить группу музеев, особая ценность которых вряд ли вызовет сомнения у кого-либо – она уже общепризнана (ГТГ, ГРМ, Кремль, Эрмитаж, ГМИИ). Рассмотрим более спорный случай, обратившись к Музею культур народов Востока, Бородинскому музею-заповеднику, Ясной поляне, Ферапонтову монастырю. Мы специально выбрали учреждения, не слишком далеко отстоящие друг от друга по времени возникновения, известности и популярности в обществе, но принципиально различные по тому, какой компонент из слагающих ценность является ведущим, какие компоненты могут быть выделены как «особо ценные».

Для Музея культур народов Востока таким ведущим элементом будут коллекции, их следует оценить как особо ценные. Ценность здания будет очень высока, однако коллекции могут свободно существовать и вне его (что и было реализовано в свое время при перемещении музея) без какого-либо

ущерба для их ценности. В нашей гипотетической ситуации свертывание и эвакуация коллекций не будут означать гибели музея как целого.

В Ферапонтовом монастыре мы должны будем оценить как особо ценный архитектурный ансамбль в целом и интерьер собора с фресками Дионисия. Их гибель равносильна гибели музея и невозполнима для культуры нации. Однако следует признать, что функционирование Ферапонтова в качестве не музея, но объекта показа, памятника и даже монастыря при соблюдении соответствующих условий не приведет к исчезновению Ферапонтова как явления культуры. Подобный вывод относим и к Бородинскому заповеднику, где основным уникальным объектом является территория с расположенными на ней памятниками.

В Ясной поляне ведущим элементом будет выступать мемориальность всего комплекса, включая территорию, ансамбль, здание, интерьеры. Это место уже многие десятилетия является для общества национальной реликвией, местом «приобщения» к русской культуре и может выполнять эту функцию только будучи музеем: закрытие Ясной поляны как музея равносильно изъятию этой части наследия из русской культуры. Поэтому для музея «Ясная поляна» необходимо введение высшего коэффициента музеальности.

Понятие особой ценности мы связываем со значением историко-культурного объекта для менталитета народа, его самосознания. Утрата таких объектов является невозполнимой, наносит непоправимый ущерб культуре народа и воспринимается обществом как национальная трагедия. Такими национальными реликвиями являются для нас Третьяковская галерея и Эрмитаж, Ясная поляна и собор Василия Блаженного, «Троица» Рублева и Бородинское поле. Отношение к ним общества возводит эти феномены в ранг реликвий (при этом вовсе не обязательно, чтобы они являлись творениями русской культуры: шедевры, созданные культурой общечеловеческой, с не меньшей гордостью и почитанием воспринимаются народом, их хранящим).

Уровни ценности музеев. При определении особой ценности музеев следует иметь в виду, что качество этой ценности может быть разным: оно может отражать важность этих объектов для локальной территории (например, музей К.Н.Батюшкова в Вологде), для целого региона (этнографические музеи республики), для всей Российской Федерации (Исторический музей). Отдельные музейные объекты могут иметь общепланетное значение и ценность (Эрмитаж).

При этом возможно, что в музее местного или регионального уровня могут находиться отдельные предметы, коллекции или недвижимые памятники гораздо более высокого уровня, что дает этим музеям более высокий по сравнению с другими статус. Все такие прецеденты должны быть выявлены и взяты на учет, а при увеличении финансовых возможностей

государства именно эти музеи должны первыми пополнять списки особо ценных музеев более высокого уровня.

К настоящему времени в России статус особо ценных объектов не получили еще многие музеи, которые даже мировым сообществом признаны в качестве выдающихся явлений культуры. Это свидетельство хронической недооценки своего культурного наследия. Список особо ценных объектов необходимо расширять на всех уровнях.

При разработке модели ранжирования музеев исследователи исходят из понимания музея как феномена культуры, обладающего сложным комплексом параметров, факторов развития, имеющих по нашему мнению, **АБСОЛЮТНЫЙ, ОТНОСИТЕЛЬНЫЙ** или **СТИМУЛИРУЮЩИЙ** характер. Особая ценность музея может иметь несколько уровней (мировой, государственный, региональный, местный). Статусом особо ценного объекта могут наделяться как музеи в целом, так и его отдельные объекты, что будет указывать на необходимость повышенного внимания к условиям их сохранения. Кроме того, возможно введение индекса особо ценного объекта, указывающего на очередность решения проблемы охраны и безопасности музеев. Единственным адекватным методом ранжирования считается **КОЛЛЕКТИВНАЯ ЭКСПЕРТНАЯ ОЦЕНКА**.

Предлагаемая модель обладает следующими возможностями:

- гибко и оперативно реагировать на все изменения в отношении общества к объекту или на состояние объекта, вносить соответствующие коррективы, вводить новые графы, индексы, коэффициенты;

- позволяет ранжировать ценность музейных объектов, несопоставимых или трудно сопоставимых по обычным параметрам, фиксировать музеи, не отмеченные в целом как особо ценные, но уникальные в каком-либо отношении;

- позволяет связать выделение музейных объектов как особо ценных с разработкой системы их безопасности, так как особая ценность по каждому фактору предполагает свой подход к обеспечению гарантии их сохранности. Так, при наличии индекса особой ценности применительно к предметам и коллекциям, основные средства, выделяемые музеем как особо ценному объекту, должны быть целенаправленно предназначены для создания оптимальных условий хранения и экспонирования. Особая ценность всего собрания или интерьеров предполагает усиленную охранную систему помещения музея в целом. При особой ценности территории приоритетным направлением работы, требующим первоочередного вложения средств, станет разработка зон охраны и связанных с ними охранных мероприятий и т.п. Таким образом достигается не просто констатация особой ценности музея, но и выделение того, что делает его особо ценным, это позволяет более рационально использовать средства, выделение которых должно повлечь за собой признание за музеем статуса особо ценного объекта;

- представляет возможность создать банк данных уникальных объектов;
- дает определенную свободу экспертам при ранжировании музеев, в то же время диктует им необходимость достаточно объективного научного подхода и всестороннего проникновения в проблемы каждого музея;
- позволяет не только выделить ОЦО, но постоянно проводить экспертизу (переоценку) ценностей культурного наследия России.

Музеи как особо ценные объекты культуры (ОЦО)

Особый статус музеев, который в 1990-е гг. получили около 30 музеев Российской Федерации. К особо ценным отнесены объекты, не просто представляющие собой "материальную, интеллектуальную и художественную ценность", но обладающие свойствами эталонности и уникальности. Они могут находиться только в федеральной собственности. Им полагается "высшая категория охраны и учета" и особые формы государственной поддержки. Особо ценные объекты включаются в Государственный свод особо ценных объектов культурного наследия народов Российской Федерации, могут быть представлены в ЮНЕСКО для включения в Список всемирного наследия.

К сожалению, понятие "особо ценный объект" не соотнесено с понятием "памятник", "культурная ценность", "культурное наследие", не указано, на основании каких признаков может быть определена "материальная, интеллектуальная и художественная ценность эталонного и уникального характера". В документах не обозначены принципы ранжирования, позволяющие не по случайным обстоятельствам, а объективно решать вопрос об отнесении музея к особо ценным объектам культуры и о необходимом и достаточном количестве объектов, позволяющем сохранить качество национального, культурного и природного наследия.

Вследствие распада СССР в 1991 г. крупнейшие музеи стран союзного значения потеряли свой высокий статус. Общая нестабильность в стране в начале 1990-х гг. и возросшая угроза безопасности наследия вызвали стремление выделить наиболее ценную часть наследия и обеспечить в первую очередь ее сохранение и передачу следующим поколениям. В 1992 г. появился Указ президента "Об особо ценных объектах культурного наследия народов Российской Федерации" (№ 1978 от 30.11.1992) и сопутствующие положения об особо ценных объектах культуры, о Государственном экспертном совете при Президенте Российской Федерации (№ 410 от 28 марта 1993), о Государственном своде особо ценных объектов... (№ 1143 от 6 октября 1994). На основе представлений экспертного совета Президентом РФ было принято несколько Указов о включении отдельных музеев в Государственный свод особо ценных объектов культурного наследия народов Российской Федерации.

Перечень особо ценных объектов на 01.09.98

1. Эрмитаж Указ от 18.12.91 № 294
2. Третьяковская галерея от 18.12.91 № 294
3. Гос. Русский музей от 05.06.92 №558
4. Гос. историко-культурный м-з "Московский Кремль" от 18.12.91 № 294
5. Гос. Исторический музей от 18.12.91 № 294
6. Гос. музей изобразительных искусств им.Пушкина от 18.12.91 № 294
7. Гос. музей-заповедник "Петергоф" от 18.04.97 № 267
8. Гос. музей искусства народов Востока от 18.12.91 № 294
9. Российский этнографический музей от 18.12.91 № 294
- 10.Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. А. Рублева от 18.12.91 № 294
11. Политехнический музей от 18.12.91 № 294
- 12.Гос. Мемориальный и природный заповедник "Музей-усадьба Л.Н. Толстого "Ясная поляна" от 06.11.93. № 1847
- 13.Гос. Бородинский военно-исторический музей-заповедник от 24.01.95. № 64
- 14.Гос. Музей Л.Н. Толстого от 02.04.97. № 275
- 15.Всероссийский музей А.С. Пушкина от 02.04.97. № 275
- 16.Гос. Мемориальный историко-литературный и природно-ландшафтный музей-заповедник А.С. Пушкина "Михайловское" от 06.12.95. № 1219
- 17.Гос. Центральный театральный музей им. А.А. Бахрушина от 02.04.97. № 275
- 18.Гос. Центральный музей музыкальной культуры им. М.И. Глинки от 24.01.95. № 64 от 23.06.95. № 627
- 19.Гос. Художественно-архитектурный дворцово-парковый музей-заповедник "Царское Село" от 02.04.97. № 275
- 20.Ростово-Ярославский архитектурно-художественный музей-заповедник от 24.01.95. № 64
- 21.Гос. Мемориальный и природный музей-заповедник И.С. Тургенева "Спасское-Лутовиново" от 02.04.97. № 275
- 22.Саратовский гос. Художественный музей им. А.Н. Радищева от 15.01.98. № 30
- 23.Владими́ро-Сузда́льский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник от 15.01.98. № 30
- 24.Кирилло-Белозерский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник от 02.04.97. № 275
- 25.Архангельский гос. Музей деревянного зодчества и народного искусства "Малые Корелы" от 30.07.96. № 1112

26. Рязанский историко-архитектурный музей-заповедник от 06.12.95. № 1219
27. Новгородский гос. Объединенный музей-заповедник от 15.01.98. № 30
28. Соловецкий гос. Историко-архитектурный и природный музей-заповедник (Соловецкий историко-культурный комплекс) от 06.12.95. № 1219
29. Гос. Историко-архитектурный и этнографический музей-заповедник "Кижы" от 06.11.93. № 1847

Рекомендуемая литература по теме:

1. Aloi R, Misci. Architettura-tecnica, Milano, 1962; Buildings for the arts, N.Y., 1978.
2. Aloi R. Esposizioni, Architetture — allestimenti, Milano, 1960;
3. Benes J., Muzejnictvi, muzeum a muzeologie, «Muzejni a vlasti vidna prace», 1976, № 1;
4. Benes J., Muzeum a vychova, Praha, 1980;
5. Caraeron D.F., A viewpoint the museum as a communication system and implication for museum education, «Curator», 1968, v. 11, № 1;
6. Diskussions Beitrage zur Museumswissenschaft, «Neue Museumskunde», 1964, № 3, Beilage;
7. Gluzirtski W., U podstav muzeologii, Warsz., 1980; Musiologie (Diskussions material), Berlin, 1981; Museology — science or just practical museum work, «Museological Working Papers», 1981, № 2;
8. Hiins E., Museologie. Geschichte. Gegenstand. Methoden, «Neue Museumskunde», 1973, № 4;
9. Hudson K., A Social History of Museums, London, 1975.
10. Jahn J., Die Museologie als Lehr- und Forschungsdisziplin mit spezieller Beriicksichtigung: ihrer Funktion in natiirhistorischen Museen: Geschichte, gegenwartiger Stand und theoret. Grundlagen. Diss., Berlin, 1978;
11. Lapaire Cl., Retit manuel de museologie, Bern — Stutgart, 1983; Gregorowa A., Muzei a muzynictvo. Martin, Matica slovenska, 1984;
12. Lexikon der Kunst, Karl Müller Verlag, 1998.
13. Neustupny J., Otazkydnisnihomuzejnictvi, Praha, 1950;
14. Neustupny J., O mnohoudborovosti muzeologie, «Muzeum», 1981, № 1;
15. Prinz W., Die Entschtehung der Galerie in Frankreich und Italien, Berlin, 1970.
16. Riviere G., Poll of miseums of art and of human and social sciences, «Museum», 1973, № 25;
17. Rohrme-der J., Methoden und Medien der Museums Arbeit, Koln, 1977;
18. Shornic materialu prvehomn zeologickeho sympozia, Brno, 1966;

19. Stransky Z., Der Begriff der Museologie, Brno, 1971 (Muzeologicke seřity. 1971. Suppl. 1);
20. Stransky Z., Uvod do studia muzeologie, Praha, 1980;
21. Schreiner K., Ein führung in die Museologie: Beitrag zu den theoretischen Grundlagen der Museumsarbeit, Neubrandenburg, 1982, Н. 1—2;
22. Zyqui ski Z., Muzea na swiecie, Warsz., 1982;
23. Арзамасцев В.П. О семантической структуре музейной экспозиции/ Музееведение. На пути к музею XXI века. (Сб. научн тр. НИИ культуры). М., 1989;
24. Атрибуция музейного памятника: Классификация, терминология, методика. Справочник//Российский этнографический музей/ Под ред. И.В. Дубова. СПб., 1999;
25. Гейнике Н.А. Культурно-исторические экскурсии. Основные вопросы методики и методологии исторических экскурсий. В 3-х частях. М., 1923;
26. Катерного М.Т. Архитектура музейных и выставочных зданий, Киев, 1952;
27. Криворученко В. К. Музеи политической истории: проблемы прошлые и современные // Электронный журнал «Знание. Понимание. Умение». — 2010. — № 6 - История.
28. Культурно-образовательная деятельность / Музейное дело России. М., 2003.
29. Курлат Ф.Л., Научные исследования в области музееведения (по итогам деятельности НИИ культуры Министерства культуры РСФСР. 1932—1982), М., 1982;
30. Майстровская М.Т, Искусство музейной экспозиции в контексте общих тенденций стилеобразования (2-я пол. XIX — нач. XX в.), в сб.: Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности, М., 1989;
31. Малицкий ГЛ., Литература по теории историко-археологических музеев, «Казанский музейный вестник», 1922, № 2;
32. Михайловская А.И. Музейная экспозиция. М., 1964; Искусство музейной экспозиции: Сб. научн. тр./НИИ культуры. №45. М., 1977;
33. Музееведение. На пути к музею XXI века: музейная экспозиция. М., 1996;
34. Музеи // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: В 86 томах (82 т. и 4 доп.) — СПб., 1890—1907.
35. Музеи исторического профиля. Учебное пособие, под ред. К.Г. Левыкина, М., 1988;
36. Музей и современность. Комплектование музейных коллекций: Сб. научн. тр. НИИ культуры. № 114, М., 1982;
37. Музейные экспозиции и выставки/Музейное дело России. М., 2003

38. Научно-просветительная работа в естественно-научных музеях. М., 2000;
39. Научно-просветительная работа в художественном музее на современном этапе. СПб., 1996;
40. Никишин Н.А., «Язык музея» как универсальная моделирующая система музейной деятельности, в кн.: Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности, М., 1989; Музеи мира, М., 1991.
41. Ольшевская Г.К. Проблемы комплектования материалов по современному периоду отечественной истории//Теория и практика музейного дела в России на рубеже XX-XXI веков./ Труды ГИМ. Вып. 127. М., 2001;
42. Основы советского музееведения, М., 1955;
43. Разгон А.М., Общетеоретические вопросы музееведения в научной литературе социалистических стран (Музееведение как научная дисциплина), М., 1984 (Музейное дело и охрана памятников. Обзорная информация ГБЛ, в. 1);
44. Разгон А.М., Предварительный музейный съезд — итоги развития музейного дела в России, в кн.: Музей и власть, ч. 2, М., 1991.
45. Ревякин В. И., Архитектура музеев 80-х гг., М., 1979 (Музейное дело и охрана памятников, Обзорная информация ГБЛ, в. 2);
46. Ревякин В. И., Краеведческие музеи, М., 1984;
47. Ревякин В. И., Музеи мира, М., 1993; Бархин Б.Г., Архитектура музея изобразительных искусств, в кн.: Музей 3. Художественные собрания СССР, М., 1982;
48. Ревякин В. И., Художественные музеи, М., 1991;
49. Сапанжа О. С. . Современный художественный музей: на службе человечеству или человеку? // В поисках музейного образа: Материалы науч. конф. СПб, 2007. С. 6-17.
50. Силянова-Новикова Т., Основы музеезнания. Лекции и изследования, София, 1972;
51. Современная историографическая ситуация и проблемы исторических экспозиций музеев. М., 2002;
52. Терминологические проблемы музееведения. Сб. научных трудов ГЦМР, М., 1986; Музееведение.
53. Томилов Н.А., К вопросу о периодизации музееведения, в сб.: Музееведение Западной Сибири. Омская областная научная конференция «История, краеведение и музееведение Западной Сибири». Тезисы докладов, в. 5, Омск, 1988;
54. Томилов Н.А., Музееведение и его предмет, там же; Фролов А.И., Ведущие направления научных исследований отделов музееведения и

- памятников НИИ культуры в 1976—1986 гг. Публикации НИИ культуры. 1976—1985 гг. Реферативный сборник, ч. 2, М., 1988;
55. Философия общего дела. Статьи, мысли и письма Н.Ф. Фёдорова, т. 1, Верный, 1906;
56. Финягина Н.П. Состав и структура музейных фондов, содержание фондовой работы/Музейное дело в СССР, М., 1975;
57. Фонды - основа музейной жизни/ Музейное дело России. М., 2003.
58. Шмит Ф.И. Музейная экспозиция. М., 1929;
59. Шмит Ф.И., Исторические, этнографические, художественные музеи. Очерк истории и теории музейного дела, Харьков, 1919;
60. Шмит Ф.И., Музейное дело. Вопросы экспозиции, Л., 1929;
61. Шола Т., Предмет и особенности музеологии, «Museum», 1987, № 153;
62. Шукурова А.Н., Архитектура Запада и мир искусства XX века, М., 1990;
63. Юренева Т. Ю. Музей в мировой культуре — РУССКОЕ СЛОВО-РС, 2003. — 536 с. — ISBN 5-94853-099-X.

ГЛАВА 2. ИСТОРИЯ МУЗЕЙНОГО ДЕЛА

2.1. ИСТОРИЯ МУЗЕЙНОГО ДЕЛА КАК РАЗДЕЛ МУЗЕОЛОГИИ

Постижение науки предполагает знакомство с ее историей. Это относится и к музеологии (см. наука о музее). В ходе исторических исследований воссоздается картина возникновения музеев, выявляется место и роль музеев в истории культуры на каждом из ее этапов, анализируется опыт предшественников - многих поколений музейных работников и музееведов, рассматривается формирование особой сферы культурной деятельности - музейного дела и зарождение науки музеологии.

История музейного дела в России охватывает период с 18 по 21 в. Это время историки изучают по историческим источникам, большая часть которых до сих пор не опубликована и хранится в архивах, библиотеках, музеях.

Первые работы по истории отдельных музеев появились в России еще в 18 в. почти одновременно с возникновением первых музейных учреждений. Но устойчивый интерес к изучению истории музейного дела в мире установился сравнительно недавно, после Второй мировой войны.

Исследования в этой области знания проводят музееведческие центры и многие музеи. Результаты исследований публикуются в музееведческих изданиях и трудах по истории культуры.

История музейного дела использует методы и достижения исторической науки, вспомогательных исторических дисциплин,

искусствознания, памятниковедения, культурологии. Возможно, развитие науки приведет со временем к выработке собственных специфических научных методов. Как правило, метод, то есть способ познания, корректируется одновременно с уточнением предмета познания.

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

Историография истории музейного дела

История музейного дела является составной частью музееведения (музеологии), изучающая историю музеев как специфических многофункциональных институтов, историю музееведческой мысли, музейную политику и организацию музейного дела в различных исторических условиях. Тесно связана с развитием просвещения и многих отраслей науки, является неотъемлемой частью истории отечественной культуры. Отдельные исследователи рассматривают изучение истории музеев и их роли в обществе как собственно предмет музеологии (Ж.А. Ривьер, Франция).

История музейного дела использует методы и достижения исторической науки, вспомогательных исторических дисциплин, искусствоведения, памятниковедения. Материалы по истории музейного дела публикуются в специальной научной литературе в музееведческих периодических изданиях, в учебной литературе по музееведению, в трудах по истории культуры; исследования в этой области знаний проводят музееведческие центры и многие музеи.

Первые работы по истории отдельных музеев появились в 18 в. Побудительным мотивом обращения к Истории музейного дела в 19 — начале 20 в., как правило, являлась работа по созданию нового музея. При этом исследователи были единодушны в понимании музея как хранилища памятников «вещественных древностей и искусства» и осознании их научных и просветительских задач. Началом Истории музейного дела в России считалась эпоха Петра I. В течение 19 в. были опубликованы очерки о возникновении и деятельности музеев, написанные инициаторами их создания (А.И. Кытманов, Н. Поликарпов и др.), истории отдельных коллекций (И.Е. Забелин) и групп музеев (музеев АН, земских музеев). Монография В.С. Иконникова «Опыт русской историографии» (тома 1—2, 1891—1908) впервые включила труды по истории музеев в общую историографию.

В начале 20 в. появились исследования анализирующие деятельность музеев России за большие временные периоды [Кон Ф.Я., Исторический очерк Минусинского местного музея за 25 лет (1877—1902), Казань, 1902; Огородников С.Ф., Модель-камера, впоследствии Морской музей имени Петра Великого. Исторический очерк, СПб., 1909; Ильин А.М., Ростовский-на-Дону городской музей. История возникновения, задачи учреждения и его деятельность, Ростов н/Д., 1912, и др.]. Была создана база для осмысления в общеисторическом контексте пути, пройденного российскими музеями, их роли в системе научных и просветительских учреждений.

В 1920-е гг. изучение Истории музейного дела продолжилось в прежней парадигме Ф.И. Шмитом, Н.И. Воробьевым, Г.Л. Малицким и др. В ряде научных центров (МИХИМ, Отдел теоретического музееведения Исторического музея) изучение Истории музейного дела выдвигалось как одна из важнейших и самостоятельных задач. Малицким были подготовлены курсы лекций по Истории музейного дела, читавшиеся в 1922—24 в Историческом музее и для студентов факультета общественных наук 1-го МГУ. Продолжалась публикация очерков по истории отдельных музеев (Казанского, Керченского, Иркутского и др.). Появились первые работы по Истории музейного дела советского периода; в них описывалось музейное строительство послереволюционных лет, практика создания новых музеев (революции, Красной Армии и др.). При этом, как правило, умалялось значение опыта дореволюционных учреждений. К 1930-м гг. изучение истории музейного дела было полностью подчинено политической конъюнктуре и непосредственным практическим задачам музейного строительства; такова книга С.П. Варшавского и Б.И. Реста об Эрмитаже, опубликованная в 1939, статьи в журнале «Советский музей».

В конце 1930-х гг. основным центром изучения истории музейного дела становится НИИ краеведческой и музейной работы (см.: Российский институт культурологии). Малицким, тогда сотрудником института, был разработан план-проспект крупного исследования «История музейного дела в СССР до 1860-х гг.», реализации которого помешала Великая Отечественная война. На сессии учёного совета института в ноябре 1948 вновь была поставлена задача изучения Истории музейного дела, особенно актуальная в связи с подготовкой фундаментального труда «Основы советского музееведения». Монографические исследования по Истории музейного дела оказались неосуществимым из-за неразработанности источниковой базы, началась работа над «Очерками истории музейного дела», включавшими историю отдельных музеев и профильных групп, этапов развития музейного дела, государственной музейной политики. В 1957—71 вышло 7 сборников (42 статьи), до сегодняшнего дня сохраняющих свою научную значимость. Впервые была сделана попытка охарактеризовать источники по истории музейного дела в СССР за 1917—41, возникновение и развитие музеев

связывалось с развитием науки, а тема охраны памятников — с собирательской работой музеев. Одновременно появились монографии Т.В. Станюкович, написанные на базе детального изучения всех видов источников, статьи А.М. Разгона по истории отдельных профильных групп музеев для энциклопедических изданий. В общие курсы по отечественной истории, археологии, этнографии, по естествознанию были включены разделы о роли и значении музеев.

Однако исследования в области Истории музейного дела слабо координировались, не раз прерывались.

В середине 1980-х гг. существенным фактором изучения истории музейного дела в России стало открытие музееведческих кафедр в нескольких вузах страны и музееведческой аспирантуры в Российском институте культурологии и Российском государственном гуманитарном университете. Преподаватели вузов разработали и опубликовали в начале 1990-х гг. спецкурсы по отдельным проблемам Истории музейного дела (Фролов А.И. Основатели российских музеев, М., 1991; Чижова Л.В., Из истории художественных музеев России, М., 1992; Юхневич М.Ю., Педагогические, школьные и детские музеи дореволюционной России, М., 1990, и др.); в 1991 опубликован коллективный труд «Музей и власть. Государственная политика в области музейного дела (XVIII—XX вв.)». Не прерывалась музеографическая традиция публикации исследований, посвященных истории отдельных музеев (Эрмитажа, Третьяковской галереи и др.). В целом данный раздел музееведения находится в стадии формирования. Неразработанность многих проблем ограничивает использование исторического подхода при изучении музейной теории, глубину анализа современного музейного дела, затрудняет подготовку специалистов.

В зарубежной литературе по Истории музейного дела основную группу публикаций также составляют очерки истории музеев, часто появляющиеся в связи с их юбилеями (например, *The History of the Victoria and Albert museum*, 2 ed., L., 1976; MacGregor A., *Three centuries and more of the Ashmolean Collections*, «*Museums Journal*», 1983, № 2/3, и др.). Как правило, очерк Истории музейного дела включается в учебные пособия и монографии по музеологии (Zuglinski Z., *Muzea na swiecie. Wstep do muzealnictwa*, Warsz., 1982; *Manual of curatorship. A guide to museum practice*, L.-[a.o.], 1984, и др.). Опубликованы исследования по Истории музейного дела территорий (Clercq P. de, Vels Heyn A., *Twe eeuwen muzeum-bouwen in Nederland*, «*Museum visie*», 1986, № 2; Angrand P., *Histoire des musees de Province au 19-e siecle*, t. 1—5, Les Sables d' Olonne, 1984— 88), отдельных типов и профильных групп музеев (Crajkowski J., *Musea na wolnym powietrzu w Europie. Historia, dzisiejszy. perspektywy*, Pzeszow, 1984; Gell A.M., *Looking at art. A visitor's guide to museum collections*, N.Y. — L., 1983, и др.). Исследователи ряда стран пытаются осмыслить развитие музея как социального института, его функции

и задачи (Doring C.E., Das Kulturgeschichte Museum. Geschichte einer Institution und Möglichkeiten des Selbstverständnisses, Langest. am Beispiel «Heimatmuseum», Fr./M., 1977; Binni L., Pinna G., Museo. Storia e funzioni di una macchina culturale dal'500 a oggi, Milano, 1980, и др.; Welfare S., Fairley J., Cabinet of curiosities, N.Y., 1992).

2.2 ПРОТОМУЗЕЙНЫЕ ФОРМЫ

Протомузейные формы – термин, обозначающий культурные образования, как правило, предшествовавшие появлению различных групп музейных учреждений и, наряду с утилитарными функциями, выполнявшие задачу поддержания культурной памяти (собирания, интерпретации и хранения культурного опыта) в различных сферах общественной жизни. Большинство из них на определенном этапе участвовали в научном постижении мира. Характерны для ранних этапов музейной истории, но продолжали возникать и в 19 в.

Методологическое значение понятия "протомузейные формы"

В последние годы, в значительной степени, в связи с разработкой учебных курсов по музеологии, вновь возрос интерес исследователей к самым ранним векам музейной истории. Между тем категориальный аппарат для описания и осмысления этого периода практически не разработан. Присутствующие в музееведческой литературе понятия "предмузейное" или "домузейное" собирательство, "протомузейные собрания", "прамузейные учреждения" являются временными характеристиками и не имеют четких определений. На наш взгляд, есть все основания, во-первых, использовать понятие "протомузейная форма" как качественную характеристику, во-вторых, отнести к протомузейным формам не только коллекции и, наконец, придать понятию статус научной категории.

Примеры протомузейных форм

Генезис новой культурной формы — музея — занял не одно столетие. До его возникновения решения задачи сохранения культурнозначимой информации носили локальный характер, и в каждой сфере культурной и общественной жизни вырабатывались свои методы поддержания культурной памяти. Великокняжеские сокровищницы, культурные сады, храмы, аптеки, аптекарские огороды, арсеналы, зверинцы, возникшие в разное время и с различными задачами. Правда, они обладали, как минимум, одной общей чертой: их деятельность предусматривала наличие хранилищ результатов этой деятельности или предметов, необходимых для ее осуществления. При аптеках со временем сформировались анатомические и другие

естественнонаучные коллекции, и первые российские аптеки способствовали созданию первого российского музея Петербургской кунсткамеры. Большинство arsenалов, возникших для изготовления, хранения, ремонта и распределения вооружений в армии и флоте, практически с момента своего возникновения хранили также военные трофеи и прочие "достопамятности", а в 19 в. (в Европе много раньше) реорганизовались в военные завод или военно-исторические музеи. Культурные сады и аптекарские огороды стали предшественниками музеев живой природы — ботанических садов. На основе великокняжеских сокровищниц возникали дворцовые музеи и национальные архивы. Классическим примером протомузейной формы, появившейся за долго до возникновения музеев, частично выполнявших музейные функции, сосуществовавшие впоследствии одновременно с музеями и в ряде случаев ставшие основой музейных собраний являются церковные ризницы.

2.3 ПЕРИОДИЗАЦИЯ ИСТОРИИ МУЗЕЙНОГО ДЕЛА

Можно дать предельно простую и образную схему истории музейного дела в стране: в 18 в. в России появился музей, в 19 в. - музейное дело, в 20 в. - музееведение. Это - периодизация развития музейного дела как особой формы культурной деятельности. Несмотря на свою лаконичность, она соответствует общенаучным представлениям о процессах развития, которые идут от единичных явлений к многообразию форм, и на определенном этапе возникает желание и потребность в их осмыслении и познании. Однако и исследователи, и педагоги часто ощущают потребность в более детализированной схеме. Поэтому предлагается следующая периодизация музейных процессов в России, в основу которой положено представление о музее как некой культурной форме, выработанной человечеством на определенном этапе развития:

Протомузейный период - до начала 18 в.

Генезис музея как культурной формы:

Возникновение музеев в России и адаптация новой культурной формы к российским условиям (18 в.);

Развитие музея и превращение его в национальную культурную форму. На этом этапе происходит формирование музейного мира как особой сферы культурной жизни (Начало-конец 19 в.);

Приобретение музеем статуса "культурной нормы" (1890-е -1920-е гг.)

Включение музеев в отечественную культурную традицию:

Музеи советской эпохи (1930-е - 1980-е гг.)

Музеи постсоветского времени (1990-е гг.)

История создания музеев

Слово музей происходит от греческого *museion*, что означало «храм музы». С начала эпохи Возрождения (Ренессанса) слово приобрело современное значение.

Античный период

Первый *Мусейон* в смысле учебного заведения был основан в Александрии Птолемеем I приблизительно в 290 году до нашей эры. В него входили жилые комнаты, столовые помещения, помещения для чтения, ботанический и зоологический сады, обсерватория и библиотека. Позднее к нему были добавлены медицинские и астрономические инструменты, чучела животных, статуи и бюсты, которые были использованы для обучения. В отличие от других научных школ, Мусейон субсидировался государством, и учёные получали жалование. Главный жрец (директор) назначался Птолемеем. К I в. до н. э. библиотека Мусейона насчитывала более 700000 рукописей. Мусейон и большая часть Александрийской Библиотеки были уничтожены приблизительно в 270 году нашей эры.

В античной Греции по традиции в храмах богов и муз располагались статуи, картины и другие произведения искусства, посвященные этим богам или музам. Позднее в античном Риме к этому добавились картины и скульптуры, расположенные в городских садах, римских банях и театрах.

Гостям в виллах богатых и знатных людей того времени были часто показаны произведения искусства, захваченные во время войн.

Римский император Адриан дал приказ создания копий произведений искусства, видимых им в Греции и Египте. Вилла Адриана представляла собой предшественника современного музея.

Азия

С 1000 нашей эры в Китае и Японии начали собирать произведения искусств в королевских дворцах и храмах. Особенно интересная коллекция — *Shosō-in*, расположенная в храме в Нара, и включающая многочисленные произведения искусства, особенно предметы религии.

Средние века

В Средние века произведения искусства (ювелирные изделия, статуи и манускрипты) были представлены для обозрения в монастырях и церквях. С VII века здесь также были выставлены предметы, захваченные в войнах. В военные времена из этих запасов были оплачены выкупы. Так сокращались или увеличивались запасники. Например, сокровища Реймского собора зависели от военного успеха французов.

Галереи и кабинеты

В ранний период Ренессанса Лоренцо де Медичи дал указания по созданию в Флоренции Сада Скульптур. В XVI веке было модно размещать в больших и длинных коридорах дворцов скульптуры и картины. В XVII веке при строительстве дворцов стали специально планировать помещения для коллекций картин, скульптур, книг и гравюр. С этого момента понятие «галерея» стало применяться также и в коммерческом смысле. К этому времени в княжеских особняках стали специально создавать помещения для произведений искусства. Эти помещения стали называть кабинетами (от французского — *cabinet*: соседняя комната). В начале кабинетом был шкаф для хранения маленьких предметов искусства. Затем уже стали кабинетом называть комнаты. Сначала в конце XVI века кабинеты стали распространяться в Италии, а вскоре и по всей Европе. В Германии наряду с предметами искусства стали создавать коллекции необычных вещей — *Wunderkammer*. Галереи и кабинеты поначалу служили для личных развлечений, но к концу XVII — началу XVIII века приняли общественный характер.

Первые современные музеи

В XVIII веке публичные музеи стали неотъемлемой частью общественной жизни. В 1750 году в Париже картины во дворце Palais de Luxembourg были два дня в неделю разрешены для показа публике (в первую очередь для студентов и деятелей искусства). Позже они были переданы в коллекцию Лувра, где находятся экспонаты из королевской коллекции Франца I из XVII века.

Первым музеем нового типа был Британский музей в Лондоне (открыт в 1753 году). Для его посещения нужно было сначала письменно зарегистрироваться. Во времена Французской революции и под её влиянием Лувр (открыт в 1793 году) стал первым большим публичным музеем.

Музеи XVIII-го века:

Коллекция искусства Медичи — в 1739-м году стала государственной собственностью;

Коллекция искусства Ватикана — 1769;

Национальный Музей Науки в Мадриде — 1771;

Королевская Коллекция Вены — 1770;

Королевская Коллекция Дрездена — 1770;

Эрмитаж в Санкт-Петербурге — 1765;

2.4. ЗАРУБЕЖНАЯ ИСТОРИЯ МУЗЕЙНОГО ДЕЛА

«Окна в историю», «хранилища памяти» – все это сказано о музеях. «Музей» (от греч.) – место, посвященное музам. История музея начинается в глубокой древности. Историю современного музея принято начинать с Древней Греции, от греческих музейонов – храмовых комплексов, посвященных музам. Хотя греческий музейон имел мало общего как социальный феномен с современным музеем, это был храм, окруженный священной рощей. В честь муз раз в пять лет там устраивались общегреческие празднования, на которых состязались поэты, певцы, музыканты, танцоры и т.д. Единственное, что роднило тогдашний музейон с нынешним музеем, – это то, что греческие храмы, как и современные музеи, были местом, где собирались определенные ценности. Всем памятен храм Афины в столице одноименного греческого полиса. Также и в музейонах устанавливались статуи богов, героев, чем-либо отличившихся граждан, накапливались сокровища и т.д. Иногда музейоны, как и другие храмы, устраивали демонстрацию своих ценностей (собственно, лицезрение статуй богов и героев было доступно любому, посетившему храм).

Один из самых известных музейонов древности – Александрийский, созданный сподвижником Александра Македонского, в 304 г. до н.э. объявившим себя фараоном Египта Птоломеем I Сотером. И сам создатель, и его потомки не жалели сил и времени для пополнения этого собрания. «Изюминкой» коллекции и предметом особых забот царственных владельцев стала коллекция рукописей (знаменитая Александрийская библиотека). Птоломей II купил для нее библиотеку Аристотеля. Птоломей III Эвергет скупал редкости для своего собрания, не считаясь с расходами. Если же деньги не помогали, то в ход шли иные методы. Так, не сумев купить у Афин интересовавшие его рукописи, Птоломей III «выпросил» их для переписывания. Государственные экземпляры текстов трагедий Эсхила, Софокла, Еврипида были переданы для снятия копий под залог. Сумма залога по тем временам была астрономической – 15 талантов. Афиняне не верили, что кто-то может пренебречь такими деньгами, но Птоломей III Эвергет так и не вернул им рукописи. При своих же советниках он не скрывал радости, что так ловко провел афинян, получив то, что хотел. В музейоне, кроме знаменитой библиотеки, были обсерватория, ботанический и зоологический сады, механические мастерские, собрание шкур и чучел экзотических животных, зал для занятий философией. В Александрийском музейоне работали многие известные ученые древнего мира.

Формированию современного музея предшествовало также и частное коллекционирование. Оно известно с древности, и точно сказать, когда человек начал собирать коллекции вещей, вряд ли возможно. Возможно, что коллекционирование – одна из черт, свойственных человеческой природе

вообще (еще Аристотель замечал, что человеку, где бы он ни жил и к какому бы классу ни принадлежал, свойственно чувство собственника, приятно думать о вещах, что они именно его, а не чьи-то еще). Данное представление об истоках коллекционирования нашло свое отражение в биологической теории коллекционирования. О древности частного коллекционирования говорят многочисленные находки кладов археологами. Уже в древности многие частные собрания приобретали известность: например, коллекция правителей Пергамского царства Аталлидов (241–197 г. до н.э.). Коллекция стала основой музейона по типу Александрийского.

Большое количество частных коллекций было в Древнем Риме. Особенно после завоевания Греции в Рим потекли греческие ценности: статуи и др. произведения искусства. Тогда же началось активное производство копий: многие греческие произведения искусства дошли до наших дней именно в римских копиях. Причем, не всегда можно быть уверенным, что это точная копия, а не созданное на основе оригинала самостоятельное произведение.

В Риме же появились и первые частные коллекции, открытые для публичного посещения. Например, знаменитая Тибуртинская вилла императора Адриана (117–138 г.). Правда, для ее обозрения существовало одно ограничение: посетителями могли быть только римские граждане. Позднее практика показа императорских коллекций сохранялась в Византии.

Собственно с древних времен коллекционирование в основном решало определенные задачи: накопление ценностей, которые можно реализовать – деньги, драгоценности и т.п. (их историческая или художественная ценность не играли в данном случае большого значения, это были запасы на «черный день»). Этот вид коллекционирования не имеет прямого отношения к истории музейного дела, ибо современные музеи не предполагают реализацию своих коллекций и не рассматривают их как источники средств. Другие виды коллекционирования – религиозное и генеалогическое, сформировавшись в древнем мире, перешли затем в христианскую эпоху. Они способствовали созданию коллекций, которые впоследствии часто преобразовывались в музеи (в современном понимании этого слова).

Термин «музей», использовавшийся в античном мире достаточно часто, исчезает из лексикона средневековья как «языческий». В средние века в основном продолжали развиваться старые виды коллекционирования, в том числе религиозное и генеалогическое. Местом средоточения религиозных коллекций по-прежнему были храмы. Конечно, произошла смена религии: на смену язычеству (античному римскому, варварскому) в Европе и части Азии и Африки пришло христианство. Тем не менее суть такого собирательства осталась прежней: мощи святых, вещи святых и Христа и др. реликвии, старинные книги и рукописи. Публичная демонстрация предполагалась

только во время религиозных праздников, процессий и т.п. и обычно потому, что реликвия обладала чудотворной силой.

Продолжает развиваться генеалогическое коллекционирование. Процессы феодализации служили его мощным двигателем. Доказать древность рода, его особые заслуги перед королевской властью и т.д. было очень важно. Собираением такого рода древностей занимались не только отдельные семьи, но и знатоки генеалогии и этикета – герольды. Тем не менее, большая часть такого рода коллекций не была публичной в нашем представлении – если они и выставлялись, то не для широкой публики.

Систематическим характером как средневековое, так и античное коллекционирование не отличались. Их цели различались от целей современного музейного коллекционирования.

Систематическое коллекционирование начинается в эпоху Возрождения. Начало процесса секуляризации сознания в Европе относится к эпохе «дученто» (XIII в.). Но в полной мере результаты секуляризации начинают сказываться в XIV – XV вв. Самое главное из них – утрата веры в авторитет. Скептицизм и рационализм – отличительные черты зарождавшейся культуры Нового времени. Стремление проверить уже известное, узнать, как все было на самом деле, отличали человека того времени. Начало эпохи географических открытий привело к открытию мира, который не вписывался в традиционные представления, что стимулировало развитие науки. Развитие наук не было равномерным: активнее развивалась техника, естественные науки. Это отражалось и на частном коллекционировании: появились кабинеты натуралиев, камеры раритетов, кунсткамеры и вундеркамеры.

Иногда возвращались и к старому термину «музей», но его употребление отличалось от современного: редко «музеями» называли коллекции, чаще книги, описывавшие какую-либо область знания (аналог нынешней энциклопедии). Систематические коллекции создавались по минералогии, зоологии, ботанике

Увеличению числа коллекций и пополнению уже существующих способствовала и военная активность европейских государств. Как крестовые походы способствовали притоку в Европу восточных редкостей, так и военные столкновения Нового времени способствовали вывозу в Европу ценностей из Азии, Африки, Америки.

В средние века античность была интересна лишь с точки зрения поисков «предтеч» христианства: Платон, Аристотель, Вергилий и т.п., остальные пласты античной культуры не только игнорировались как «языческие», но часто и подвергались уничтожению. Самостоятельной ценностью античная культура для средневекового человека не обладала, до Возрождения античность никогда не служила образцом для создания собственных произведений. Возрождение же по-новому осмысливало

античность, воспринимало ее как эталонную культуру, занималось поиском античных древностей. Последнее стимулировало развитие археологии и стремление к охране памятников древности. В 1471 г. папа Сикст IV создает Капитолийский музей. В 1506 г. папа Юлий II построил в Бельведере специальный двор для античных статуй. Появляется в Европе профессия торговца древностями и раритетами. Практически любой правитель держал при дворе людей, помогавших ему в формировании личного собрания. Поиск и вывоз ценностей приняли такой широкий размах, что Римские папы, хотя и были христианами, вынуждены были принимать меры, предотвращавшие разграбление Италии. Папские указы (первый из них булла Пия II 1464 г.) запрещали вывоз античных ценностей из Рима и его окрестностей. Это, пожалуй, первые попытки охраны культурного достояния в Европе.

Возрождение способствовало накоплению информации и систематизации источников по различным отраслям знания. Происходит формирование определяющих для развития музейного дела идей: 1) представление об истории культуры как о процессе; 2) отрыв репрезентуемого явления от реального бытия с помощью особого рода архитектурной среды; 3) понимание этой деятельности как акта сохранения исчезающего прошлого.

Частные коллекции этого периода часто приобретали публичную известность, служили предметом гордости не только их владельцев, но и их сограждан. Тогда же формируется представление, что потеря такой коллекции, в том числе ее продажа, сродни национальной катастрофе. Рубеж XVI–XVII вв. позволяет зафиксировать формирование музейной потребности, стремление общества к публичности известных собраний.

К ним относится, например, собрание банкирского дома Медичи, составившее позже основу художественного собрания галереи Уффици (с итал. – «Ufficio» – учреждение, канцелярия). Условной датой его основания считается 1575 г., хотя строительство здания для коллекции началось в 1560 г. под руководством Д. Вазари, в 1585 г. труды предшественника продолжили А. Париджи, Б. Буонталенти. Современный вид здание галереи приобрело к 1658 г. В 1737 г. собрание было передано в дар герцогству Тоскана, и музей был открыт для публики.

Одним из старейших в мире признан музей Ашмола в Оксфорде, построенный в 1679–1683 гг. и названный в честь коллекционера И. Ашмола (1617–1692).

Один из старейших в Европе публичных музеев – Базельский музей в Швейцарии. В основе его коллекции – кабинет Амербахов. Основатель династии Иоганнес Амербах поселился в Базеле в 1482 г. Он начал собирать коллекцию живописи, и коллекционирование стало семейной традицией. В 1648 г. кабинет Амербахов был выставлен на продажу. Базельцы были шокированы самой мыслью о том, что такое собрание может покинуть их

город. Ратуша оказалась завалена требованиями купить коллекцию, оставить ее «на Родине» и сделать публичной. Городские власти вняли общественному мнению и купили коллекцию для Базельского университета. Городской университет оказался владельцем гравюр Графа, Дюрера, полотен Гольбейнов и др. ценностей. Университетское собрание стало публичным: во 2-й половине дня в четверг каждую неделю любой желающий мог осмотреть эти сокровища. И несмотря на то, что музей работал всего несколько часов в неделю, все же это редкий пример публичности для XVII в.

Ведь большая часть европейских собраний, известных со времен Возрождения, была недоступна для широкой публики. Мюнхенская пинакотекка, принадлежавшая курфюрстам баварским, существовавшая с 1528 г., была доступна только частным гостям. Только в 1826 г. для нее выстроили новое здание по проекту архитектора Лео фон Кленце и открыли для публики. Дрезденская галерея, основанная в 1560 г., также была доступна только частным гостям курфюрста Саксонского

До конца XVIII в. доступность музея только для избранной и образованной публики была официальной позицией большинства известных музеев. Так, Британский музей (существует с 1753 г., открыт для публики с 1759 г.) работал по понедельникам, средам и пятницам с 10.00 до 16. 00, закрывая свои двери в праздничные и выходные дни. Первоначально в день пускали не более 60 человек. К 1808 г. число посетителей выросло вдвое, тогда группа экскурсантов имела норму – 15 человек. Делалось это для того, чтобы (так гласила одна из инструкций смотрителям 1836 г.) «не допускать к посещению матросов с верфей и девиц, которых они могут с собой привести». Ежедневно пускать посетителей в Британский музей стали только в 1879 г.

В XVIII в. появляются новые профильные группы и подгруппы музеев. Так в 1738 – 1748 гг. в Неаполе открывается первый Археологический музей на местах раскопок Геркуланума и Помпей. Сенсацию произвели и раскопки Г. Шлимана, споры вокруг результатов которых не утихают до сих пор

В XVIII в. начинают строить специальные музейные здания. Первым специализированным музейным зданием в Германии стала картинная галерея Сан-Суси по проекту Брюинга, построенная в 1755–1763 гг. Именно в конце XVIII в. здания для хранения и представления коллекций стали называть «музеями».

Движение за открытие музеев для широкой публики начинает формироваться под влиянием идей Просвещения. Просветители одними из первых отметили роль музея как образовательного учреждения, способного передавать социально значимую информацию. Французская революция, проходившая под лозунгами Просвещения, пытаясь воплотить их на практике, впервые предприняла национализацию крупнейших собраний, прежде всего принадлежавших королевской семье, их музеефикацию и

открытие для публики. В 1791 г. публичным стал крупнейший музей Франции – Лувр.

Что касается тех стран Европы, в которых сохранились легитимные режимы, то на рубеже XVIII – XIX вв. их национальные музеи продолжали в основном проводить политику ограничения доступа посетителей, ориентируясь только на образованную публику. Но понимание важности музея как средства трансляции социально значимой информации, тем не менее, производило сдвиги в общественном сознании, формируя музейную потребность, хотя бы у узкого слоя населения. «Аристократизм» публичной политики музеев имел и положительные стороны: среди образованной публики достаточно распространенной становится практика передачи частных коллекций в собственность национальных музеев. Так, в Британский музей в начале XIX в. были переданы коллекции римских и греческих ваз сэра У. Гамильтона, коллекция минералов Гревия, коллекция античных мраморов Таунли. В 1814–1815 гг. средства на пополнение коллекции выделил и парламент: на них купили коллекцию шедевров античного пластического искусства, выполненную под руководством Фидия. Коллекция шедевров афинского Парфенона была куплена на средства частных пожертвований в 1816 г. у лорда Эльджина. Именно эти коллекции уже в начале XIX в. создали всемирную славу Британскому музею. В 1823–1847 гг. для Британского музея выстроили специальное здание по проекту Р. Смайка. При этом естественноисторические коллекции в 1845 г. были переведены в новое здание на Кромвель-стрит в Кенсингтоне.

Большое значение для становления музееведения, особенно исторического, сыграл процесс распространения романтизма как европейского движения. В Европе началась повальная организация национальных музеев: в 1802 г. на основе частных коллекций создается Венгерский национальный музей в Будапеште (в 1896 г. будет преобразован в Будапештский музей изобразительных искусств), 1818 г. – Национальный музей в Праге, в 1828 г. – Старый музей в Берлине.

В 1819 г. создается музей Прадо в Испании, здание для него построено по проекту Хуана де Вильянуэво. В 1824 г. на основе коллекций, подаренных, завещанных и частью закупленных у частных лиц, открывается Национальная галерея Великобритании. В 1837 г. основан Государственный музей Нидерландов – старейшее музейное учреждение этой страны.

Меняется и политика музеев. Европа переживает «музейный бум», главной чертой которого становится движение за открытие музеев для широкой публики и прекращение деления посетителей на желательных и нежелательных. В 1807 г. в Дании учреждается Королевская комиссия, которая начинает работу по созданию Национального музея древностей. Для публики музей был открыт в 1819 г. Деятельность музея формировала новые принципы научной, экспозиционной работы и работы с посетителем. Во-

первых, музей обладал огромной археологической коллекцией. Попытки представить эту коллекцию в экспозиции музея натолкнули Ведель-Симонсена в 1813 г. на идею представить первобытное прошлое человечества как состоящее из трех эпох: каменного, бронзового и железного веков. Так родилась периодизация первобытного общества, используемая и поныне, ее критерий – смена материала, используемого при изготовлении орудий производства. Данная периодизация легла в основу систематизации археологического материала. Таким образом, второй особенностью Национального музея древностей было то, что он был первым в мире систематическим археологическим музеем. Третья особенность – политика в отношении посетителя. Она была намеренно неэлитарной. Хранитель музея Томсен, создавший первые инструкции для своих коллег, ориентировал их на работу «с крестьянами». Причины тому самые прозаичные: именно крестьяне во время полевых работ могут найти интересующие музей предметы, а значит, потом передать или продать их в собрание.

Одна из наиболее активно развивающихся профильных групп музеев во 2-й половине XIX в. музеи технические. Первый технический музей был открыт еще в 1793 г. в Париже – Консерватория искусств и ремесел. В 1851 г. прошла Лондонская Всемирная выставка, развернутая в Хрустальном дворце – первом здании из стекла и металла в Европе. Идея выставки зародилась еще в 1833 г., во Франции. Но воплотилась она только через 18 лет по другую сторону Ла-Манша. Девиз Первой Всемирной выставки – «Пусть все народы работают совместно над великим делом – совершенствованием человечества». На ней были представлены, прежде всего, достижения современной техники. На основе экспонатов этой выставки в 1857 г. создается Кенсингтонский музей. С того времени подобные мероприятия стали постоянным явлением, хотя и без определенной периодичности.

Место проведения	Страна проведения	Год проведения
Лондон	Великобритания	1851
Париж	Франция	1855
Лондон	Великобритания	1862
Париж	Франция	1867
Вена	Австрия	1873
Филадельфия	США	1876
Париж	Франция	1878
Сидней	Австралия (Великобритания)	1879
Мельбурн	Австралия (Великобритания)	1880
Антверпен	Нидерланды	1885
Барселона	Испания	1888

Место проведения	Страна проведения	Год проведения
Брюссель	Бельгия	1888
Париж	Франция	1889
Чикаго	США	1893
Париж	Франция	1900
Буффало	США	1901
Глазго	Великобритания	1901
Сент-Луис	США	1904
Льеж	Бельгия	1905
Милан	Италия	1906
Дублин	Великобритания	1907
Петербург	Россия	1908
Брюссель	Бельгия	1910
Турин	Франция	1911
Лейпциг	Германия	1914
Сан-Франциско	США	1915
Лейпциг	Германия	1922
Париж	Франция	1925
Филадельфия	США	1926
Барселона	Испания	1929
Чикаго	США	1933–1934
Брюссель	Бельгия	1935
Париж	Франция	1937
Нью-Йорк	США	1939–1940
Париж	Франция	1948
Бухарест	Румыния	1949
Прага	Чехословакия	1949
Брюссель	Бельгия	1958
Нью-Йорк	США	1964
Варшава	Польша	1966
Москва	СССР	1966
Монреаль	Канада	1967
Осака	Япония	1970
Спокан	США	1974
Окинава	Япония	1975–1976
Монреаль	Канада	1981
Мехико	Мексика	1984
Генуя	Италия	1992
Севилья	Испания	1992
Тэджон	Республика Корея	1993
Лиссабон	Португалия	1998
Ганновер	ФРГ	2000
Айти	Япония	2005

В 1929 г. была принята Парижская конвенция, регулирующая вопросы организации Всемирных выставок. В соответствии с этим документом в 1932 г. создается Международное бюро выставок (UFI), высший орган которого – Генеральная ассамблея – является главным координирующим органом в деле организации Всемирных выставок в XX в.

В XIX в. увеличивается музейная сеть и за пределами Старого света. В 1827 г. по инициативе священника англиканской Церкви А. Маклея открывается Музей Австралии в Сиднее. Музей владеет прекрасными коллекциями в области естественной истории и антропологии. Первые экспонаты были переданы Философским обществом Австралии. Появились художественные музеи. В 1856 г. в Мельбурне открылось Общество изящных искусств, которое инициировало открытие художественного музея в 1861 г. при публичной библиотеке Мельбурна. В 1875 г. этот музей получил название Национальной галереи Виктории. Частные пожертвования сделали его одним из самых богатых художественных музеев Британской империи. В 1874 г. была учреждена Национальная художественная галерея Нового Южного Уэльса (открыта для публики в 1974 г.).

13 апреля 1870 г. в Нью-Йорке Клуб объединенной лиги выступил с идеей создания национального музея. Члены клуба с негодованием говорили, что отсутствие национального музея льет воду на мельницу недоброжелателей, формирует мнение об американцах как людях без культурных запросов. Интересно, что основатели лиги считали себя чуть ли не первопроходцами музейного дела в Америке, хотя первые музеи появились в США в 1770-е гг. В 1872 г. открывается для публики «Метрополитен-музей», в основе которого по началу были исключительно частные пожертвования. Генерал ди Сеснола (бывший кипрский консул) подарил музею 174 полотна датских и фламандских живописцев, а также коллекцию памятников Кипра. Коллекции Дж.П. Моргана, Лориларда Вульфа, Р. Лемана и др. сделали МЕТ (так его называют американцы) предметом национальной гордости. Сейчас ряд разделов МЕТа может соперничать по количеству и качеству экспонатов с музеями соответствующего профиля: это коллекция музыкальных инструментов, книг, костюмов, детский музей.

Во 2-й половине XIX в. начинают проявляться первые инициативы в области музейной педагогики. Английский архитектор Г. Земпер в 1851 г. на Всемирной лондонской выставке предложил обучать мастеров на базе специальных музеев «художественного хозяйства». Результатом реализации таких идей стало создание ряда музейно-педагогических центров, таких как Южно-Кенсингтонский музей, Музей Виктории и Альберта в Лондоне, Королевский колледж искусств, Школа прикладного искусства при Австрийском музее искусства и промышленности и др. Первоначально (во 2-й половине XIX – начале XX в.) музейная педагогика ориентировалась на

разработку методик работы с детьми или с «народом». Активным деятелем движения за народное образование был Э.А. Росмеслер. Работа со школьными аудиториями изучалась руководителем отдела «Школа и музей» Государственного музея этнографии в Берлине, директором Картинной галереи в Гамбурге А. Лихтварком.

XX в. принес множество новшеств в музейное дело. Во-первых, расширилось представление о том, что может быть объектом коллекционирования. Музей приобретает функции не только хранителя прошлого, но и активного участника современной жизни, творца будущего. В 1901 г. в Люцерне в Швейцарии создается Международный музей войны и мира. Инициатор его создания И.С. Блюх, автор книги «Будущая война в техническом, экономическом и политическом отношении». Музей развивал идеи, которые Блюх изложил в своем сочинении. Главную свою задачу основатель Международного музея войны и мира видел в пропаганде идей мира и в борьбе со всякого рода популярными теориями, представлявшими войну как одно из условий прогресса человечества. Задача же музея была как раз в том, чтобы показать войну как препятствие прогресса, отнимающее силы и время, которые можно использовать в созидательных целях. В музее 12 отделов, и 10 из них посвящены войне: «Развитие оружия», «Стратегия», «Флот» и т.д. Только 2 отдела освещают те стороны жизни человечества, которые можно отнести к мирным: «Политическая экономика» и «Международное право».

Увеличивается число технических музеев. В 1903 г. в Мюнхене по инициативе Объединения немецких инженеров создается Музей естествознания и техники. Собственное здание он получил только в 1928 г. Осмотр музея начинается с залов «Геология», «Землетрясения», которые дают представление о Земле, ее недрах, опасностях, подстерегающих человека при их освоении. Самый большой зал «Горное дело» занимает три этажа подвала. В нем экспонируются способы добычи полезных ископаемых от древности до наших дней. В зале «Обработка металлов» представлены станки (самый старый 1767 г.). Причем все станки, установленные в музее, действующие и демонстрируются в работе (привести их в действие может и индивидуальный посетитель, если прочтет инструкцию).

Количество техники в музеях в XX в. становится больше не только за счет появления значительного числа технических и естественнонаучных музеев, но и в связи с развитием музейной техники. Современное освещение, кондиционирование, системы охраны от пожаров, хищений и т.п. позволяют соблюдать все более жесткие нормы режима хранения. Изобретение искусственных материалов совершенствует работу по реставрации и консервации музейных объектов. Изменяется и техника экспонирования музейных предметов. Сейчас некоторые опыты с техникой в музее кажутся

несколько излишними специалистами, что не мешает таким собраниям вызывать интерес у публики.

Центр викингов в Йорке (Великобритания) создан на базе археологического памятника и воссоздает обстановку поселения викингов IX–X вв. Для создания эффекта «натуральности» экспозиция была озвучена записями на исландском языке (из современных языков этот язык ближе всех к древнешведскому, на котором говорили викинги). В экспозиции использованы механические куклы, в музее даже с помощью специальных таблеток, поставляемых одной из пиротехнических фирм, воспроизводятся запахи дубленых кож, потрошенной рыбы и т.д. – все это для создания эффекта «подлинности происходящего» у посетителей. Активно используется техника и для поддержания связи с посетителем. Каждому посетителю предлагается оставить адрес электронной почты и получить регистрационный номер для того, чтобы музей мог информировать интересующихся викингами и их историей о литературных новинках и т.д. Музей имеет и собственный сайт, где можно найти соответствующие разделы.

Электронные базы данных, Internet и иные технические средства играют все более и более важную роль в деятельности музеев мира. В начале XX в. в музейной практике уже применялись кинофильмы, демонстрируемые как дополнение к музейным коллекциям. Первопроходцами здесь были музеи техники, в частности Музей естествознания и техники в Мюнхене и Технический музей в Вене.

Во 2-й половине XX в. создаются каталоги с применением технических средств – «видеомузей». Первый «видеомузей» создали итальянские инженеры. На видеопластину диаметром 30 см была записана экспозиция картинной галереи Плаццо Спада (Рим, Италия), в залах которой выставлены произведения XIV–XVII вв. Запись осуществлялась лазерным лучом, а воспроизводилась на экране монитора и сопровождалась специальным комментарием. Таким образом, создавалось впечатление как от настоящей экскурсии. С помощью компьютера можно выбрать маршрут, можно остановиться, включить подробный детальный просмотр и т.д. Продолжительность экскурсии в среднем составляет 25 минут, за это время можно успеть просмотреть 5 тыс. изображений. Всего этот «видеомузей» включал 54 тыс. изображений.

В 1963 г. в рамках ICOM создается центр координации усилий по созданию компьютерных баз данных и каталогов – Комитет по музейной документации (CIDOC – International Committee for Documentation). В его рамках начала формироваться международная система описания музейных предметов.

В 1991 г. в Национальной галерее в Лондоне открывается Майкрогалерея («Майкро» от Майкрософт) – компьютерный информационный зал, расположенный в крыле Сейнсбери и открытый для

любого посетителя. Идея такого зала впервые обсуждалась в Национальной галерее еще в 1944 г. Первый шаг к ее реализации был сделан в 1980 г., когда открылся читальный зал, в котором можно было познакомиться с публикациями музея. Тогда же возник план организовать автоматизированную демонстрацию слайдов с текстовым содержанием. Но возможности перевода изображений в электронную форму дали этой идее совершенно новое направление. В настоящее время программа Майкрогалереи – это четыре указателя, позволяющие вести поиск нужной информации: «Художники» (открывает доступ к биографическим справкам); «Исторический атлас» (обзор картин в соответствии с местом и временем их создания), «Типология картин» (дает жанровые и прочие классификации картин, включает каталоги изображений, позволяющие отыскать произведение, которое пользователь помнит только зрительно, или проследить развитие определенной темы в искусстве) и «Общий справочник», содержащий словарь терминов. Все указатели снабжены каталогами изображений. Программа позволяет рассмотреть как произведение в целом, так и отдельные его фрагменты, причем пользователь может сам выделить интересующие его детали произведения. С 1993 г. «Художественная галерея Майкрософт» продается на компакт-дисках.

В 1994 г. в странах Европейского Союза создается визуальный электронный каталог Videomuseum, ориентированный на специалистов-искусствоведов. Это компьютерный банк данных, соединенный с видеодиском и содержащий описания произведений изобразительного искусства XX в. из публичных музеев стран Европы.

В библиотеке Дж. Уотсона Метрополитен-музея (США) создана международная база данных Clearhouse, осуществляющая документирование и представление произведений искусства. В базе данных 2 файла: библиографический указатель документов и информационный справочник программ, агентств.

В соответствии с достижениями техники в XX в. предпринимаются реконструкции зданий крупнейших мировых музейных собраний. С 1931 г. ведется реорганизация помещений Лувра, которая была прервана войной и потом продолжалась все послевоенные годы. Административное управление музея закончило работу к 2000 г. К тому времени было восстановлено более 30 тыс. кв. метров выставочных площадей. В 1989 г. в центре двора Наполеона завершилось сооружение уникальной пирамиды Пея из стекла и металла (название в честь автора проекта – американского архитектора Иео Минг Пея), ставшей центральным входом в музей.

XX в. отмечен расширением «музеефицированных» территорий. Именно в XX в. музеефикации подвергаются памятники истории и культуры в Азии, Африке, Латинской Америке. Формирование музеев в этих странах относится еще к концу XVIII–XIX вв. Старейшим музеем Индии (а часто и

всего Азиатского региона, если говорить именно о музее, а не об объекте, который долгое время существовал, не будучи музеефицирован) считается Музей Калькутты. Предположительно он был основан в 1796 г., но датой его основания считается 1814 г. Именно в этом году ботаник Н. Уоллих стал исполнять обязанности главного хранителя музея на общественных началах. С 1836 г. музей стал получать государственное финансирование. А в 1875 г. Музей Калькутты стал публичным, получив новое здание от колониального правительства. В XIX в. в Индии открылись Музей в Мадрасе (1851 г.), Археологический музей в Матхуре (1874 г.). В XX в. начинается музеефикация памятников индийской культуры: храмов, дворцов и т.п. В 1920-е гг. проводится реставрация храмов Алжанта в Индии, и комплекс берется под охрану. После обретения Индией независимости музейная сеть стала развиваться еще активнее. В 1948 г. в Дели учреждается Национальный музей Индии (принял посетителей в 1960 г.). Национальные музеи в этой стране есть также в Мадрасе (правительственный музей и Национальная картинная галерея), в Нью-Дели и др. городах. К сер. 1980-х гг. в Индии музеев художественного профиля насчитывали более 300.

Один из старейших музеев в Азии – Токийский национальный музей, самый крупный из художественных музеев Японии. Он был основан в 1871 г. Музей сосредоточил усилия на формировании коллекций по истории традиционного японского искусства. Демонстрация достижений европейской науки была первоначальной целью Национального научного музея, открытого для публики в 1877 г. В конце XIX–XX вв. музеефицировались многие известные памятники, например храм Хорюдзи (комплекс VII в.).

Ускорение этих процессов связано с ростом национального самосознания в 1-й половине XX в. и крушением колониальной системы во 2-й его половине. В 1914 г. открывается Музей Гугун в Китае. После второй мировой войны создается Музей китайской революции, национальная галерея.

Активно идет музейное строительство в Корее. В 1925 г. открывается Музей науки, получивший в 1945 г. статус национального. В 1936 г. корейский коллекционер Чон Хён Пхиль открывает музей в Сеуле. Под музей было куплено здание на Сонджамдан (алтарь бога шелководства). Основу музея составили личные коллекции основателя. В 1974 г. создается первый в стране музей под открытым небом – этнографический музей «Корейская деревня». В том же году начал действовать Музей-книгохранилище классической литературы Сонама. В 1979 г. учреждается Музей промышленной техники. А в 1982 г. Художественный музей Хоам первым из частных музеев в Южной Корее открывает свои двери для посетителей

В Израиле в 1930-е гг. открывается Музей искусств в Тель-Авиве (1932 г.) и Мишкан ла-Оманут (1934 г.) в кибуце Эйн-Харод. Активизируется процесс музейного строительства уже после войны и создания государства

Израиль: в 1949 г. создается Хайфский музей, первоначально собиравший коллекции античного искусства и специализировавшийся на демонстрации результатов тех археологических раскопок, которые велись в стране. В 1951 г. к нему добавился Музей современного искусства (название может ввести в заблуждение, т.к. музейная коллекция искусства охватывает период с XVIII в. и до наших дней). В настоящее время Хайфский музей имеет и другие филиалы: Музей музыки и этнографии, Исторический музей, Национальный морской музей, Музей японского искусства. На коллекционирование археологических предметов ориентированы Музей Негева в Беер-Шеве и Музей Эрец-Исраэль (оба созданы в 1953 г.). Наибольшей известностью из музеев современной истории Израиля пользуется Национальный институт памяти Холокоста (Яд ва-Шем). К концу XX в. на территории Израиля действуют уже около 120 музеев.

В 1935 г. в Йоханнесбурге (ЮАР) создается Музей Африки, цель которого – наиболее полно отразить историю Южной Африки и всего континента, ее драматические страницы и те изменения, что произошли после крушения системы апартеида.

После второй мировой войны в рамках ООН и входящих в нее организаций делаются попытки объединить силы всех заинтересованных в сохранении музейных ценностей сторон. В 1946 г. в Париже делегаты из 14 стран, а также ООН, ЮНЕСКО, Международного бюро музеев создают Международный совет музеев (International council of museums – ICOM). Первым председателем организации стал директор музея Буффало (США) Ч. Дж. Хемлин. ICOM имеет систему национальных и международных комитетов, регулярно проводятся Генеральные конференции ICOM. Одной из первых совместных крупных акций ICOM и UNESCO стал «Крестовый поход в поддержку музеев» – международная кампания, направленная на привлечение внимания общества и власти к просветительской роли музеев. На 2002 г. в организации состоит 12 тыс. индивидуальных членов и 106 национальных комитетов. В соответствии с принятым в 1989 г. Уставом высший руководящий орган ICOM – Генеральная ассамблея, созываемая 1 раз в 3 года. Между сессиями ICOM координацию действий его членов осуществляет Исполнительный комитет этой организации. Существует также совещательный орган – Консультативный совет. Организация издает ежеквартальный бюллетень «News of ICOM» и совместный с UNESCO ежеквартальный журнал «Museum – International».

В 1956 г. создается Международный исследовательский центр по сохранению и реставрации культурных ценностей (International council conservation and restouration of monuments – ICCROM) – межправительственный орган, осуществляющий экспертную поддержку по сохранению объектов, включенных в список Всемирного наследия, а также проводящий тренинги по реставрационным технологиям.

В 1965 г. создан Международный совет по охране памятников и исторических мест (International council on monuments and sites – ICOMOS). Совет осуществляет оценку объектов, предлагаемых к включению в Список Всемирного наследия, а также сравнительный анализ, техническую поддержку и составление периодической отчетности о состоянии включенных в Список объектов. При ICOMOS действует 13 комитетов по различным вопросам музейного дела. Членство в организации имеет более 70 стран. ICOMOS издает журнал «Monumentum».

В 1975 г. на II Международном конгрессе друзей музеев была создана Всемирная организация друзей музеев, располагающаяся в Брюсселе. Сейчас насчитывает свыше 700 тыс. членов. Деятельность организации охватывает 30 направлений, среди которых: рекламные кампании, сбор средств на реставрацию и приобретение музейных ценностей, составление инвентарей, каталогов, создание новых музеев и т.д.

В 1993 г. создана Организация городов Всемирного наследия (Organization of world heritage sites – OWHC), объединяющая на сегодняшний день более 100 городов. Ее задача – способствовать обмену знаниями и опытом управления, а также взаимной материальной поддержке в деле охраны памятников и исторических мест.

Интернационализация музейного дела также выразилась в организации международных конкурсов музеев. В 1971 г. конкурс на лучший музей года появился в Великобритании. В 1976 г. этот конкурс приобрел европейский масштаб и стал работать под покровительством Совета Европы как Европейский музейный форум. В рамках форума также создаются музейные объединения, практикуются коллективные формы работы: ассоциация друзей Форума, мастер-классы, лекторий, консультации и экспертизы, издавался информационный бюллетень.

Активные усилия направлены в XX в. на развитие такой отрасли международного права, как музейное законодательство и законодательство в области охраны культурных, исторических и природных ценностей. В 1954 г. по инициативе ICOM принята Гаагская конвенция «О защите культурного наследия в случае вооруженного конфликта». В 1964 г. принята Венецианская хартия по консервации и реставрации памятников и достопримечательных мест. В 1970 г. подписана конвенция «О мерах, направленных на запрещение и предупреждение незаконного вывоза, ввоза и передачи права собственности на культурные ценности». 16 ноября 1972 г. на 17 сессии Генеральной конференции UNESCO была принята Конвенция «Об охране Всемирного культурного и природного наследия». Она предусматривала также создание Списка Всемирного наследия (World Heritage List), включающего культурные, природные и природно-культурные памятники по всему миру. На 1 декабря 2000 г. в этом списке числилось 690 объектов, в том числе объектов культурного наследия – 529, природно-культурного – 23. На

сегодняшний момент в конвенции участвуют около 160 стран, но объекты Всемирного наследия выявлены только на территориях 122 из них. В Российской Федерации 16 объектов включены в Список на 1 января 2002 г., еще 17 объектов (13 – культурного и 4 – природного наследия) находятся в Предварительном списке UNESCO для решения вопроса об их отнесении к Всемирному наследию.

Иногда национальные организации, считая международные документы недостаточными, принимают национальные хартии подобного содержания. Так, в 1979 г. австралийское отделение ICOMOS приняло собственную Баррскую хартию.

В целях привлечения внимания к своей деятельности ICOM в 1977 г. на XI Генеральной конференции предложено объявить 18 мая каждого года Международным днем музеев (Международный день музеев отмечается с 1984 г.). XI Генеральная конференция ICOM проходила в Москве.

Одна из задач ICOM и других подобных организаций – подготовка специалистов-музееведов, развитие музееведения как науки и организация музееведческих исследований. В 1977 г. на XI Генеральной конференции ICOM была подчеркнута важность создания учебников и методических пособий для подготовки музейных работников, необходимость внедрения музееведения или музеологии в курсы высших учебных заведений. В 1986 г. ICOM опубликовал перечень специальных музейных терминов с переводом на 20 языков мира.

Подводя итоги развитию музейного дела с древнейших времен до наших дней выделим основные этапы его развития:

1) предмузейное (протомузейное) собирательство – с древнейших времен до рубежа XIV – XV вв.;

2) становление музея как социокультурного феномена, выделение коллекционирования в особую отрасль культуры, создание элитарных («закрытого» типа) музеев – рубеж XIV – XV вв. до конца XVIII в.;

3) становление музейного дела как самостоятельной отрасли культуры, появление новых профилей музеев; превращение музея в публичный – конец XVIII – 1-я половина XIX вв.;

4) становление музееведения (музеологии) как научной дисциплины, появление отдельных ее составляющих (музеографии, музейной педагогики и др.), формирование новых профильных групп музеев и становление современной профильной классификации музеев, первые попытки объединения на уровне межгосударственном (Всемирные выставки) – 2-я половина XIX – начало XX вв.;

5) появление новых типов и профильных групп музеев, активное внедрение техники в музееведение, оформление музееведения (музеологии) как самостоятельной дисциплины, формирование и усиление роли международных организаций, занимающихся проблемами сохранения

культурного наследия, формирование международного права в данной области – XX – начало XXI вв.

2.4. ИСТОРИЯ МУЗЕЙНОГО ДЕЛА В РОССИИ

Музейное дело в России прошло те же этапы развития, что и в Европе, и также начиналось с частного собирательства и коллекционирования. Как и в других христианских странах в средневековой Руси религиозные, генеалогические, художественные и прочие ценности хранились в княжеских резиденциях, храмах, монастырях. Здесь велись летописи, писались и переписывались книги, располагались мастерские цветной миниатюры, иконописи, серебряных дел. Княжеские династии и боярские роды жертвовали церкви ценности преимущественно культового характера. Уже в XV в. в Троице-Сергиевой лавре под Москвой (ныне г. Сергиев Посад) находились богатейшие собрания икон, церковной утвари, художественного шитья и т.д. Это собирательство не носило систематического характера и ставило иные задачи, чем современное музейное коллекционирование.

На рубеже XIV–XV вв. политическим центром русских земель становится Москва. Наблюдается подъем культуры, развивается городская жизнь, искусство и художественные промыслы. Эти процессы, возможно, и не выглядят столь революционными, как европейское Возрождение, но они сродни ему: на фоне обретения независимости от Орды шел процесс формирования национального самосознания, сопровождавшийся расцветом культуры. Желание подтвердить свой высокий статус заставляло великокняжескую, а затем и царскую власть покровительствовать искусствам и ремеслам.

В 1488 г. появилась Большая казна, где была и сокровищница великих князей и царей. В рамках этого учреждения выделяются хранилища различных ценностей. В 1494 г. в Москве по инициативе Ивана III возводится здание Оружейной палаты. Поначалу в Оружейной палате хранили и ремонтировали парадные княжеские доспехи, холодное и огнестрельное оружие. Уже тогда здесь трудились замечательные мастера: оружейники, чеканщики, граверы, мастера по изготовлению эмали, филиграни, приглашавшиеся не только из Москвы и ее окрестностей, но и из Новгорода, Пскова, Владимира, а также приглашались иностранцы. Но очень скоро количество мастерских начинает расти, а задачи Оружейной палаты – усложняться. В XVII в. в ней писали иконы, расписывали знамена, украшали книги, были здесь мастерские художественного шитья, ювелирные и т.д. Многие мастера Оружейной палаты получали при жизни большую известность (так, живописный цех в XVII в. около 20 лет возглавлял Симон Ушаков). Иногда эти коллекции демонстрировались почетным гостям, в

основном из посольских миссий. В начале XVIII в. большая часть мастеров палаты будет переведена в Петербург, ее производственное значение сойдет на нет

Появление музеев (в современном понимании этого слова) связано с эпохой Петра I. Царствование Петра (1682–1725 гг.; род. в 1672) было временем непрерывных реформ, осуществляемых во всех сферах государственной и общественной жизни. Одна из отличительных черт этого времени – стремительная европеизация. Россия выходит на европейскую арену, стремится закрепить за собой статус супердержавы, завязывает прочные торговые, дипломатические, династические и культурные связи со странами Европы. Немаловажную роль в этом играют и процессы культурные, стремление создать у себя те институты, которые указывают на просвещенный и вполне европейский статус России. Вторая особенность происходящих перемен – резкое ускорение процессов секуляризации культуры. Уже XVII в. отмечен становлением светской, рациональной культуры, но реформы Петра делают этот процесс генеральным. Третья особенность новой культуры – ее индивидуализм, что предполагало развитие личных качеств и талантов, а это нельзя сделать без просвещения. Отмеченные черты новой культуры положили начало формированию музейной потребности, привели к появлению музея как социального института, несущего просвещение.

Понимание роли музея как необходимого элемента европейской культуры формируется у Петра во время его заграничных поездок, начиная с Великого посольства 1698 г. В Европе Петр встречался с учеными (с Г.В. Лейбницем – президентом Берлинской академии наук; амстердамским нумизматом Ван дер Вельде и др.), посещал научные учреждения, библиотеки, анатомические кабинеты, кунсткамеры, картинные галереи, мюнцкабинеты и т.п.

Тогда же Петр I начинает собирать и свою коллекцию. Во время путешествия с Великим посольством Петр посетил кабинет известного анатома Фредерика Рюйша, чья коллекция препаратов по анатомии и эмбриологии восхитила царя. Были начаты переговоры о покупке. Они завершились только в 1716 г. (за коллекцию Петр выложил огромную по тем временам сумму в 30 тыс. гульденов), еще более года заняла доставка коллекции в Россию. Эта коллекция стала затем основой Кунсткамеры – первого русского музея.

Учитывая, что ждал Петр долго, у него было время для пополнения личной коллекции, прежде чем она стала музеем. Агенты Петра искали для него раритеты за границей, проявляя иногда чудеса изворотливости. Так, русский дипломат Савва Рагузинский приобрел в Риме статую Венеры (ныне известна как Венера Таврическая). Но проблема была в том, что вывезти ее из Рима было нельзя: вывоз античных ценностей папские указы запрещали. Тогда Ватикану предложили обмен: статую Венеры на мощи св. Бригиты (не канонизированная

православной церковью, она была исключительно католической святой, так что религиозные устои не были затронуты). Обмен был предложен с широкой оглаской в европейской прессе. Делалось это намеренно: посмеет ли папа отказаться от него, когда церковь ведет борьбу со всякого рода «новомодными» идеями. Обмен состоялся, статую привезли в Петербург и установили в Летнем саду около царского дворца, где она и смущала своей наготой жителей, непривычных к таким зрелищам. Позже при Екатерине II статую перенесли в Таврический дворец, т.к. климат северной столицы ей явно был противопоказан

Пополнялась коллекция царя и за счет российских поступлений. В 1715 г. заводчик А.Н. Демидов подарил жене Петра Екатерине коллекцию сибирского курганного золота. Подарок произвел впечатление, и в 1719 г. в Сибирь отправилась экспедиция Д.Г. Мессершмидта, которая в том числе должна была разыскивать «могильные древние вещи». Возможно под влиянием того же подарка в 1718 г. вышел указ, повелевавший собирать диковинки и редкости естественнонаучные и исторические и отправлять их в Петербург. Указы об охране культурных, исторических и прочих ценностей выходили довольно часто (всего с 1718 г. их было семь), став основой российского законодательства об охране памятников.

Составленная таким образом коллекция Петра I стала с 1719 г. первым русским музеем. В экспозиции были представлены монстры (коллекция Рюйша, пополненная отечественными «уродами»), монеты, картины, скульптуры, научные приборы и т.д. Были тогда в музее и живые экспонаты: карлик Фома (рост 1 м 26 см) и великан-гайдук Буржуа (ростом 2 м 27 см). Кунсткамера открылась для публики в 1719 г. в Кикиных палатах близ Смольного монастыря. В 1722 г. началось строительство специального здания для Кунсткамеры на Преображенском (теперь Васильевском) острове. Существует легенда, что, гуляя по острову, царь увидел необычную сосну: один ее сук выгнулся полукружьем и врос в ствол дерева. Петр распорядился срубить ту сосну, ствол со странной веткой сохранить, а на том месте выстроить палаты для музея. В новое здание (по проекту Г.И. Маттарнови) Кунсткамера переехала уже после смерти Петра I 25 ноября 1728 г.

Первый русский музей имел ряд особенностей, отличавших его от многих европейских собратьев. Он был действительно публичным: пускали «всякого желающего». Вход был бесплатным, более того, поначалу посетителей еще и кормили, на что из казны выделялось 400 руб. в год. При создании Академии наук в 1724 г. Кунсткамера вошла в ее состав. В музее, кроме выставочных залов, были библиотека, обсерватория, лаборатории, позже появились «избы» для просушки, реставрации и изготовления чучел, манекенов. Преемники Петра традиционно пополняли коллекцию, не брезговали и лично посетить музей. В 1741 г. создается первый каталог музейных коллекций. В кон. 1747 г. в музее вспыхнул пожар, нанесший коллекциям большой урон. Уцелевшее было перенесено в дом Демидова.

Императрица Елизавета выделила средства на восстановление музейного здания и пополнение пострадавших коллекций. В 1766 г. Кунсткамера была переведена во вновь отстроенное здание. В 1836 г. Кунсткамеру разделили на 7 музеев. В 1879 г. Кунсткамере пришлось потесниться: в ее здании открылся еще один музей: антропологии и этнографии. Еще одно «уплотнение» Кунсткамера пережила в XX в.: с 1949 г. здесь работает Музей им. М.В. Ломоносова.

Среди музеев, созданных или задуманных в петровское время, – Модель-камера (прообраз будущего Морского музея), собрание оружия Петербургского арсенала, на базе которого в XIX в. будет создан Артиллерийский военно-исторический музей; цейхгауз Московского Кремля, где Петр был намерен создать Музей военных трофеев. В отличие от Кунсткамеры, это были закрытые собрания, предназначенные для практических целей, а не для публичных осмотров.

Уделял Петр внимание и старым собраниям. Так, в 1720 г. было учтено все имущество кремлевских хранилищ, составлены инвентарные описи. В 1727 г. Оружейная и Мастерская палаты, Казенный приказ, Конюшенная казна объединились в одно учреждение «Мастерскую и Оружейную палату». Преемники Петра не могли предотвратить утрату коллекций этого учреждения, чаще всего связанную с пожарами и вынужденными переездами. В 1755 г. директор Московского университета А.М. Аргамаков подготавливает проект устройства Оружейной палаты, который должен был положить начало ее реорганизации в музей. План предусматривал, кроме прочего, постройку специального здания, но его осуществление затянулось до XIX в.

Частное коллекционирование, не предназначенное для демонстрации широкой публике, все более укрепляет свои позиции в России, в том числе и в инициативах государственной власти. Со 2-й половины XVIII в. растет интерес к коллекционированию изобразительного искусства. По примеру известных европейских собраний создаются дворцовые коллекции живописи, графики, прикладного искусства. Коллекции рассматривались как важные элементы системы воспитания: считалось, что занятие искусством или даже простое созерцание его высоких образцов развивает интеллект, волю, формирует добрые нравы.

Самое крупное собрание, появившееся во 2-й половине XVIII в. – Эрмитаж. Идея его принадлежала Екатерине II, желавшей создать коллекцию из лучших образцов западноевропейской живописи

Коллекция была личной, кроме гостей императрицы никто ее видеть не мог. Эрмитаж был частью дворца, собственно, сначала он и задумывался как место общения с близкими друзьями. Хотя уже в конце царствования Екатерина не пользовалась столовой, уборной и почивальной комнатами, понимая, что совмещать музей с личными покоями не всегда благо для тех

ценностей, которые в нем хранятся. Начало Эрмитажу положило приобретение 225 картин фламандской и голландской живописи в Берлине. Собрание предназначалось для Фридриха II, но финансовые затруднения в связи с Семилетней войной заставили его отказаться от покупки. В 1764 г. прусский купец И.Э. Гоцковский переправил картины в Петербург. Пополнило императорскую коллекцию собрание голландской и фламандской живописи саксонского министра гр. Брюля; картины из собрания барона П. Кроза, приобретенные в 1772 г. при посредничестве Дидро; 198 картин из коллекции лорда Уоппола (в 1779 г.); 119 картин, купленные в 1781 г. в Париже у гр. Бодуэна (среди них 9 полотен кисти Рембрандта). В 1785 г. (всего за двадцать лет!) эрмитажное собрание насчитывало 2658 картин. Кроме того, Екатерина II покупала коллекции гемм (резные камни), русских и европейских монет и медалей, книг (в полном составе в библиотеку Эрмитажа вошли библиотеки Вольтера и Дидро)

Для размещения этих сокровищ требовались помещения. В дополнение к Зимнему дворцу в 1769 г. строится павильон Эрмитаж (архитектор Ж.-Б. Валлен-Деламот), в 1775 г. – две галереи вдоль висячего сада, а в 1787 г. – «Старый» Эрмитаж (архитектор Ю.М. Фельтен).

Эрмитаж находился в ведении обер-гофмаршала императорского двора. Для работы в нем приглашались лучшие специалисты. Первым сотрудником музея был венецианский живописец Ж.А. Мартинелли, занимавший должность хранителя и реставратора. С 1774 г. велась работа по учету музейных фондов и систематизации коллекций, тогда же издан и первый печатный каталог тиражом 60 экземпляров. Первоначальная развеска картин не была систематической, а скорее декоративной. Но после проведенной в 1793 г. Мартинелли и Георги ревизии собрания и составления нового печатного каталога Эрмитажной коллекции развеска приобрела систематический характер: по странам и школам.

Посещения Эрмитажа (если не считать императрицу, придворных и некоторых иностранных почетных гостей) были редки и могли состояться только тогда, когда императрица пребывала в других резиденциях. В XVIII в. разрешение на осмотр коллекции выдавал обер-гофмаршал императорского двора

В XIX в. Эрмитаж все более приобретает вид дворцового музея, растет штат сотрудников. «Положение» о музее 1803 г. распределяло коллекции по 5 отделам и назначало в каждый ученого-хранителя. В 1837 г. начато строительство нового здания по проекту Л. фон Кленце, законченное в 1851 г. Оно позволяло изолировать музей от покоев государя и его семьи. В 1852 г. Николай I торжественно открыл «Императорский музей» для публики (открыта была не вся коллекция, а только ее часть). В 1853 г. были приняты «Правила для управления императорским Эрмитажем». Но и после этого музей продолжал оставаться малодоступным: билетами ведал сам директор

Эрмитажа, а посетители должны были записывать свои имена в книгу и быть благопристойно одеты.

Собственное собрание живописи и скульптуры имела Академия художеств, основанная в 1758 г. Кроме работ русских художников-профессоров, академиков, воспитанников Академии, были и полотна европейских художников. Но Академии, как правило, доставалось то, что не проходило строжайший отбор произведений искусства для Эрмитажа. Посещение академического собрания было возможно вначале (не считая преподавателей и учеников) только по специальному разрешению руководства Академии, но уже в 1760-е гг. Академия начинает ежегодно проводить недельные выставки.

Организация публичных музеев в XVIII в. – довольно редкий случай. В 1773 г. был открыт первый публичный музей в Прибалтике в Риге (он же, видимо, был и первым провинциальным музеем дореволюционной России). Основу его составила естественнонаучная коллекция врача Н. Гимзеля, завещавшего ее городу. Оставлены были и средства на пополнение собрания, что позволило приобрести нумизматическую, археологическую, этнографическую и художественную коллекции.

В 1782 г. по инициативе ученых А.М. Карамышева и Э. Лаксмана, генерал-губернатора Ф.Н. Клички появляется первый в Сибири общедоступный музей в Иркутске. Он существовал при публичной библиотеке и размещался вместе с «книгохранительницей» в специально построенном двухэтажном здании. Средства на содержание библиотеки и музея выделяло местное начальство, а также жертвовали купцы и ученые. В конце XVIII в. музей передали Главному народному училищу, а в начале XIX в. – губернской гимназии. Расцвет Иркутского музея связан с открытием в 1851 г. Сибирского отдела Русского Императорского Географического общества. В 1854 г. в ведение этого общества передали и музей. Уже в 1860–1870-е гг. музей представлял свои коллекции на выездных выставках, в том числе международных. Но в 1879 г. в Иркутске случился пожар, уничтоживший большую часть города, в том числе здание музея и почти всю библиотеку (она включала более 10 тыс. книг. Сейчас в библиотеке Иркутского областного краеведческого музея есть только отдельные экземпляры из старой библиотеки).

Вслед за монархами коллекционированием начинает увлекаться и дворянство. Всплеск этого собирательства приходится на 2-ю половину XVIII – начало XIX вв. Усадьбы и городские резиденции аристократических фамилий: Голицыных, Строгановых, Шереметьевых, Шуваловых, Юсуповых и др. своими коллекциями соперничали с известнейшими европейскими собраниями

Появились и первые коллекции русской живописи: П.П. Свиньина, Ф.И. Пряшникова, П.Ф. Карабанова, положившие начало новому этапу художественного коллекционирования.

Большую известность приобрела коллекция гр. Н.П. Румянцева. Сам граф Румянцев и участники «Румянцевского» кружка П.М. Строев, А.К. Востоков, К.Ф. Калайдович, П.И. Кеппен и др. стремились к созданию Русского исторического музея. Первый проект такого музея Ф.П. Аделунга члены кружка опубликовали в 1817 г. в «Сыне Отечества», потом был еще проект В.Г. Вихмана в 1821 г. Основу музея должна была составить коллекция самого Румянцева. Потому она была завещана государству. Брат дарителя С.П. Румянцев (Н.П. Румянцев умер в 1826 г.) через 2 года после смерти брата передал коллекцию государству. Открылся музей в Петербурге в 1831 г. В его составе были богатейшая библиотека, собрание старопечатных книг и рукописей, нумизматический кабинет, коллекции по этнографии народов Сибири и Дальнего Востока, Аляски, Японии, островов Тихого океана, собрание минералов и др. Но средств на содержание все время не хватало, здание музея ветшало. В 1850 г. музей передали из ведения Министерства народного просвещения в ведение Министерства императорского двора. Положение это мало изменило. В 1860–1861 гг. стал вопрос о переводе музея в Москву. Директор музея кн. В.Ф. Одоевский лично поддержал такую идею. Музей снова «вернули» Министерству просвещения. Румянцевский музей стал первым публичным учреждением такого рода в Москве. Размещался он тогда в Пашковом доме. В 1920-е гг. музей подвергся реорганизации: его книжное собрание послужило ядром для создания Государственной библиотеки им. В.И. Ленина (ныне Российская государственная библиотека). История Румянцевского музея позволяет проследить те особенности, которые отличают развитие музейного дела в России в XIX в.

XIX в. отмечен появлением музеев новых типов и профилей. К первым можно отнести ведомственные музеи. Прежде всего, таковые появлялись у военных ведомств и учреждений. В 1805 г. по ходатайству адмирала П.В. Чичагова Модель-Камера преобразуется в Морской музей. Но в 1827 г. он был закрыт как «малополезный». Учитывая, что в период до 1825 г. музеем заведовали Н.А. Бестужев и Д.И. Завалишин – участники декабристских организаций, причины закрытия музея лежали скорее в политической сфере. Это доказывает и то, что в 1867 г. музей был восстановлен как «Пантеон русской морской славы», а в 1908 г. стал Морским музеем императора Петра Великого. Существует музей до сих пор как Центральный военно-морской музей.

В 1811 г. открывается Интендантский музей, а в 1819 г. Достопамятный зал Санкт-Петербургского арсенала (с 1911 г. – Артиллерийский исторический музей).

Среди ведомственных музеев, основанных в XIX в., был Мануфактурный музей при Департаменте мануфактур и внутренней торговли Министерства внутренних дел, созданный в 1811 г. с высочайшего разрешения Александра I.

В 1803 г. открывается для публики (правда, всего на один день в неделю) Музей Вольного экономического общества – первый сельскохозяйственный музей в России. Как хранилище предметов, необходимых членам общества в их научных изысканиях, этот музей стал собираться еще в 1770 г. В 1820–40-е гг. по примеру этого музея попытки создания подобных учреждений предпринимают сельскохозяйственные общества Москвы, Одессы, Казани, Ярославля, Курляндии и Лифляндии. При палатах государственных имуществ (они подчинялись Отделению (с 1835 г.), а позже (с 1837 г.) Министерству государственных имуществ) также формируются сельскохозяйственные музеи для пропаганды достижений техники и агрономии среди крестьян и помещиков. С 1829 г. под покровительством правительства проходят всероссийские мануфактурные выставки в столицах, а с 1836 г. их начинают организовывать и в губернских городах.

Процессы, происходившие в XIX в. в Европе, отмечены и в России. Классицизм, переживавший в нач. XIX в. в Европе свой закат, привел к становлению археологии как науки (не собирающей случайно попавшиеся под руку древности, но активно их ищущей). Развитие археологии в Европе начиналось с сенсационных находок Г. Шлимана, открытия Геркуланума и Помпеи. Античность в эпоху классицизма не только сохраняла статус эталонной культуры, но все более утверждалась в нем. Россия находилась в более выгодном положении, чем, например, страны Северной Европы, где античных памятников не было, сколько не ищи.

Памятники античности в основном сосредотачивались в Крыму. Как только Черноморское побережье стало российским, его посещают ученые с целью описания и изучения крымских древностей. В 1793–1794 гг. такую поездку предпринял академик П.С. Паллас. Развитие археологии приводит к организации соответствующих музеев, которые увеличили общее число русских провинциальных музеев. Первый такой музей возникает в Крыму в 1811 г. в Феодосии по инициативе местного градоначальника С.М. Броневского. В 1818 г. Александр I выделяет на организацию музеев на юге России 10 тыс. руб. Инициатором открытия музеев в Одессе (1825 г.) и в Керчи (1826 г.) был И.А. Стемповский (впоследствии керченский градоначальник). Он же в 1830 г. ведет раскопки кургана Куль-оба, коллекция скифского золота из которого поступила в Эрмитаж. Стемповский хлопотал и об учреждении исторического общества на юге. Идея воплотилась в жизнь уже после его смерти, в 1839 г., когда было основано Одесское общество истории и древностей.

Пришедший на смену классицизму романтизм способствовал росту национального самосознания, что выражалось в практике создания музеев исторического профиля, а еще ранее – в музеефикации памятников отечественной истории и культуры.

Так, по инициативе начальника московского дворцового ведомства П.С. Валуева началась реорганизация Кремля. На месте палат Б. Годунова в 1806–1810 гг. по проекту архитектора Егорова выстроили новое здание Оружейной палаты. Но переезд задержался из-за Отечественной войны (вывезенные в Нижний Новгород сокровища вернулись в первопрестольную в 1813 г.). В 1806 г. были высочайше утверждены и Правила этого собрания. Государственные чиновники не всегда качественно справлялись с функциями хранителей, больше заботясь о видимой эстетичности вверенных предметов, чем об их действительной сохранности (по словам И.Е. Забелина, тот же Валуев выкрасил все железные вещи в черный цвет, чтобы они казались новее). В 1807 г. вышла в свет первая часть описания Оружейной палаты, подготовленного А.Ф. Малиновским. Это было третье в отечественном музееведении богато иллюстрированное издание после каталога Эрмитажа 1793 г. Георги и описания Кунсткамеры «Кабинет Петра Великого» О. Беляева 1800 г. Свой труд А.Ф. Малиновский окончил в 1835 г. (завершив 2-ю и 3-ю часть).

XIX в. внес существенные изменения в развитие музейного дела в России. Налицо формирование музейной потребности, почему инициатива организации музеев часто принадлежала не государственной власти, а обществу. В 1-й половине XIX в. такие инициативы редко выходили за рамки проекта, оставаясь чаще всего на бумаге. Интересно, что зачастую общество «перехватывало» высочайшие идеи, пытаясь воплотить их по-своему. Неудивительно, что государственная власть редко поддерживала такие инициативы, «ревнуя» к своим идеям и не желая видеть их реализацию, если ведущая роль будет принадлежать не монарху. Это в полной мере отразилось в «соперничестве» при организации Музея по истории России.

Идея создания такого музея, как Музея истории русской монархии, была озвучена еще Павлом I. Александр I и Николай I при всех сложностях внутренней и внешней политики не переставали хлопотать о создании такого музея. Последний считал такой музей тем более необходимым, что он мог бы показать благодетельность монархии для России, мог способствовать насаждению охранительной идеологии. Когда в 1845 г. создается Русское Императорское Географическое общество, создание музея становится одной из его задач.

Неудивительно, что «встречные» инициативы не находили особой поддержки императоров. Так, в 1829 г. Николай I отверг проект организации русского исторического музея П.П. Свиньина как неисполнимый. А в этом проекте впервые было заявлено о необходимости собирать произведения

искусства «русской школы». Принятая в дар коллекция Румянцева не пользовалась должным вниманием до перевода в Москву в 1861 г. Хотя тот же Николай I утверждал, что музей послужит на пользу народному просвещению и развитию наук, но дальше слов дело не пошло. Невостребованным остался и проект Тамаша Зана 1830 г.

Многие общественные инициативы 1-й половины XIX в. получили свое продолжение гораздо позже. К 1830-м годам относятся проекты создания в России художественного публичного музея. В 1831 г. в «Телескопе» Надеждина был опубликован проект такого музея С.Т. Шевырева и М.П. Погодина. Предполагалось разместить музей на кафедре эстетики Московского университета. В Москве тогда не было художественных музеев (в отличие от Петербурга, где были Эрмитаж и Музей Академии художеств), а значит музей предназначался как для специалистов, так и для широкой публики. Предполагалось ввести в собрание копии и макеты известнейших произведений с ознакомительными и учебными целями. Идея была воплощена в жизнь только в XX в. в 1912 г. И.В. Цветаевым при создании Музея изящных искусств. Схожие идеи звучали в проектах (к сожалению, они также остались на бумаге) московского художника А.С. Добровольского (1836 г.) и архитектора Е.Д. Тюриня (в 1855 г.).

В пореформенный период начинается новый этап в истории музейного дела в России, значительно активизировалась работа по созданию новых музеев, многие ранее инициированные проекты получили свое практическое воплощение. Начало 1860-х гг. ознаменовалось переносом Румянцевского музея в Москву – событие, всколыхнувшее общественное мнение обеих столиц. После переезда в Москву Румянцевский музей был объединен с Московским публичным музеем (в его основе коллекции Московского университета). Александр II продемонстрировал свою благосклонность новому музею, подарив «Явление Христа народу» А.А. Иванова, предметы из эрмитажного собрания. В 1862 г. император утвердил временное «Положение» Московского публичного и Румянцевского музея. В 1867 г. оно было заменено другим, постоянным. Музей пополнял свои коллекции в основном за счет частных даров: ежегодные пожертвования в размере 1000 руб. поступали от известного издателя К.Т. Солдатенкова. Он завещал Румянцевскому музею и свою коллекцию живописи, а также библиотеку. С 1870-х гг. в музее стали проводиться первые экскурсии.

В пореформенное время смогла, наконец, воплотиться в жизнь и идея национального музея. Правда, в пореформенное время под таким музеем стали понимать именно музей исторического профиля, тогда как проекты 1-й половины XIX в. предусматривали показ и природных богатств страны. В этот период начинаются археологические раскопки славянских древностей, появляется масса исторических, археографических и др. обществ. На археологических съездах (первый прошел в 1869 г. в Москве, второй – в 1871

г. в Петербурге) был поставлен вопрос о сохранении памятников старины от разрушения. В 1872 г. появляется проект по созданию Музея отечественной истории на основе материалов исторического и севастопольского отделов Политехнической выставки. Покровительство над музеем принял наследник вел. кн. Александр Александрович (будущий император Александр III), чье имя предполагалось присвоить вновь открытому музею. Московская городская дума постановила в 1874 г. выделить для него лучшее свободное место на Красной площади. Возведение здания по проекту Шервуда и Семенова началось в 1875 г., но из-за финансовых неурядиц открытие музея и достройка его здания постоянно откладывались. В мае 1881 г. ему присвоили наименование Императорский Российский исторический музей, а в 1894 г. добавилось еще «имени императора Александра III». Для посетителей музей открылся в 1883 г. в день коронации Александра III

Хотя проект предполагал наличие 48 залов, первые посетители могли увидеть 11, знакомивших с историей Руси вплоть до конца XII в. До революции были открыты еще 5 залов и экспозиция была доведена до XVI в. Из оставшихся 27 залов 18 должны были рассказывать о правлении династии Романовых. Новацией музея явилось экспонирование памятников по единому научному плану (его в 1873 г. составил А.С. Уваров). Кроме того, в практике именно этого музея впервые в отечественном музееведении стали использоваться макеты, слепки, схемы, копии и т.п.

Реформы способствуют активизации в России процесса технической революции. В 1851 г. Россия участвует в 1-й Всемирной выставке в Лондоне, где в ее павильоне представлено было 413 экспонентов, в числе их экспонатов сырье и изделия промышленности и сельскохозяйственного производства, машины, математические, физические, хирургические и музыкальные инструменты. Был издан и каталог российского отдела выставки. С тех пор Россия – постоянный участник Всемирных выставок (исключением стала только Парижская в 1855 г.: русская экспозиция не была представлена, т.к. Россия находилась в состоянии войны с Францией). В России, как и в Европе, растет число технических музеев.

В 1859 г. в Петербурге на базе музея Вольного экономического общества создается Сельскохозяйственный музей. Казна выделила 25 тыс. руб. на закупку для него современной земледельческой техники и изучение опыта зарубежных музеев такого рода. Будущий директор музея Н.В. Черняев объездил с этими целями добрые пол-Европы. В 1860 г. результаты его закупок продемонстрированы на Всероссийской сельскохозяйственной выставке. С 1863 г. музей стал публичным. В 1871 г. именно в этом музее появился лекторий для народа. Число сельскохозяйственных музеев росло год от года, особенно часто подобные инициативы изъявляли земские органы, в чьи функции входило попечение о развитии хозяйства уездов и губерний. Среди сельскохозяйственных музеев выделяются и особые подгруппы:

например почвенные музеи. Проект создания первого почвенного музея в 1882 г. предложил земству Нижегородской губернии профессор-почвовед Петербургского университета В.В. Докучаев. Инициатива нашла понимание, и в 1885 г. в Нижнем Новгороде открылся Естественноисторический музей. Вслед за ним возникают подобные музеи при Бессарабском, Костромском, Полтавском, Самарском, Таврическом, Черниговском и др. земствах.

В 1870 г. организуется Всероссийская мануфактурная выставка. На ее открытие пригласили и иностранных гостей. Выставка дала толчок организации Общего музея прикладных знаний, открытого в 1872 г. В нем был технический отдел, куда поступили коллекции Русского технического общества (создано в 1866 г.) и часть экспонатов с выставки 1870 г.

В том же 1870 г. Общество любителей естествознания, антропологии и этнографии (создано в 1863 г. при Московском университете) ходатайствует об открытии музея подобного направления и в Москве. В 1872 г. была проведена Политехническая выставка, экспонаты которой потом были переданы Политехническому музею в Москве. Два музея конкурировали в своей деятельности, но победителем выходил московский: в 1880-е гг. петербургский музей практически прекратил пополнение коллекций, т.к. не имел на это средств, в то время как его соперник, поддерживаемый московскими промышленниками, становился одним из лучших публичных музеев. Большого размаха достигает в Политехническом музее деятельность по организации лектория, пользовавшегося популярностью среди самых различных социальных слоев: «...обычай посвящать праздничное утро на осмотр музеев все более и более распространяется в низших классах московского народонаселения».

Возникают и другие музеи технического профиля: Телеграфный музей в Петербурге (1872 г., публичным стал в 1913 г., в 1884 г. переименован в Почтово-телеграфный музей); Железнодорожный музей в Петербурге (учрежден в 1896 г., открыт в 1910 г.).

Пропаганде кустарного производства должен был способствовать Московский торгово-промышленный музей кустарных изделий (1885 г.). При нем были склад и магазин, позволявшие без посредничества скупщиков сбывать свои товары населению.

Военная реформа затрагивает военные музеи, которые подвергаются реорганизации. Активно пополняются фонды Достопамятного зала Арсенала, к тому же музей получает новые помещения в кронверке Петропавловской крепости. В 1889 г. Достопамятный зал открывается для публики. В 1911 г. он стал Артиллерийским историческим музеем и вышел из ведения Главного артиллерийского управления. В 1864 г. создается Петербургский музей военно-учебных заведений, но в 1871 г. его включают в Общий музей прикладных знаний в качестве военно-педагогического отдела. На базе этого отдела будет создана первая в России лаборатория экспериментальной

психологии. Возобновляет в 1867 г. работу Морской музей. Сеть военных музеев быстро растет, в том числе за счет полковых музеев (их было около 300).

Формируется сеть педагогических музеев. Одним из первых опытов был Петербургский музей военно-учебных заведений. В 1869 г. К.Д. Ушинский и Н.Ф. Бунаков высказывают идею создания педагогического музея, который бы не только знакомил с историей народного образования в России, но и пропагандировал передовые методики. До прихода на пост министра просвещения гр. Д.А. Толстого это была довольно динамично развивающаяся группа музеев. Но в 1890-е гг. наблюдается новый всплеск, появляется идея организации таких музеев во всех 15 учебных округах Российской Империи. К 1913 г. в стране существовало около 150 педагогических музеев.

Более активно развивается музейное дело и на окраинах: с 1861 по 1905 гг. было создано 45 музеев комплексного профиля, в основном краеведческих, из них почти половина в отдаленных от центра районах Средней Азии, Сибири и Дальнего Востока. Не всем из них удавалось выжить в условиях отсутствия средств и помещений, о чем с тревогой говорилось на археологических съездах. На VII таком съезде была поставлена проблема правительственной поддержки для местных музеев. Но этот вопрос так и повис в воздухе. До 1917 г. не существовало государственного органа, чьей задачей было бы формирование национальной музейной политики.

В провинции появились первые художественные музеи. Были даже проекты организации подобных музеев в каждом университетском и некоторых губернских городах. Таким был проект А.П. Боголюбова 1881 г. Автор проекта предлагал использовать не представляющие особой ценности части дворцовых коллекций, а также добровольные дары. Сам Боголюбов, хотя его проект и был отклонен Министерством Двора, вместе с друзьями из передвижников организовал Художественный музей в Саратове. Подобные музеи организуются в 1886 г. в Харькове, 1895 г. в Казани, в 1896 г. в Нижнем Новгороде, в 1897 г. в Пензе, в 1899 г. в Одессе и Киеве.

Во 2-й половине XIX – начале XX вв. роль частных инициатив оставалась огромной. Характерным явлением была передача частных коллекций безвозмездно в общественное пользование. В 1862 г. в Москве для публики открылась частная галерея купца В.А. Кокорева, в которой были и произведения русских художников – К. Брюллова, В. Тропинина, И. Айвазовского. Но в 1869 г. из-за финансовых трудностей галерея закрылась, фонды ее были распроданы, большую часть купил великий князь Александр Александрович.

С 1881 г. открылась для публики галерея П.М. Третьякова – известного собирателя отечественной живописи, сыгравшего огромную роль в деятельности Товарищества передвижных художественных выставок как покупатель и меценат, дававший обществу финансовые средства и

привлекавший интерес к национальной художественной школе. После смерти П.М. Третьякова в 1892 г. брат покойного С.М. Третьякова обратился к городским властям Москвы с просьбой принять галерею в дар. Фонд галереи тогда составлял 1276 картин русских художников. В 1893 г. «Галерея Павла и Сергея Михайловича Третьяковых» открылась для бесплатного посещения. Москва первой обзавелась публичным музеем национальной живописи.

Сей факт очень задевал самолюбие императорской фамилии, где вопрос о создании русского национального музея витал в воздухе со времен Павла I. 13 апреля 1895 г. Николай II подписал указ «Об учреждении Особого Установления под названием Русского музея Императора Александра III» и о размещении его в Михайловском замке. По проекту в музее было три отдела: художественный, памяти Александра III и Этнографический (под последние два планировалось выстроить новое здание). Переделка Михайловского замка и строительство дополнительного здания было поручено В.Ф. Свиньину. Музей открылся для публики в мае 1898 г. Активно работал этнографический отдел: в 1901–1902 гг. здесь уже была разработана программа экспедиционного сбора коллекций, а в 1902 г. начались и первые экспедиции. На приобретение новых экспонатов отпускалось 40 тыс. руб. ежегодно. В 1908 г. выделили 248 тыс. рублей на изготовление специальной музейной мебели и экспозиционного оборудования. Не все в музее было воплощено в жизнь до революции, прежде всего, это устройство Памятного зала, хотя сохранившиеся планы могут дать представление о грандиозности замысла.

Определенное внимание уделялось и старым дворцовым музеям: Оружейной палате, Эрмитажу, для которых в кон. XIX в. принимаются новые «Положения» и утверждаются новые штаты.

В 1902 г. фотограф императорского двора А.К. Ягельский выступает с инициативой создать Музей кинематографии. Музей должен был располагаться в Зимнем дворце. Предполагалось, что будет представлена кинематографическая техника и отснятые в России ленты (большая часть – хроника, среди которой преобладали ленты о жизни царской фамилии). Число технических музеев в России, как и в Европе, постоянно растет, расширяя представление об объектах коллекционирования. В 1910 г. в Петербурге учреждается Музей изобретений и усовершенствований.

Распространение трезвеннического движения привело к появлению соответствующего музея. Уже на Парижской выставке 1900 г. отдел попечения о народной трезвости получил «Гран-при». В 1901 г. при Главном управлении неокладных сборов и казенной продажи напитков создан Музей трезвости.

Активизируется организация мемориальных музеев. Причем если ранее такие музеи в основном увековечивали память венценосцев, то на рубеже веков ситуация меняется. В 1885 г. открылся Музей Петра Великого в Вологде, где жители выкупили домик голландского консула Гаутмана.

Проект создания музея Петра Великого подготовила и Академия наук, однако открытие музея так и не состоялось до революции.

В Петербурге 1879 г. создается Музей Пушкина в Александровском лицее, а в 1881 г. Музей Лермонтова в Николаевском кавалерийском училище. Юбилей 1899 г. способствовал возникновению идеи создать Пушкинский дом при Академии наук. Для этого музея были проведены и уникальные закупки: библиотека поэта у его внука А.А. Пушкина, Музей Пушкина, созданный коллекционером А.Ф. Отто-Онегиным в Париже. Но здание для музея так и не было приобретено или построено. В 1908 г. на 1-м Всероссийском съезде писателей В.Я. Богучарский выступает с идеей создания Музея Л.Н. Толстого. В 1909 г. Общество литературного музея было зарегистрировано официально и провело выставку, посвященную жизни и творчеству Л.Н. Толстого. Музей открылся уже после смерти писателя в 1911 г. Общество проявило инициативу по покупке Ясной Поляны с целью организации там Мемориального музея. Хотя инициативу не поддержали власти, но отделения Общества открывались и в других городах, в том числе в 1911 г. в Москве.

В 1911 г. в Архангельске по инициативе местной думы начинается подписка на создание музея М.В. Ломоносова.

В 1904 г. открылся Мемориальный музей А.В. Суворова в Петербурге, о создании которого хлопотала существовавшая с 1900 г. Суворовская комиссия. Музей создавался на частные пожертвования, причем большая часть из них делалась «простыми» людьми (размер пожертвований от 1 до 5 копеек).

В 1898 г. по инициативе И.В. Цветаева начинается создание Музея изящных искусств. Поддержку этому музею сразу же оказали городская дума и Московский университет. Для публики музей был открыт 31 мая 1912 г. (до революции также носил имя Александра III).

Появился и первый в России Театральный музей. Это был плод усилий А.А. Бахрушина. Коллекция купца начиналась со спора: можно ли на московских рынках приобрести вещи уникальные по истории театра и составить приличную коллекцию за неделю? Первые приобретения Бахрушина – портреты крепостных актеров Шереметьевского театра – позволили ему выиграть спор. И с того времени театральное коллекционирование стало делом жизни, первые предметы постепенно дополнялись другими. Скоро собрание достигло размаха музея. В 1894 г. коллекционер впервые продемонстрировал свое собрание друзьям и любителям театра. Позже дом Бахрушина по субботам и воскресеньям был открыт для всех, желающих осмотреть коллекцию. В 1913 г. А.А. Бахрушин безвозмездно передает свое собрание (около 12 тыс. предметов) Академии наук, становясь его почетным попечителем, а с 1919 г. – пожизненным директором Театрального музея (ныне носящего имя своего основателя).

Крупным меценатом был и двоюродный брат А.А. Бахрушина Алексей Петрович, чьи коллекции в 1904 г. были переданы в Исторический музей и составили 2 зала.

В дореволюционное время возникла идея создания историко-революционных музеев. Такие инициативы связаны с созданием политических партий, а затем с появлением в период Первой русской революции Государственной Думы. Первыми такую идею высказали социал-демократы. В 1902–1903 гг. в Женеве возник Комитет по устройству Центрального революционного музея, в который вошли Г.В. Плеханов, В.Д. Бонч-Бруевич и другие русские эмигранты. Во время революции 1905–1907 гг. эта идея переносится на «русскую почву». Ее, в частности, активно пропагандировал В.Л. Бурцев – один из редакторов журнала «Былое». После поражения революции идея создания Историко-революционного музея продолжала жить, трансформировавшись в идею создания Музея Государственной Думы (ее история была неотделима от истории политической и освободительной борьбы в России).

Активно действовали различные общества. В том числе в 1909 г. было создано Общество защиты и сохранения в России памятников искусства и старины. Общество участвовало в подготовке проекта закона об охране памятников, который был внесен на рассмотрение в Государственную Думу в 1911 г., но был возвращен на доработку. Закон так и не успели принять, хотя работа по нему велась до марта 1917 г.

Численность музеев в дореволюционной России – вопрос нерешенный до сих пор, т.к. тогда отсутствовал государственный учет учреждений такого рода. Г.Л. Малицкий, сам признававший эти данные неполными, в 1938 г. включил в список существовавших до 1914 г. 180 музеев. С.А. Каспаринская в статье для сборника «Музей и власть» (М., 1991. Ч. I. – С. 76–77) утверждает, что список очень неполон: в нем не числились «закрытые» научные и учебные музеи, которых было около 70. Также существовало около 300 полковых музеев, около 100 музеев наглядных пособий, земские, кустарные, сельскохозяйственные и т.д. Музеев получается больше 600. Российская музейная энциклопедия (М., 2000. Т. 1. – С. 402) говорит, что число музеев на 1914 г. приближалось к 500.

Многие проекты остались неосуществленными: Центральный военно-исторический музей в Петербурге, Музей Отечественной войны 1812 г. в Москве, Музей Государственной Думы, Всероссийский национальный музей памяти 300-летия дома Романовых. В годы первой мировой войны в прифронтовой полосе музейная жизнь практически остановилась, сокровища многих музеев (в том числе Эрмитажа) в 1917 г. сразу после февральской революции и приближения фронта к столице были перевезены в Москву и частично законсервированы.

Неоконченной осталась еще одна инициатива. В 1912 г. в Москве прошел Предварительный съезд музейных деятелей. Он намечал созыв в 1915

г. Всероссийского съезда музейных деятелей. Но начавшаяся война оставила этот проект на бумаге.

Февральская революция ознаменовала начало нового этапа в музейном деле. 4 марта 1917 г. по инициативе А.М. Горького собирается группа представителей творческой интеллигенции (человек 50) и решает привлечь внимание Советов и правительства к проблеме охраны дворцов и художественных ценностей. Речь шла о создании особого министерства, которое бы ведало музеями и бывшими дворцовыми собраниями. 6 марта делегация из 12 человек была принята Петроградским Советом рабочих и солдатских депутатов и Временным правительством. 8 марта «Известия» публикуют составленное Горьким воззвание о сохранении культурного наследия.

Еще до этой встречи 4 марта 1917 г. Зимний дворец был национализирован, также была создана комиссия (во главе с известным искусствоведом В.А. Верещагиным) для приема художественного имущества царских дворцов и их охраны.

7 марта в Институте истории искусства (основан в 1913 г.) обсуждался вопрос о министерстве. Практическим результатом стала организация 7 комиссий по отдельным отраслям искусства, в том числе и комиссии по охране памятников и музейному делу. Работу комиссии осложняла борьба творческих группировок художников, писателей и т.д. Тем не менее, инициатива встретила поддержку на местах, в том числе в Москве, где городская дума создала художественную комиссию по охране Кремля и московских дворцов и приему дворцового имущества. Создавались подобные органы и в других городах.

Несмотря на сложности военного и революционного времени, прекращение или сокращение времени публичной работы уже существовавших музеев, именно в это время возникают новые проекты музеев: Дома-музея памяти борцов за свободу (один из первых отечественных проектов историко-революционного музея), Государственного театрального музея в Петрограде, Центрального Толстовского музея в Москве в Хамовниках.

Октябрьская революция определила новые условия и направления развития музейного дела в стране. На первом этапе (1917–1918 гг.) в основном решались задачи спасения и сохранения культурных ценностей. План восстания предусматривал назначение комиссаров ВРК защищать музеи и художественные коллекции. Уже 27 октября (9 ноября) 1917 г. возобновила свою работу художественно-историческая комиссия во главе с А.Н. Бенуа. Первые же проверки сохранности дворцового имущества показали недостаточность этих мер: порча и пропажа вещей были огромные. Только часть украденного была возвращена к нач. 1918 г. Правда, эти неприятные инциденты не коснулись государственных музеев: Эрмитажа, Русского музея.

30 октября (12 ноября) 1917 г. Зимний дворец был объявлен государственным музеем. К сотрудничеству привлекались специалисты, не разделявшие политических убеждений новой власти: В.А. Верещагин, Г.К. Лукомский, В.П. Зубов, А.Н. Бенуа и др. Специалисты и власть не всегда одинаково представляли себе задачи охраны музейных ценностей. Так, когда встал вопрос о передаче Украине и Польше реликвий, вывезенных с их территорий в конце XVIII в. (после ликвидации гетманства на Украине, III раздела Польши и подавления конфедерации Т. Костюшко), музейная общественность выступила против, но передача реликвий все равно была осуществлена. Бывали примеры единения музееведов и власти: при подписании мирного договора в Бресте эксперты Эрмитажа, входившие в состав советской делегации, сумели доказать законное приобретение Александром I у Жозефины Богарне коллекции живописи ландграфа Гессен-Кассельского и незаконность притязания Германии на эти полотна.

1 (14) ноября 1917 г. создается Государственная комиссия по просвещению и ее исполнительный орган – Народный комиссариат по просвещению, в чью компетенцию теперь входило и музейное дело. Началась опись объектов, подлежащих музеефикации и охране. 21 марта 1918 г. (с этого момента даты по новому стилю) создана коллегия по делам музеев и охране памятников старины при Наркомпросе, призванная покончить с чехардой органов, ведающих музейным делом. В целом сеть государственных органов управления музейным делом была сформирована к лету-осени 1918 г.

На втором этапе развития советского музейного дела (1918–1923 гг.) было положено начало созданию впервые в практике отечественной юриспруденции специального законодательства по музейному делу и охране памятников. Главные его задачи на тот период – преобразование памятников истории и культуры в общенародную государственную собственность, учет, охрана и использование, предотвращение их утраты, вывоза или продажи за границу.

Также появились и первые проекты музейного строительства

Законодательная база советского музейного дела формировалась постепенно. Уже Декрет о земле положил начало национализации имущества многих усадеб, в том числе и обладавших уникальными коллекциями произведений искусства и предметов старины. Национализация имущества царской фамилии, кроме Декрета о земле, была оформлена Декретом СНК «О конфискации имущества низложенного российского императора и членов бывшего российского императорского дома». В отношении имущества церкви те же меры предусматривал как Декрет о земле, так и Декрет от 20 января 1918 г. «О свободе совести, церковных и религиозных обществах». Летом 1918 г. появились декреты «Об отмене права частной собственности на недвижимость в городах» и «Об освобождении от реквизиций помещений Народного комиссариата по просвещению». Выходили документы,

касавшиеся отдельных коллекций и даже отдельных предметов. Так, 28 мая 1918 г. СНК запретил вывоз княгине Е.П. Мещерской картины Боттичелли «ввиду исключительного художественного достоинства». Наркомпросу же поручили в трехдневный срок разработать Декрет о запрещении вывоза за пределы РСФСР «высокохудожественных ценностей» (принят 19 сентября 1918 г.). По Декрету 5 октября 1918 г. «О регистрации, приеме на учет и охране памятников искусства и старины, находящихся во владении частных лиц, обществ и учреждений» была объявлена первая государственная регистрация ценностей с выдачей охранных грамот их владельцам.

Так, Наркомпрос получил законодательную возможность для конфискации и национализации дворцов и особняков, иных объектов, представлявших музейную ценность. 5 декабря 1918 г. за ним были закреплены функции по учету и хранению музеев, коллекций, кабинетов, лабораторий и т.д. В дальнейшем были национализированы архивы деятелей русской культуры, находившиеся на хранении в архивах и библиотеках. В 1920 г. вышел декрет, касавшийся имущества, брошенного при отступлении белой армии. Положения последнего декрета постоянно уточнялись, позволяя Наркомпросу самостоятельно решать судьбу приобретенных таким образом предметов.

Активно шла национализация музеев и коллекций: Третьяковской галереи, коллекций С.И. Щукина (1-й музей новой западной живописи), И.А. Морозова (2-й музей новой западной живописи), И.С. Остроухова (Музей живописи и иконописи), А.В. Морозова (Музей русской художественной старины); велась музеефикация объектов: Троице-Сергиевой лавры, особняков Юсуповых, Шуваловых, Строгановых, дома Хомяковых на Собачьей площадке и др. В октябре 1918 г. появились музеи «Арс Азиатика» и классического Востока.

Власть стремилась продемонстрировать, что теперь культурные и исторические ценности действительно охраняются и в то же время доступны народу: сам нарком просвещения Луначарский в 1918 г. проводит экскурсию для делегации немецких рабочих по Екатерининскому дворцу Царского села. В ноябре 1918 г. отдел по делам музеев при Наркомпросе организовал «Первую выставку национального музейного фонда», представив 288 произведений живописи. В 1920 г. Оружейная палата, реорганизованная в Музей древнерусского художественного мастерства, провела выставки эмалей и тканей. В 1921 г. прошла выставка «Крестьянское искусство» в Историческом музее. Экспозиционная работа в 1920-е гг. в основном характеризовалась поиском новых средств показа, доступных для массового посетителя. Делались попытки построения экспозиций по формационному принципу.

11–17 февраля 1919 г. в Петрограде прошла Всероссийская музейная конференция, на которой власть заявила о своих видах на музей как на важное звено в деле осуществления культурной революции. Ставились вопросы развития специализации музеев, формирования сети профильных учреждений, преобразования уже существующих музеев. На конференции были озвучены и конкретные планы музейного строительства. Многие из них реализовывались потом в течение долгого времени: так предлагалось объединить в Москве в один музей западноевропейские разделы Третьяковки, Румянцевского музея, 1-го и 2-го Музеев новой западной живописи. Поиск оптимального варианта музейного строительства приводил в эти годы к постоянным реорганизациям музеев: новые появлялись и исчезали, объединялись и укрупнялись, старые дробились, реформировывались и т.д. Не всегда последствия таких реорганизаций были благие, но стоит учитывать, что это был первый опыт новой власти в музейном строительстве, а также и то, что в дореволюционной России не сложилось единой государственной политики относительно музейного дела.

Появились после революции и новые профильные подгруппы музеев, среди которых, прежде всего, следует упомянуть историко-революционные, а также музеи атеизма и т.д. По данным Д.А. Равикович, за 1918–1920 гг. в РСФСР было создано 246 музеев революции, причем большая их часть (186) в провинции.

Были сделаны первые шаги по созданию центров, координирующих музейную работу. При Историческом музее (ГИМ) действовал Отдел теоретического музееведения (до 1933 г.). В 1919 г. открылся Московский институт историко-художественных изысканий и музееведения. В 1921 г. в Петрограде открылся Высший экскурсионный институт (работал до 1924 г.). В Академии материальной культуры в 1920-е гг. работала комиссия по музееведению. Эти учреждения способствовали подготовке кадров, разработке вопросов теории и практики музейного дела.

Острой была проблема финансирования музейной сети. В 1922 г. в музеях страны впервые вводят входную плату.

С 1920 г. начинается перестройка управления музейным делом, вылившаяся в конечном итоге в усиление тенденции рассматривать музей как проводник культурной революции и новой коммунистической идеологии. 12 ноября 1920 г. создан Главполитпросвет при Наркомпросе РСФСР. В феврале 1921 г. при реорганизации Наркомпроса музейный отдел был преобразован в Главмузей, положение о котором утвердили 5 июня 1921 г. Первым руководителем Главмузея была Н.И. Троцкая. Просветительскую работу новый орган должен был вести под присмотром Главполитпросвета. Но уже в декабре 1921 г. прошла очередная реорганизация: отдельные главки при Академическом центре Наркомпроса (куда относился и Главмузей) объединились в Главнауку. Это отражало сформировавшееся к концу XIX в.

представление о музее как научном учреждении, ведущем на базе своих исследований просветительскую работу. Однако в рамках Главнауки среди музейных функций на первое место начинают выдвигаться идеологические.

В 1923 г. СНК РСФСР утвердил список музеев, получающих государственное финансирование. Из учтенных Главнаукой 396 музеев только 220 попали в этот список. Можно говорить о начале нового (третьего) этапа развития советского музейного дела, который продлился до конца 1920-х гг. Главное его содержание – организация систематического планового руководства музеями исходя из практических запросов современности.

Работа по совершенствованию музейной сети страны началась составлением списка 1923 г. К тому времени оформилось и понятие «Государственный музейный фонд». В постановлении ВЦИК и СНК 1923 г. предметы, находящиеся в музейном фонде и охраняемые государственными средствами, объявлялись «государственным достоянием». В последующие два года проводились обследования состояния музейной сети, новая регистрация памятников. В 1925 г. был составлен новый «Список научных, музейных, художественных и по охране природы учреждений и обществ, находящихся в ведении Главнауки РСФСР и состоящих на госбюджете», в котором государственная сеть сократилась более чем в 2 раза: 100 основных музеев и 42 филиала.

Именно тогда появились советские классификации музеев «по значению»: центральные, областные и местные. Для систематизации музейной сети применялась профильная классификация: историко-культурный, историко-бытовой, историко-революционный, военно-исторический, археологический, этнографический, сельскохозяйственный, (поли) технический, комплексный (краеведческий), мемориальный и др. музеи.

Музейный отдел Главнауки периодически организует на местах конференции по вопросам развития музейного дела: в Керчи, Казани, Саратове, Вятке, Свердловске, Ярославле. 4–8 января 1927 г. в Москве прошло Первое совещание историко-революционных музеев (в рамках IV Всесоюзного совещания заведующих истпартотделами) – мероприятие, ставшее одним из этапов подготовки Первого Всероссийского музейного съезда. В сер. 1920-х гг. на Музейный отдел Главнауки обрушивается шквал проверок и комиссий, что привело к его закрытию в 1930 г.

Новая экономическая политика принесла новшества в советское музееведение, связанные со свободным оборотом предметов, в том числе и музейных ценностей. В 1923 г. музеям разрешили продажу имущества, «не имеющего историко-художественного значения», через аукционы и антикварные магазины. Успехи национализации тогда часто оценивали негативно: будто бы, кроме немногих действительно ценных коллекций, государству достались мало или вовсе не имеющие ценности собрания,

содержание которых ложится тяжким грузом на плечи трудящихся. В 1926 г. продажа предметов из музейных фондов стала регулироваться специальной инструкцией.

Как ни странно, но сменившие нэп процессы индустриализации и коллективизации не только не остановили, но и активизировали торговлю музейными предметами из крупнейших собраний. Это связано с поиском средств для «Большого скачка». Такие действия привели к невосполнимым утратам при распродаже музейных ценностей во 2-й половине 1920-х – 1930-е гг. В 1927–1929 гг. ликвидировались хранилища Государственного музейного фонда в Москве и Ленинграде, часть их имущества была распродана. С 1928 г. велась торговля шедеврами Эрмитажа и др. музеев прямо из экспозиции, частыми были факты продажи ценностей за границу. Активное участие в этой работе принимали Наркомат внешней торговли СССР и государственная контора по скупке и продаже антикварных изделий (Антиквариат). Последний имел специально устроенные выставки и магазины. Произведения искусства отбирались по принципу «идеологической пригодности». В число не представляющих ценности попадали работы Дюрера, Рембрандта, Буше, Клуэ, русские иконы, ювелирные изделия Фаберже и т.д. Распродажа ценностей за границу велась секретно и часто по демпинговым ценам. К чести западных коллекционеров и музеев они часто отказывались от покупки предлагаемых им предметов из Государственного музейного фонда СССР и выступали против таких акций советского государства. Только во 2-й половине 1930-х гг. практика торговли музейными предметами была прекращена по причине экономической нецелесообразности: мировой кризис привел к падению цен на рынке антиквариата, и распродажа ценностей не приносила ожидаемых барышей.

Идеологические факторы приобретают все большее значение в советском музейном деле с 1930 г., с которого можно начинать четвертый этап в развитии советского музейного дела, продолжавшийся до начала 1960-х гг. (особым периодом этого этапа явилась Великая Отечественная война, но в целом сложившиеся в отечественном музееведении принципы не менялись до конца обозначенного хронологического отрезка).

1–5 декабря 1930 г. прошел 1-й Всероссийский музейный съезд. В нем участвовали 209 делегатов с правом голоса и 116 с совещательным голосом из 16 краев и областей и 6 автономных республик РСФСР. Были приглашены гости из других советских республик. Состав съезда отразил процесс смены кадров в отечественном музееведении: среди делегатов 36% имели стаж музейной работы до 1 года, 47% – до 10 лет (т.е. пришли на работу в музей уже в советское время) и только 17% – свыше 10 лет.

С решениями 1-го Всероссийского музейного съезда связано формирование новых представлений о функциях музея, а следовательно и о самом музее. Съезд закрепил представление о музее как о политико-

просветительном учреждении, как о (полит- или культ-) просветкомбинате. Музеям вменялось срочно создать «новую», «марксистскую» экспозицию и на ее основе вести работу. Не имея на то времени, музеи часто шли по пути создания таких экспозиций по преимуществу из этикеток и текстов, газетных вырезок и т.п. Предметность исчезала из практики музеев. Похожие симптомы превращения музейной работы в идеологическую встречались и ранее. Типичная выставка для будущего советского музея прошла в 1927 г. в Музее Революции СССР под названием «10 лет борьбы и строительства». В 1930-е гг. снизилось внимание к таким направлениям музейной работы, как комплектование фондов, исследовательская работа на базе фондов, исследовательская работа по хранению, реставрации и консервации.

Отмечался рост историко-революционных музеев. В 1936 г. в Москве открылся Центральный музей им. В.И. Ленина, воплотивший в себе музей нового типа. Музей существовал с 1924 г. как отделение Института В.И. Ленина. Статус самостоятельного учреждения получил только в 1936 г. В составе музея было 4 филиала: в Горках, Смольном, Разливе, Шушенском. Их число постоянно росло. Центральный музей им. В.И. Ленина был своего рода «идеальным типом» советского музееведения 1930-х гг. По его образцу создавались музеи и других партийных деятелей: И.В. Сталина, С.М. Кирова, М.В. Фрунзе, Г.К. Орджоникидзе, Я.М. Свердлова и др.

Все не соответствовавшее новым веяниям необходимо было убрать. Иногда доходило до курьезов: в Третьяковке картины делили на следующие группы: изображающие бедствия крестьян при крепостном праве и изображающие зверства помещиков (в то же время) и т.д. В 1932 г. фасад Эрмитажа «украсил» плакат «Искусство эпохи разложения феодализма».

Решения Первого музейного съезда привели к созданию журнала «Советский музей», чьи публикации отражали новые тенденции в советском музееведении, в том числе усиление роли политико-просветительской работы.

Для того чтобы освободить место для новых экспозиций, музеи ликвидировали старые, не выдерживавшие «идеологической» проверки. Иногда ликвидировались как не представляющие ценности целые музеи. Реорганизация музейной сети в 1930-е гг. велась под лозунгами активизации участия масс в социалистическом строительстве и воспитания их на примере лучших образцов (отбор этих образцов был прерогативой советских и партийных органов). Но и они отмечали чрезмерное увлечение схемами, недооценку и пренебрежение к подлинникам (циркуляр Наркомпроса «О реэкспозиции музеев» от 17 января 1933 г. и др.).

Недовольство специалистов вызывали и постоянные реорганизации управления музеями, приведшие к рассредоточению руководства разными профильными группами музеев по отдельным ведомствам. В 1930 г. упразднена Главнаука, создается сектор науки при Наркомпросе, в составе

которого была музейная группа. Именно последний орган проводил в жизнь решения Первого музейного съезда, ведал подготовкой кадров и т.д. Восстановили музейный отдел в 1933 г. В 1939 г. его переименовали в музейно-краеведческий. Но ему не подчинялись художественные музеи, которыми с 1936 г. ведал Всесоюзный комитет по делам искусств. Таким образом, единая система руководства музеями, созданная в начале 1920-х гг. в 1930-е гг. перестала существовать.

Музейные работники пытались сопротивляться подобного рода практике, но волна репрессий, обрушившаяся на страну в конце 1920-х – 1930-е гг., не миновала и музейную интеллигенцию. Старым специалистам предъявлялись обвинения в контрреволюции, срыве заданий пятилеток, саботаже и т.п. Среди репрессированных – Н.П. Анциферов, М.Д. Беляев, Г.С. Габаев, М.И. Смирнов, В.И. Смирнов, С.И. Руденко, А.И. Андреев, А.И. Яковлев и др. Первый музейный съезд в своих решениях обозначил старых специалистов как «людской хлам», которому, наряду с «хламом» предметным, не место в советском музее. Однако и новые советские кадры уже в конце 1930-х гг. стали жертвами репрессивной политики – директор музея Революции Я.С. Ганецкий, редактор «Советского музея» И.К. Луппол и др.

Заложенные в конце 1920-х – 1930-е гг. представления о роли и месте музея в обществе, науке и культуре долго не пересматривались и определили взгляды на этот социальный институт вплоть до 1960–1970-х гг., сказывались и позже – до конца советского периода, до начала 1990-х гг. – на отношении к музею.

Были и немногочисленные положительные последствия музейной политики 1930-х гг. Среди них можно отметить активизацию музейного строительства (особенно национальных) на окраинах. Центральные музеи нацеливали на оказание помощи как методологической, так и практической (в том числе путем передачи части имеющихся в фондах предметов из дублетного и обменного фондов). В 1932 г. создается Центральный научно-исследовательский институт методов краеведческой и музейной работы Наркомпроса РСФСР, ставший центром методической работы. В 1937 г. его реорганизовали в Научно-исследовательский институт краеведческой и музейной работы. Вели методическую и педагогическую музееведческую работу, в том числе по подготовке кадров, и отдельные музеи. Так, в 1930-е гг. при Театральном музее им. А.А. Бахрушина практиковалось чтение курса «Театральное музееведение» для студентов театрального отделения факультета литературы и языка Первого МГУ.

В 1930-е гг. формируется сеть литературных музеев. В этот период начали работу Центральный литературный музей (1934), Всесоюзный музей А.С. Пушкина и Государственный музей Л.Н. Толстого (1938).

На 1 января 1941 г. музейная сеть РСФСР состояла из 626 музеев: 80 находились в Москве, 60 – в Ленинграде, 486 – в провинции. По ведомственной принадлежности 439 подчинялись Наркомпросу, 56 – Всесоюзному комитету по делам искусств, 18 – АН СССР, 7 – НИИ, 11 – вузам, 95 – прочим ведомствам и учреждениям.

В конце 1930-х гг. прошла генеральная инвентаризация музейных фондов РСФСР, и руководство республики решило провести единый учет музейных коллекций в системе Наркомпроса и создать на его основе сводные научные каталоги музейных ценностей. Подготовка к этой работе началась в 1941 г., а первый официальный документ о проведении государственного учета вышел 20 июня 1941 г. (планировалось завершить работу к 31 декабря 1942 г.). Но начавшаяся война внесла свои коррективы, работа так и не была закончена.

Великая Отечественная война потребовала от музеев решения ряда задач: спасение и сохранение музейных ценностей, продолжение деятельности и организация работы в экстремальных условиях. В РСФСР эвакуация затронула 15 областей, 2 края и 2 автономные республики. Полностью были оккупированы (а значит, при отходе советских частей подлежали эвакуации) Украинская ССР, Белорусская ССР, Эстонская ССР, Литовская ССР, Латвийская ССР, Молдавская ССР. Планы эвакуации, разрабатывавшиеся в 1932–1936 гг., не удовлетворяли специалистов и касались лишь некоторых районов (Ленинградская область и Приморский край), но тем не менее в дальнейшем их не пересматривали. В 1941 г. не было планов эвакуации, а потому музеи не получили должного материального и технического обеспечения, иногда не получали даже военизированной охраны. Были эвакуированы фонды 66 музеев, в том числе из прифронтовой зоны. Но из-за отсутствия планов эвакуации значительная часть ценностей осталась на оккупированной территории. Впоследствии около 400 музеев были разрушены, часть учреждений будет законсервирована, многие ценности вывезены в Германию, как по официальным каналам Третьего рейха, так и частными лицами (количество вывезенных ценностей по подсчетам современных российских экспертов составляет около 600 тыс. предметов).

Эвакуированные ценности перевозятся в Казань, Пермь, Сарапул, Кустанай, Киров, Свердловск, Горький, Иркутск, Ульяновск, Новосибирск, Омск, Фергану, Пензу и др. города. Девять наиболее крупных хранилищ эвакуированных ценностей получают статус «Государственных». Многие местные музеи при этом закрывались, уплотнялись, чтобы освободить место музеям эвакуированным.

Принимаемые партийными и советскими органами решения требовали от музеев продолжать и даже активизировать работу с населением. В этот период получили распространение оперативные формы работы: выставки (в

том числе передвижные, обслуживавшие предприятия, госпитали, колхозы и т.д.), лекции, беседы, исторические и краеведческие кружки

Одновременно велось комплектование фондов по истории Великой Отечественной войны. При этом не хватало опыта в комплектовании фондов прямо в процессе совершения события. Единственным пособием было пособие проф. Н.М. Коробкова «Руководство по собиранию материалов по истории Великой Отечественной войны» 1942 г. Это приводило к тому, что тематика выставок, особенно в 1941–1942 гг., мало отражала их содержание. Так, на выставке 1941 г. «Великая Отечественная война советского народа против германского фашизма» в ГИМе только 3 раздела из 10 отражали тему, заявленную в названии мероприятия. Для ведения агитаторской работы НИИ краеведческой и музейной работы подготовил и рекомендовал к внедрению выставки «Героическое прошлое русского народа», «Били, бьем и будем бить», позволявшие включать в экспозицию любые примеры успешной борьбы с врагами. На основе некоторых выставок или разделов выставок, посвященных борьбе с фашизмом, уже после войны будут создаваться самостоятельные музеи. В научно-исследовательской работе музеев на первый план стало выдвигаться краеведческое направление.

В конце войны изменения коснулись управления музеями: 6 февраля 1945 г. СНК СССР создал Комитет по делам культурно-просветительных учреждений при СНК РСФСР. В его составе было Управление музеев, которому и подчинялись с того времени музеи, ранее находившиеся в ведении Наркомпроса.

По мере освобождения оккупированных территорий, а особенно активно после завершения Великой Отечественной войны, начинается работа по восстановлению и реставрации архитектурных памятников и музеев

После войны был впервые поставлен вопрос о реституции: взаимном возвращении культурных и исторических ценностей, перемещенных в другие страны. В послевоенный период и вплоть до конца 1980-х гг. СССР в основном, затрагивая тему реституции, говорил о своих ценностях, вывезенных Германией и ее союзниками. Хотя уже в то время предъявляются требования проигравшей войну стороны о возвращении ей тех ценностей, что вывезли советские оккупационные власти. Вопрос о передаче ценностей решался советской стороной, в последнем случае обычно исходя из того, в каком лагере оказалась страна после второй мировой войны. Страны Восточной Европы, как союзники СССР, обычно получали свои ценности (так, в ГДР были возвращены картины Дрезденской галереи). ФРГ же и другие капиталистические страны, как правило, не получали удовлетворения своих требований.

Расширяется законодательная база музейного дела. В 1947 г. была разработана «Инструкция по учету музейных фондов» (действовала до 1967 г.), призванная ввести единую систему учета ценностей, отделить фонды

музейных предметов от фонда научно-вспомогательных материалов. В 1948 г. принимается Постановление Совета Министров СССР «О мерах улучшения охраны памятников культуры», «Положения об охране памятников культуры», «Положение об областном, краевом, республиканском (АССР) краеведческом музее» и «Основные положения о построении экспозиции областных, краевых, республиканских (АССР) и крупных районных краеведческих музеев». В 1955 г. разработано новое (прежнее от 1944 г.) «Положение о мемориальном музее», а в 1956 г. впервые утверждено «Положение о художественных музеях, картинных и художественных галереях, музеях изобразительных искусств системы МК РСФСР».

Управление музеев с 1950 г. продолжило работу по паспортизации музейных фондов. Результатом стало в 1954 г. сокращение 33 краеведческих музеев, не имевших достаточных условий для существования; а также некоторых центральных музеев, чьи фонды находились в консервации, или же музей не проводил комплектование фондов, научную или научно-просветительскую работу. 10 музеев были переданы из республиканского подчинения в местное, 7 мемориальных музеев преобразованы в библиотеки. Хотя в целом это позволяло решить проблемы с финансированием оставшейся музейной сети, но принимаемые решения не всегда отличались продуманностью: среди закрытых числится Музей народов СССР, Государственный музей сельского хозяйства, Музей нового западного искусства и Музей обороны Ленинграда. Закрытие этих музеев было прямым следствием политики «борьбы с безродным космополитизмом», которую власть вела с 1946 г.

Достаточно острой оставалась в послевоенный период проблема музейных кадров. В музеях работало мало людей с высшим образованием, была характерна большая текучесть кадров, низкими были заработные платы всех категорий сотрудников – все это и вдобавок идеологический пресс мешали становлению советского музейного дела как научной отрасли.

Изменения начались после 1953 г., а особенно заметными стали после XX съезда КПСС в 1956 г. Началась работа по перестройке экспозиций музеев, многие музеи перепрофилировались. Вологодский музей И.В. Сталина преобразовали в Музей Вологодской ссылки, Музей И.В. Сталина в Красноярске в Музей истории Красноярской организации КПСС и т.д. Открылись ранее не доступные публике музеи: Московский Кремль (1961), музей К. Маркса и Ф. Энгельса (1962).

С 1953 г. руководство музейной работой сосредотачивается во вновь созданном Министерстве культуры, а на местах – в органах культуры исполкомов Советов. В рамках Министерства культуры в 1957 г. создается Управление музеев и охраны памятников. Но чехарда в управлении музеями продолжалась. В 1959 г. Управление было разделено на два: Управление изобразительных искусств (ведало художественными музеями) и Главное

управление культурно-просветительской работы (ведало остальными музеями). Восприятие музея как учреждения по пропаганде марксизма-ленинизма во всех его аспектах продолжало сохраняться, что заставляло уделять внимание, прежде всего, разделам по истории советского общества, это касалось и художественных музеев. Подтверждение тому – обсуждение в январе 1964 г. плана музейного строительства на заседании идеологической комиссии ЦК КПСС.

В 1957 г. впервые был проведен смотр музейной работы. Он был посвящен 40-летию победы Великой Октябрьской социалистической революции. В первом смотре приняли участие 270 музеев. Смотр стал и первым массовым случаем награждения сотрудников музеев в послевоенный период. Смотры такого рода активизировали работу музеев, особенно экспозиционную и собирательскую. Впоследствии смотры постоянно служили фактором, активизирующим работу по комплектованию фондов. Так, при подготовке к 50-летию Октября ГИМ за 1965–67 гг. провел 70 экспедиций (22 из них археологические, это говорит о том, что «идеологические» мероприятия использовались музеями в целях, далеких от идеологии). Но главным оставалось комплектование отделов по истории советского общества. В 1984 г. около 40% Музейного фонда РСФСР составляли памятники советского общества.

С 1958 г. появляются историко-архитектурные музеи-заповедники в Новгороде, Костроме, Горьком (Нижний Новгород), Владимире. В конце 1980-х гг. такого рода музеев в РСФСР было 47. Первая попытка организации такого музея связана с инициативой С.И. Кожухова по превращению Бородинского поля в Государственный заповедник Отечественной войны 1812 г. Но предложение в 1951 г. не получило поддержки (реализовано было только в 1961 г. к 150-летию Отечественной войны)

Первые историко-архитектурные заповедники появились к юбилеям городов: Новгород готовился к 1000-летию, Владимир – к 850-летию. На базе музеев-заповедников с конца 1960-х гг. создаются туристические центры. Первые такие центры появились в 1967 г. в Суздале и в 1969 г. в Загорске (Троице-Сергиев Посад). Только в 1980 г. начинается создание туристического центра в Новгороде.

Главной сложностью музеев-заповедников было наличие значительных природных комплексов, нуждавшихся в охране и защите не менее памятников истории и культуры. При создании многих таких музеев не были решены природоохранные задачи, отсутствовали нормативные документы. Это относится к деятельности Соловецкого историко-архитектурного и природного музея-заповедника, Кижей, Валаама и др. С 1964 г. внимание государственных, партийных, общественных структур было привлечено к гибели зеленых насаждений Ясной Поляны, что связано с работой близ

расположенных промышленных предприятий, но, несмотря на обилие партийных постановлений, практически ничего не удалось сделать.

Празднование 40-летия Великого Октября дало толчок формированию общественных музеев. Первыми были музеи городов Лысьва, Кизел, Очера (все в Пермской области). В Министерстве культуры этот опыт оценили положительно и в 1959 г. приняли специальное постановление, рекомендовавшее всем изучать и использовать этот опыт. Методический контроль возлагался на государственные музеи. Сеть общественных музеев постоянно росла: в 1966 г. – около 300; в 1972 – 601; в 1974 – 1074, а вместе со школьными музеями – 4174. На 1 января 1990 г. в органах культуры РСФСР было зарегистрировано 4373 общественных музея в 26 субъектах федерации (это $\frac{2}{3}$ территории РСФСР).

В 1980 г. учреждается звание «Народный музей» для того, чтобы отмечать лучшие в этой группе учреждения. К 1985 г. звание «Народного музея» имело 267 общественных музеев.

Сформировалась традиция проводить смотры-конкурсы к юбилейным датам. Смотры имели определенную направленность: смотры к 50 и 60-летию Октября ставили задачу улучшения уровня научно-исследовательской и собирательской работы; к 60-летию образования СССР особое внимание уделяли научно-просветительской работе и воспитательным функциям. Смотры к 30 и 40-летию победы в Великой Отечественной войне сосредоточили внимание на экспозиционной работе и патриотическом воспитании; к 70-летию Октября смотр ставил целью улучшение научно-фондовой работы. Тем не менее, соревновательный момент все больше уходил из смотров-конкурсов, превращая их в формальные мероприятия. Тем не менее, положительные результаты смотров-конкурсов для музейного дела и музейного строительства также были. Партийные и советские органы уделили больше внимания музеям, их нуждам, смотры давали возможность провинциальным музеям получить научную, методическую и др. помощь со стороны столичных музеев, НИИ музееведения и др. структур.

Очередные юбилеи: 50 и 60-летие Октябрьской революции, 20, 30, 40-летие Победы над фашизмом, 90 и 100-летие со дня рождения В.И. Ленина практически всегда связаны с созданием новых музеев историко-революционного и военно-исторического профиля. К 100-летию вождя создается музей-заповедник «Сибирская ссылка В.И. Ленина» в с. Шушенском Красноярского края. Сибирскому селу был возвращен облик рубежа XIX–XX вв., создан мемориальный, историко-революционный, историко-бытовой и архитектурно-этнографический комплексный музей.

Бурно развивались филиалы крупных музеев. Это связано с тем, что для организации филиала требовалось гораздо меньше различного рода согласований (с 1964 г. стало обязательным согласование с ЦК КПСС или ЦК союзной республики), чем для создания самостоятельного музея. Филиал же

создавался часто только по усмотрению местной власти. Кроме того, головной музей выделял своим филиалам часть своих финансов, а это важно в условиях нехватки средств. Министерство культуры, обеспокоенное перспективой появления массы «маломощных» музеев, в 1977 г. даже рассылает на места указание «О порядке открытия новых государственных музеев и филиалов», требуя согласования этих вопросов с Министерством культуры. С конца 1960-х гг. идет и обратный процесс: создание музеев на базе филиалов.

Растет сеть художественных музеев в основном за счет выделения в самостоятельные художественных коллекций краеведческих музеев. С 1978 по 1983 г. было открыто 28 художественных музеев. Вообще число узко профильных музеев увеличивается, что приводит к процентному сокращению в советской музейной сети музеев краеведческих: в 1965 г. – 50% музейной сети, в 1985 г. – 36,5%.

Общественные и государственные музеи активизируют работу с посетителем, появились ее новые формы: дни открытых дверей, дни обслуживания определенных категорий посетителей, встречи с замечательными людьми, народные университеты, клубы по интересам и т.п. Продолжали использоваться и старые формы: передвижные выставки, лектории и т.д. Появились и передвижные музеи, их в 1963 г. было около 30.

К этому времени относится восстановление и расширение международных связей советских музеев. В 1956 г. СССР присоединяется к Конвенции о защите культурных ценностей в случае вооруженного конфликта, подписанной в Гааге в 1954 г., и тем самым включается в международную систему охраны культурного наследия.

По-разному освещается в литературе процесс создания Советского комитета ICOM: «Российская музейная энциклопедия» (М., 2000. Т. 1.) и «Музей и власть» (М., 1991) говорят о появлении российского отделения ICOM 8 апреля 1957 г. после выхода приказа № 200 Министра культуры СССР. Эту версию стоит признать наиболее достоверной, т.к. она отмечена ссылкой на документы и официально признана Российским отделением ICOM за дату своего рождения. В книге «Музей и власть» говорится, что первым главой советского отделения ICOM был А.И. Замошкин – член-корреспондент Академии художеств СССР, директор ГМИИ им. А.С. Пушкина. Хотя другой источник – «Музееведение. Музеи исторического профиля» (М., 1988) – относит это событие к 1977 г. и XI Генеральной ассамблее ICOM.

В соответствии с мировой практикой формируются общественные организации по изучению и охране памятников истории и культуры: в 1965 г. по постановлению Совета Министров РСФСР создается Всероссийское добровольное общество охраны памятников истории и культуры (ВООПИК).

Оставались проблемы с материально-техническим обеспечением музеев и кадрами. С 1962 г. музеи затронуло сокращение финансирования, связанное с общим снижением финансирования культурной и образовательной сфер. Уменьшились штаты музеев, да и сама музейная сеть не избежала дальнейших сокращений. К 1962 г. закрылись 45 музеев (среди них и мемориальные музеи Молотова, Ворошилова и других сподвижников Сталина), 23 музея были реорганизованы или перепрофилированы. На 1 января 1965 г. музейная сеть Министерства культуры РСФСР состояла из 368 музеев (без филиалов), большая часть из них (233) – краеведческие. Рост музейной сети связан с периодом конца 1960-х – 1-й половины 1980-х гг.

Проблемой подготовки специальных кадров озабочены в этот период и сами музеи, и партийные и государственные органы. В 1946 г. в МГУ им. Ломоносова открывается музейная кафедра. За 10 лет работы (1946–1955 гг.) она подготовила 120 специалистов. В ГИМе действовала аспирантура, набиравшая ежегодно 10 человек. В 1955 г. подготовлен первый отечественный учебник по музееведению «Основы советского музееведения». Но к концу 1950-х гг. эта система подготовки кадров ликвидируется. Идеологическая комиссия ЦК КПСС в 1964–1965 гг., рассматривая перспективы музейного строительства, рекомендовала организовать соответствующую специализацию в Московском, Киевском государственных университетах и Государственном историко-архивном институте. Рекомендовали также предусмотреть подготовку специалистов-реставраторов. Но эти пожелания так и не реализовались.

После кадрового сокращения 1962–1963 гг. в течение 1960–80-х гг. наблюдался устойчивый рост кадров музейных работников. Государство предпринимало шаги, направленные на повышение престижа музейных профессий. В 1964 г. учреждается почетное звание «Заслуженный работник культуры РСФСР», которое присваивалось в том числе работникам музеев, библиотек и т.д. К началу 1980-х гг. около 200 музейных работников были удостоены этого звания.

В 1981 г. НИИ культуры открывает очную и заочную аспирантуру по специальности «Музееведение». В 1984 г. Всесоюзный институт повышения квалификации работников культуры организует у себя кафедру музейного дела – учебно-методический центр по работе с руководителями в области культуры и искусства. В 1987 г. в Государственном историко-архивном институте создается кафедра музееведения. С конца 1980-х гг. подготовку музейных работников ведут Институт культуры им. Крупской в Ленинграде, Уральский и Кемеровский государственные университеты, Восточно-Сибирский институт искусств в Улан-Удэ, Ленинградский (ныне Петербургский) институт культуры. Тем не менее, сохранялись трудности с обеспечением кадрами, особенно реставраторами, экспертами по оценке

(последнее отражалось и на комплектовании фондов – многие музейные работники не могли квалифицированно отобрать наиболее ценные предметы).

Несмотря на кадровые и финансовые проблемы, отечественное музейное дело развивалось в русле современных тенденций. В 1970-е гг. начались работы по информатизации музеев. Создаются компьютерные базы данных: электронные каталоги созданы в Третьяковской галерее (18 тыс. изображений), в музее «Московский Кремль» (60 тыс. описаний предметов из коллекций иконописи, оружия, прикладного искусства, нумизматики, археологии) и др.

Законодательство 1960–80-х гг. отражало важную роль музеев в обществе, но в то же время характеризовалось некоторой двойственностью: власть, пытаясь придать музею статус научного учреждения, продолжала смотреть на него как на средство агитации и пропаганды, учреждение идеологическое. В 1964 г. ЦК КПСС принял Постановление «О повышении роли музеев в коммунистическом воспитании трудящихся». Оно вменяло в обязанность всем музеям, кроме мемориальных, создать отделы по истории советского общества. Хотя в документе были заложены и перспективы дальнейшего развития законодательства, причем такого, которое должно было смотреть на музей как на научное учреждение. В том числе было необходимо разработать «Положение о музейном фонде СССР» и определить принципы развития музейного дела. В 1964 г. принимается Постановление «О мерах по упорядочению сети научных учреждений МК РСФСР», которое в том числе закрепило за рядом центральных музеев функции научно-исследовательских и методических центров-координаторов по отдельным проблемам музееведения. Документы, направленные на координацию музееведческих и связанных с ними профильных научных исследований, принимались в 1974, 1982 гг. Ведущую роль в этой деятельности играл отдел музееведения НИИ культуры.

Развитие музееведения, рост туристического движения, увеличение притока туристов-иностранцев требовали развития музейного законодательства и законодательства по охране памятников. В 1965 г. издано Постановление Совета Министров «О музейном фонде Союза ССР», действовавшее до 1988 г., когда в связи с развитием законодательной базы потребовалось внести существенные изменения, что и было сделано в новом «Положении о музейном фонде СССР». В 1966 г. создается Государственная инспекция по охране памятников истории и культуры Министерства культуры РСФСР. С 1967 г. Министерство культуры РСФСР, АН СССР, коллективы музеев при содействии научных и общественных организаций вели работу по подготовке Свода памятников истории и культуры. Были выпущены «Материалы к Своду памятников истории и культуры РСФСР»: 31 выпуск по 29 регионам.

В 1976 г. принят Закон СССР «Об охране и использовании памятников истории и культуры» (аналогичный документ РСФСР принят в 1978 г.). Важность охраны памятников отразила Конституция 1977 г.

В то же время многие документы 1960–1980-х гг. так жестко регламентировали деятельность музеев, их штатное расписание, что становились тормозом для естественного развития музеев.

В 1970-е гг. появляется еще одна новая тенденция: формирование музейных систем и объединений. Так, в 1974 г. Владимиро-Суздальский музей-заповедник был реорганизован в Государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник с включением в него 5 краеведческих, 2 художественных и 2 мемориальных музеев. Опыт сочли удачным и рекомендовали к повсеместному внедрению. На 1 января 1985 г. таких объединений было 25, они охватывали 27% музейной сети РСФСР. Против создания объединений выступила Академия художеств СССР и Союзы художников СССР и РСФСР, т.к. в разнопрофильных объединениях художественные музеи теряли самостоятельность. Министерство культуры приняло в ответ решение не включать художественные музеи в разнопрофильные объединения, объединять их только в рамках своей профильной группы, хотя признать опыт включения художественных музеев в разнопрофильные объединения однозначно отрицательным нельзя: пример тому Новгородское объединение. В целом обследование 1982–1985 гг., проведенное НИИ культуры, показало, что в большинстве случаев в созданных без надлежащих условий и обеспечения объединениях работа велась не лучше, чем до объединения, а иногда показатели были даже хуже.

Только с началом перестройки наметилась тенденция демонтажа командно-административной системы управления музейным делом. В 1988 г. при Министерстве культуры СССР создается Главное управление культурно-массовой работы, библиотечного и музейного дела. Его полномочия касались только координации, определения общих направлений и стимулирования музейной работы. Конкретные меры развития существующей сети и формирования новых музеев были отнесены к компетенции местных органов и самих музеев.

Музейная сеть СССР на начало 1990-х гг. включала в себя 2208 государственных музеев, из которых более половины – 1359 – музеи исторические или с преобладанием исторических отделов. Крупные профильные группы представляли собой мемориальные музеи (около 450), художественные музеи (около 300), музеи-заповедники (около 50).

Подводя итоги развитию музейного дела в РСФСР и СССР с 1917 по 1991 гг., выделим периоды в развитии отечественного музейного дела и основные черты этих периодов.

1 период (1917–1918 гг.) – главная задача видится в сохранении культурного и исторического наследия, охране ценностей, поиске

организационных форм, позволяющих успешно решать эти задачи. Началось формирование советского законодательства по музейному делу и охране памятников.

2 период (1918–1923 гг.) – деятельность Всероссийской коллегии и отдела по охране памятников искусства и старины при Наркомате просвещения РСФСР. Заложены законодательные основы регулирования музейного дела, вырабатываются первые государственные программы развития музейного дела. Из отрицательных моментов развития отечественного музееведения следует отметить то, что именно на этот период приходится формирование представлений о музее как о пропагандистском учреждении, прежде всего, это привело к объединению, ликвидации некоторых музеев как не представляющих ценности.

3 период (1923–1930 гг.) – закрепляется представление о музее как учреждении по формированию и пропаганде марксистско-ленинского мировоззрения, инструменте идеологического воздействия.

4 период (1930 – 1941 гг.) – начинается проведением Первого музейного съезда. Музейное дело развивается как часть общегосударственной и пропагандистской работы, откуда и вытекают те требования, которые предъявляются музею.

5 период (1941–1945 гг.) – существование музеев определяется необходимостью сохранить фонды и развернуть работу на новых территориях в связи с Великой Отечественной войной. Изменяется орган управления музеями: с 6 февраля 1945 г. им стало Управление музеев Комитета по делам культурно-просветительных учреждений при СНК РСФСР.

6 период (1945 г. – 1-я половина 1950-х гг.) – возрождение музеев и восстановление основных направлений их работы после Великой Отечественной войны. Усиление регламентации в деятельности музеев.

7 период (2-я половина 1950-х – 1-я половина 1960-х гг.) – усиление интереса к историко-культурному наследию и проблемам его сохранения, развитие новых типов музеев: музеи-заповедники, общественные музеи. Становление практики смотров-конкурсов музеев. Развитие международных связей отечественных музеев, начало членства в международных организациях, связанных с охраной, изучением и пропагандой всемирного культурного и исторического наследия.

8 период (2-я половина 1960-х гг. – 1980-е гг.) – время поиска новых путей, активное развитие законодательства по музейному делу и охране памятников. С середины 80-х гг. начался демонтаж административно-командной системы управления музеями.

Весь период с 1917 по начало 1990-х гг. сохранялось, все более усиливаясь до середины 1980-х гг., отношение к музею как пропагандистскому учреждению, что пагубно сказывалось на развитии

научно-исследовательской, экспозиционной, научно-фондовой работы музеев.

С распадом СССР и запретом на деятельность КПСС начинается новый период в развитии отечественного музееведения, связанный с отказом от взгляда на музей как пропагандистское заведение, а также появлением новых форм в организации музейного дела.

Новый этап охарактеризовался сменой приоритетов в деятельности музеев: накопление материалов по истории советского общества, представление их в экспозиции перестали быть главной задачей музеев. Во многих музеях свертывались уже имевшиеся экспозиции; закрывались или перепрофилировались такие «идеологические» музеи, как революции, В.И. Ленина и т.п. Растет показ в экспозициях музеев дореволюционного периода истории, что требует переориентации и фондовой, и исследовательской работы.

На сегодняшний день в Российской Федерации насчитывается около 3 тыс. музеев, из которых 1700 – государственные. Для многих государственных музеев новый период развития отечественного музейного дела обернулся своего рода «идейным кризисом» и неспособностью многих из них вписаться в новые условия: по данным Министерства культуры РФ 1997 г. только 29% российских музеев имеет собственную концепцию развития и всего 8% из них составляет бизнес-планы.

Кризисное состояние музейного дела отражает и тот факт, что многие музеи не могут разработать новую концепцию, несмотря на то, что в этой сфере отмечаются новые тенденции. Прежде всего, это касается понимания самой сути музейной экспозиции и работы с ней. Прежде ее содержание определялось «научной концепцией». Это требовало выстроить экспозицию и вести работу в соответствии с требованиями соответствующей профильной науки. С конца 1980-х гг. ряд музеев отказывается от «научных» концепций, пытаясь выстроить свою работу на иных принципах. Одним из главных конкурентов науки оказывается мифологическое сознание. Одна из первых таких концепций разрабатывается в музее-заповеднике «Исток Волги». Концепция эта хотя и называлась научной, но ратовала за взаимодействие научного и мифологического сознания и использование мифов для активизации воздействия музейных предметов на посетителя. Предлагалось пересмотреть взгляд на экспозицию как на реализацию требований какой-либо науки и считать создание экспозиций «специфическим видом искусства или формой поэтического мифотворчества». Мифология служит основой работы со зрителями-посетителями и в Музейном экологическом театре-студии «Душа Байкала», представляющем свои спектакли в Музее природы Бурятии в г. Улан-Удэ.

Одно из новшеств 1990-х гг. – возрождение частных музеев. Сразу несколько частных музеев претендует на первенство открытия в Российской

Федерации. В начале 1990-х гг. в с. Покровское Тюменской области открылся частный музей старца Григория Распутина, принадлежащий семье Смирновых. Музей собирает предметы, связанные с личностью Распутина или представляющие историю быта России рубежа XIX–XX вв. В 1993 г. открылся частный музей «Музыка и время» в Ярославле. Музей получил флигель бывшей усадьбы купцов Соболевых. Создатель и владелец музея, Джон Григорьев, коллекционирует колокольчики, часы, музыкальные инструменты и т.п. (рис. 33)

В 1990-е гг. также в других городах открываются частные музеи: Музей природы в Москве, Музей русской старины в Ярославле, Минералогический музей в Иркутске, частная картинная галерея в Ельце и др. В 1993 г. в Москве зарегистрирован первый частный художественный музей – Русский национальный музей искусств (РНМИ), ставший заметным явлением в музейной жизни страны. Он ориентирован на формирование коллекции памятников русской культуры 2-й половины XIX – начала XX в.: декоративно прикладного искусства, живописи, фарфора, мебели, музыкальной игрушки и т.д. РНМИ стал первым музеем, который собирал часть фондов именно для продажи, а не для включения в основной фонд. Музей ведет аукционные продажи, что дает средства для приобретения новых произведений искусства. РНМИ подготовил цикл музееведческих передач, показанных по центральному телевидению: «Атрибуция антикварных произведений искусства», «Мода на ювелирные украшения в России конца XIX – начала XX в.», «Безопасность музеев и музейных коллекций», «Занимательные музыкальные механизмы в истории русской культуры XIX в.»

Новое законодательство отразило статус частных музеев, определив Музейный фонд РФ как состоящий из государственной и негосударственной частей. Негосударственная часть представлена объектами, находящимися в собственности частных лиц, общественных и религиозных организаций (сюда относятся профессиональные и творческие союзы), благотворительных и иных фондов, негосударственных объединений, и т.п.

Новшеством стало и формирование новых государственно-церковных отношений, началась передача (демузеефикация) некоторых ранее конфискованных у русской православной церкви объектов в ее собственность (этот же процесс идет и для других конфессий: мусульман, буддистов). Так возобновлены богослужения в церкви Покрова (центральная часть Собора Покрова на Рву в Москве) с 1990 г. в день взятия Казани; в Троицком соборе Ипатьевского монастыря (Кострома) с 1991 г.; в Казанском соборе в Петербурге (здесь расположен Музей истории религии) с 1992 г.

Некоторые ранее музеефицированные объекты полностью переходят в собственность местных епархий: в 1990 г. Екатеринославский собор г. Кингисепп (здесь располагался Историко-краеведческий музей); в 1992 г. Михаило-Архангельский собор Нижегородского кремля (музеефицированный

памятник), в том же 1992 г. – Воскресенский собор в г. Старая Русса (ранее здесь размещались военно-исторические экспозиции, посвященные Великой Отечественной войне). Идет поэтапная передача в ведение РПЦ Борисоглебского монастыря (музеефицированный памятник) в Ростовской области. В 1993 г. передан Церкви Рождественский собор в г. Солигач Костромской области, ранее он использовался как главное экспозиционное здание местного краеведческого музея, что привело к консервации фондов последнего. Удачнее сложилась судьба Тамбовского областного краеведческого музея: в 1993 г. здание Спасо-Преображенского собора передано Тамбовской епархии, а музею в 1994 г. предоставлено здание бывшего Дома политпросвещения.

Музейная общественность часто выступает противником таких акций, если не видит возможности обеспечить должную охрану, своевременную реставрацию объектов национального достояния со стороны религиозных структур. Ситуация прогнозировалась властями, инициировавшими передачу ранее конфискованных объектов в церковную собственность. Так, отчет Министерства культуры РФ 1993 г. называл в числе вероятных сценариев развития ситуации, связанной с процессом возвращения имущества церквей и религиозных общин, возможность закрытия музеев, в том числе крупнейших, особенно в том случае, если они располагались в культовых зданиях. Выход был найден в оформлении двойного использования ряда выдающихся памятников в музеях «Московского Кремля» (Указ Президента РФ 1991 г.), Владимира и т.д.

На наш взгляд, возвращение ранее конфискованного имущества русской православной церкви, как и другим действующим в Российской Федерации конфессиям и их общинам, должно идти, но необходим разработанный механизм защиты передаваемых ценностей. Также требуется разработать меры материальной поддержки из федерального бюджета и бюджетов субъектов федерации на содержание памятников истории и культуры, которые не являются собственностью государства и его субъектов (и, следовательно, не входят в государственную часть Музейного фонда). Возможно рассмотрение вопроса о подготовке за государственный счет лиц из числа священнослужителей и верующих по музейно-исследовательским специальностям. Это необходимо, чтобы не допустить ухудшения состояния памятников истории и культуры из-за того, что нынешний собственник не имеет средств и специалистов для подобной работы. Следовательно, в этой части потребуются внести изменения в законодательство, отделяющее церковь от государства. Кроме того, важно решить вопросы о перемещении музейных фондов в новые помещения при передаче прежних в собственность конфессий, чтобы не допускать консервации фондов и прекращения работы действующих музеев. На сегодняшний день действует Положение № 490 от 30 июня 2001 г. «О передаче религиозным организациям находящегося в федеральной собственности имущества религиозного

назначения», которое не разрешает окончательно, на наш взгляд, многие из вышеперечисленных проблем.

В 1990-е гг. формируется новая система управления музеями. В связи с распадом СССР и упразднением Министерства культуры СССР функции управления музеями переходят к Министерству культуры Российской Федерации (с 1992 г.), а на местах в комитеты и отделы культуры при администрациях субъектов федерации. В составе Министерства культуры РФ есть Управление по делам музеев, чья задача определена как обеспечение оптимальных условий развития государственных музеев через реализацию специальных программ, налаживание международных связей, организацию и обмен выставками, проведение семинаров, конференций, совещаний. Управление по делам музеев реализует программы «Безопасность музеев», «Особо ценные объекты» и др. Одна из поставленных перед Управлением задач – формирование концепции государственной политики в области музейного дела.

В 1990-е гг. потребовалось новое музейное законодательство, которое бы учло новые политические и экономические реальности. Законодательство начала 1990-х гг. в основном было направлено на преодоление ситуаций, связанных с политической и экономической нестабильностью в стране. Указ Президента от 30 ноября 1992 г. «Об особо ценных объектах культурного наследия народов Российской Федерации» определил понятие особо ценных объектов (ОЦО), для которых формировалась система приоритетного финансирования и меры безопасности. Список ОЦО постоянно расширяется, работу в этом направлении курирует Российский институт культурологии (бывший НИИ краеведческой и музейной работы).

В апреле 1993 г. принят Закон РФ «Основы законодательства Российской Федерации о культуре». В том же году вступил в силу Закон РФ «О вывозе и ввозе культурных ценностей». Поводом к его принятию стала ратификация в 1988 г. СССР конвенции ООН «О мерах, направленных на запрещение и предупреждение незаконного ввоза, вывоза и передачи права собственности на культурные ценности». В соответствии с Законом РФ 1993 г. в субъектах федерации открываются территориальные управления Департамента Министерства культуры РФ по сохранению культурных ценностей. При этих службах действуют экспертные комиссии, привлекающие к работе местных специалистов. Однако практически все они сталкиваются в своей работе с проблемами нехватки подготовленных специалистов.

В 1996 г. принят Закон «О музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации», регулирующий правовые отношения в сфере формирования, сохранения, государственного учета и использования Музейного фонда РФ, он определяет особенности создания и правовое положение музеев как некоммерческих культурных учреждений. В настоящее время

разрабатывается механизм правоприменения закона, предусматривающий необходимость внесения изменений в налоговое, уголовное, административное, гражданское законодательство, разработку новых инструкций и положений.

25 июня 2002 г. принят Федеральный закон «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации».

Одна из актуальнейших проблем настоящего времени – реституция: возвращение в страну предметов из Государственного музейного фонда СССР (Российская Федерация его правопреемник), пропавших в годы Великой Отечественной войны, и, наоборот, возвращение ценностей других стран (прежде всего Германии), вывезенных с их территории Советскими оккупационными властями и числящихся сейчас за государственными музеями. В 1992 г. в соответствии с Постановлением Правительства РФ создана комиссия по реституции культурных ценностей. В 1-й половине 1990-х гг. не была сформирована правовая база ее деятельности. Тем не менее, работы по передаче Российской стороной ценностей, попавших в СССР в результате второй мировой войны, начались. Так, с 28 декабря 1993 г. по 20 мая 1994 г. Франции в соответствии с межправительственным российско-французским соглашением было передано 6 партий архивных фондов. При этом российская сторона оговорила право скопировать все передаваемые документы.

Прецедент был встречен с одобрением в европейских странах, что показали и доклады прошедшей в январе 1995 г. в Нью-Йорке (США) международной конференции «Военная добыча. Вторая мировая война и ее последствия: утраты, обретения и возвращения». Ее участники в основном трактовали вопрос реституции как вопрос о готовности или неготовности России стать истинно правовым государством.

В то же время передача ценностей вызвала массу отрицательных отзывов в России. Государственная Дума РФ даже приняла в мае 1995 г. мораторий на передачу ценностей до принятия соответствующего закона. Опасения вызывал тот факт, что российские граждане утратят доступ к ценностям, которые были им доступны в течение более 50 лет. Приведем только один факт: в фондах крупнейшей в стране Российской государственной библиотеки (бывшая библиотека им. В.И. Ленина) находится около 43 тыс. трофейных книг. Но если книги еще можно скопировать (как было с архивными документами, переданными Франции), то как скопировать коллекцию Шлимана и т.п.

Неудивительно, что принятие Закона о реституции прошло тернистый путь. Государственная Дума приняла закон 5 февраля 1997 г., но он был отклонен Советом Федерации, на него было наложено вето президента. Тем не менее, настроения нижней палаты парламента оставались неизменными в вопросе реституции, и она сумела преодолеть президентское вето. Таким образом, в 1998 г. принимается закон «О культурных ценностях, перемещенных в СССР в результате второй мировой войны и находящихся на

территории Российской Федерации». Он существенно затрудняет возвращение вывезенных ценностей, в том числе и тем, что ставит довольно жесткие сроки предъявления претензий, а в случае их несоблюдения отправляет решать соответствующие проблемы в судебные инстанции. Кроме того, закон требует индивидуального рассмотрения каждого случая, связанного с передачей ценностей другим странам, и принятия по этому поводу отдельных законов. Закон «О культурных ценностях, перемещенных в СССР в результате второй мировой войны и находящихся на территории Российской Федерации» был оценен как нарушающий нормы международного права в странах Европы. Президент РФ Б.Н. Ельцин делал по этому поводу запрос Конституционному Суду РФ, но Конституционный Суд своим постановлением 1999 г. оставил закон в силе.

В 2002 г. состоялись первые передачи ценных предметов в соответствии с этим законом. 10 апреля 2002 г. ФРГ были переданы витражи XIV в. из церкви Св. Марии во Франкфурте-на-Одере, вывезенные из Германии в 1946 г. и находившиеся с тех пор в фондах Государственного Эрмитажа (соответствующий закон был принят Государственной Думой). Перипетии закона о реституции еще раз подчеркнули важность роли эксперта по оценке памятников истории и культуры и наличия соответствующих знаний у специалистов разных дисциплин.

Современное российское образование в целом активнее откликается на это требование времени. С 1990-х гг. увеличивается число вузов, подготавливающих специалистов-музееведов. Это связано с увеличением потребности в них, а также с ростом спроса на музейных работников: развитие частного собирательства и коллекционирования, появление частных музеев и галерей требуют специалистов по экспертной оценке ценностей, аукционной торговле, реставрации и т.д. В 1991 г. в Российском гуманитарном государственном университете (бывший Историко-архивный институт) на базе кафедры музееведения создается одноименное отделение на факультете архивного дела, а в 1992 г. оно преобразуется в факультет музеологии, выпускники которого получают диплом по специальности «Историк-музеевед». В 1991 г. в Омске создан Сибирский филиал Российского института культурологии. В Омском государственном университете формируется региональный центр подготовки кадров музейных работников, в том числе создаются аспирантура и докторантура по специальности «Музееведение».

В 1990-е гг. активизировались работы по информатизации музеев. В 1993 г. представители российских музеев – заведующий отделом информатики ГМИИ им. А.С. Пушкина Л.Я. Ноль и заведующий отделом информационных систем ГМЗ «Московский кремль» А.В. Дремайлов – впервые участвовали в конференции CIDOC. В 1996 г. по инициативе ГМИИ им. Пушкина, «Московского Кремля», Третьяковской галереи была создана российская

Ассоциация по документации и информационным технологиям в музеях (АДИТ). Она проводит ежегодные конференции по обмену опытом для сотрудников музеев, постоянно контактирует с CIDOC. На IV ежегодной конференции АДИТ была преобразована из ассоциации в некоммерческое партнерство. 31 июля 2000 г. был принят новый устав АДИТ, соответствующий ее новому статусу.

Активизируются попытки России стать полноправным участником международных организаций по различным направлениям музейной работы. В 1991 г. создается Международный союз выставок и ярмарок (МСВЯ). Этот союз объединил организации, занимающиеся выставочно-ярмарочной работой в России, Беларуси, Украине, Казахстане. В МСВЯ на 2002 г. зарегистрировано 8 ассоциированных членов и 71 действительный. В 1994 г. МСВЯ стала членом международного бюро выставок (UFI).

В начале XXI в. предпринимаются новые попытки объединения музеев и музейных работников для решения совместных проблем. В октябре 2001 г. в Санкт-Петербурге прошел Организационный съезд музеев России (второй после съезда 1930 г.), на котором было создано новое объединение – Союз музеев России. Председателем был избран директор Эрмитажа М.Б. Пиотровский. В руководящие органы союза вошел и представитель дальневосточных музеев: директор Хабаровского краевого краеведческого музея им. Н.И. Гродекова Н.И. Рубан. Съезд подвел итог десятилетней работе музеев в новых рыночных условиях, обсудил перспективы музейного дела в стране.

Сложно говорить о каких-либо итогах развития музейного дела в современной Российской Федерации и выделять периоды, т.к. ее история насчитывает чуть больше 10 лет. Эти годы стали временем обновления отечественного музейного дела, расширения связей с мировыми системами охраны памятников истории и культуры, создания нового законодательства по музейному делу и охране памятников. В то же время многие тенденции только начинают формироваться и сложно судить об их позитивности или негативности. Мы попытались осветить эти новые тенденции без навязывания каких-либо оценок, с тем чтобы студент мог выработать свою точку зрения на эти процессы.

Литература:

1. Бутаева З.С., Канычкина Е.С., Фатигарова Н.В., История музейного дела. Библиографический указатель отечественной и зарубежной литературы, 2 изд., М., 1991.
2. Иконников В.С., Опыт русской историографии, т. 1, кн. 2, Киев, 1892;
3. Малицкий ГЛ., Основные вопросы истории музейного дела в России (до 1917 г.), в сб.: Очередные задачи перестройки работы краеведческих музеев, М., 1950;

4. Очерки истории музейного дела [в России и СССР], в. 1—7, М., 1957—71;
5. Сундиева А.А., История музейного дела как концепция и метод, в сб.: Музееведение. Концептуальные проблемы музейной энциклопедии, М., 1990;
6. Фатигарова Н.В., Фролов А.И., История музейного дела в РСФСР. Публикации 1970—1986 гг., в сб.: Музееведение. Из истории охраны и использования культурного наследия в РСФСР, М., 1987;
7. Шмит Ф.И., Исторические, этнографические, художественные музеи. Очерк истории и теории музейного дела, Харьков, 1919;

2.5 ХРОНОЛОГИЯ ИСТОРИИ МУЗЕЙНОГО ДЕЛА В РОССИИ

Даты	События
1714	основание первого российского музея Петербургской кунсткамеры, начало музейного дела в России.
1757	создание в Санкт-Петербурге Академии художеств, открытие при ней (1758) первого учебного художественного музея.
1764	основание Эрмитажа
1770	Возникновение Модель-камеры (собрания сельскохозяйственных и других механизмов, переросшее позднее в музей) при Вольном экономическом обществе
1782	открытие в Иркутске первого провинциального музея в России
1791	открытие музей Натуральной истории при Московском университете
1805	Модель-камера при Адмиралтействе в Петербурге преобразована в Морской музей
	Возникновение группы археологических музеев в Причерноморье, т.н. «археологический бум».
1836	Устав Академии наук зафиксировал создание группы специальных научных музеев на базе Кунсткамеры
1805	Принято Положение об Эрмитаже

Даты	События
1806	Специальным Указом закрепляется превращение Оружейной палаты в дворцовый музей
1817	Опубликован проект национального музея, разработанный Ф.П. Аделунгом
1821	Опубликован проект национального музея, разработанный Б.-Г. Вихманом
1829	Свой проект создания в Петербурге Отечественного музея предложил П.П. Свиньин
1829	1-я публичная выставка мануфактурных изделий
1831	Возникновение Румянцевского музея в Петербурге
1831	Опубликован в журнале «Телескоп» за подписью З.А.Воконской проект Эстетического музея
1852	Размещение экспозиции Оружейной палаты в новом здании и организация бесплатного круглогодичного приема посетителей
1851	Состоялась Лондонская Всемирная выставка
1852	Возведение нового здания Эрмитажа с отдельным входом, превращение Эрмитажа в публичный музей с бесплатным посещением
1859	Учреждение Сельскохозяйственного музея в Петербурге
1861	Перевод румянцевского музея в Москву и открытие «Московского Публичного и Румянцевского музеумов»
1864	Основание Педагогического музея военно-учебных заведений в Петербурге– первого педагогического музея
1867	Открытие Морского музея им. Петра великого в Петербурге
1867	Этнографическая выставка в Москве
1872	Политехническая выставка в Москве
1872	Основание Политехнического музея в Москве
1872	Основание Императорского Российского Исторического музея в Москве

Даты	События
1883	Открытие экспозиции Императорского Российского Исторического музея
1889	Открытие Артиллерийского исторического музея
1895	Учреждение Русского музея (Императорского музея русского искусства императора Александра III)
1892	П.М. Третьяков передал свою галерею в дар городу Москве
1899	Пушкинская выставка в Историческом музее в Москве
1902	Открытие Этнографического отдела Русского музея в С-Петербурге
1912	Открытие в Москве Музея изящных искусств им. Императора Александра III
27-30 декабря 1912	Предварительный съезд музейных деятелей
1 июля 1917	Создание художественно-исторической комиссии Зимнего дворца, первой художественно-исторической комиссии
30 окт. (12 ноября) 1917	Национализирован Зимний дворец в Петрограде
1918-1920	Создание государственной системы управления музейным делом и охраной памятников
1918	Создание Государственного музейного фонда
1918	Национализирована Третьяковская галерея (первая национализация музея)
11-17 февраля 1919	Первая Всероссийская музейная конференция в Петрограде
1922	В советских музеях впервые вводится входная плата
1923	Открытие Первой Всероссийской сельскохозяйственной выставки в Москве

Даты	События
1923	Постановлением ВЦИК и СНК РСФСР объявлялась новая регистрация памятников искусства и старины, на основе которой все фонды музеев впервые становились государственным достоянием
1929	Ликвидация хранилищ Государственного музейного фонда
1-5-декабря 1930	Первый Всероссийский музейный съезд
1931-1940	Издание журнала «Советский музей»
1932	Создание Центрального научно-исследовательского института...
1936	Открытие Центрального музея В.И. Ленина
1937	Пушкинская выставка в историческом музее в Москве
1938	Открытие Государственного музея А.С. Пушкина
1939	Открытие Всесоюзной сельскохозяйственной выставки в Москве
1946	Создан Международный совет музеев (ИКОМ)
1948	Расширенная сессия Ученого совета Научно-исследовательского института краеведческой и музейной работы
1955	Публикация книги «Основы советского музееведения»
1957	Первый Всероссийский смотр музеев
1957	Создан Российский (до 1991 – Советский) комитет ИКОМ
1958	Создание первых историко-архитектурных и художественных музеев-заповедников
1960-нач. 1980-х гг.	«Музейный бум»
1974	Создание первого музейного объединения – Государственного объединенного Владимиро-Суздальского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника

Даты	События
1977	XI Генеральная конференция Международного совета музеев в Москве-Ленинграде. Создание Международного комитета по музеологии (ИКОФОМ). Учреждение Международного Дня музеев 18 мая.
1978	Создание лаборатории музееведения Музея революции СССР
1983	Возобновление издания журнала «Советский музей», с 1993 – «Мир музея»
1984	Создание кафедры музейного дела в Академии переподготовки работников искусства, культуры и туризма
1987	Открытие кафедры музееведения в Московском государственном историко-архивном институте
1992	Указ Президента «Об особо ценных объектах культурного наследия Российской Федерации»
1996	Принятие закона «О Музейном фонде Российской Федерации и музеях Российской Федерации»
2001	Осуществлено издание «Российской музейной энциклопедии»: В 2-х тт. – М., 2001
2001, 26 октября	Учрежден Союз российских музеев

2.6. РАЗВИТИЕ МУЗЕЙНОГО ДЕЛА НА УРАЛЕ

Музейное дело на Урале стало развиваться к концу XVII – начало XVIII в. Началось оно с коллекционирования исторических и художественных ценностей в часовнях (Святого Михаила в Ныробе), соборах и монастырях (Николаевский в Верхотурье, Успенский в Далматове), частных коллекциях Строгановых, Демидовых, В.Н.Татищева. Формирование собственно музея произошло в первой половине XIX в. при Златоустовском горном округе (1825), Неплюевском кадетском училище в Оренбурге (1830), при Нижне-Тагильском заводе (1840).

1861-1874 годы – новый этап в становлении Музейного Дела. Он был обусловлен просветительским движением в регионе. Музеи возникали стихийно, в результате деятельности частных лиц, членов зарождавшихся

краеведческих обществ, учреждений, связанных с изучением истории Уральских губерний.

Во второй половине XIX века на Урале появляются музейные губернии:

- при статистическом комитете в Уфе (1864);
- Уральское общество любителей естествознания в Екатеринбурге (1870);
- Пермском научно-промышленном центре (1890);
- им. А.С.Пушкина при обществе любителей истории, археологии, этнографии Чердынского края (1889);
- исторически-этнографический в Ирбите (1883);
- геологический им. Е.С.Федорова в Красноурьинске (1894).

Велика роль в становлении Музейного дела на Урале интеллигенции, особенно руководства краеведческих обществ О.Е.Клера и П.Н.Серебренникова.

В начале XX века сеть музеев на Урале значительно расширилась за счет открытия их в небольших городах и поселках. С 1909 по 1914 годы были образованы краеведческие, естественно-этнографические музеи в Сарапуле, Слободском, Кукарке Вятской губернии, в Кунгуре, с. Першинском, Осе, Оханске, Чердыни Пермской губернии. В Екатеринбурге создавались музеи при школах и на заводах. Появились музеи наглядных пособий – педагогический им. А.С.Пушкина Шадринского земства (1895), подвижные – УОЛЕ (1899), Пермском научно-промышленный (1901), музеи наглядных пособий в Кургане (1910) и в Красноуфимске (1912) и другие.

Фонды музеев складывались из материалов, собранных статистическими комитетами и научными обществами. Например музей УОЛЕ имел естественнонаучное направление: геология, минералогия, полезные ископаемые, палеонтология, фауна и флора, археологические коллекции, в частности находки с Шигирского торфяника (1908). К 1911 в нем насчитывалось 16 отделов. Исторический отдел Пермского научно-промышленного музея был составлен из материалов ученой архивной комиссий – богатых исторических, археологических и этнографических коллекций.

В начале XX века в экспозициях музеев выделяются новые разделы. Благодаря работе художественно-промысловых школ и училищ, организации выставок изящных искусств и кустарных промыслов активизировалась деятельность по комплектованию художественных коллекций. В 1901 в музее УОЛЕ был создан художественный отдел из картин, переданных в 1887 году в Академию художеств, в 1909 году создана историческая галерея деятелей Урала. Музей УОЛЕ и Пермский научно-промышленный являлись центрами научной мысли Урала, занимались публикаторской деятельностью

(«Материалы для изучения Пермского края», «Записки УОЛЕ»), организовывали выставки, экскурсии, лекции.

После 1917 на местах создавались краеведческие музеи, по инициативе, а зачастую и на средства общественности, хотя определенное участие в их строение принимали и органы советской власти. В 1917 был открыт музей в Шадринске, в 1918 – в Кургане, Туринске, Челябинске, Глазове, в 1919 – в Кудымкаре. Наметившийся подъем музейной структуры на Урале был прерван гражданской войной. В 1920 возникли музеи в Златоусте, Ревде, Камышлове, Ижевске. В 1920 на Урале насчитывалось около 16 музеев. В 1921 были созданы музеи в Верхотурье, Далматове, Кургане, с. Ильинском. Росту местных музеев способствовала деятельность общественности и необходимость сохранить национальную культуру, оказавшуюся бесхозной в результате событий 1917 года и гражданской войны.

В апреле 1921 в Екатеринбурге (по инициативе УОЛЕ) прошел съезд музейных деятелей Урала и Приуралья, нацеливший на объединение работы краеведческих музеев и краеведческих организаций, сближение их с научно-исследовательскими и культурно-просветительскими органами.

Тяжелое экономическое положение 1921-1922 обусловило резкое сокращение числа музеев в стране. Но уже в 1923 был открыт музей в Челябинске, в 1924 – в Нижнем Тагиле, Ирбите, Каменске-Уральском, в 1925 – в Кушве, в 1927 – в Алапаевске, Невьянске, в 1928 – в Надеждинске. В 1924 на территории Уральской области располагалось 25 музеев, в 1928-44, не считая ведомственных и выставок при промышленных предприятиях. Один музей находился на областном бюджете, четырнадцать – на окружном и восемь – на районных. Остальные содержались за счет случайных средств и безвозмездной работы членов краеведческих обществ.

Тесная связь музейных структур с краеведческим движением была характерна для первых десятилетий советской власти. Деятельностью музейных руководителей Уралом, краеведческие общества – УОБК (краеведение). Большую роль в развитии музейного дела на Урале сыграли краеведческие конференции. (1924, 1926). Активную научно-исследовательскую и культурно-просветительскую работу проводили музеи в Свердловске, Перми, Тагиле, Челябинске, Чердыни, Усолье. Известность приобрел первый комплексный музей на Урале – Шадринское научное хранилище, объединившее краеведческий музей, картинную галерею, научную библиотеку, архив. Его возглавил краевед В.П.Бирюков.

В 1920-30-е на Урале наметилась тенденция к научной специализации музеев. Возникали производственно-технологические, сельскохозяйственные, геологические, вузовские музеи, музеи революции. В 1923 году при доме крестьян в Уфе создан сельскохозяйственный музей; в 1930 году организован музей живой природы – Свердловский зоопарк; в 1931 г. открыт Асбестовский геологический музей – единственный в стране музей такого профиля (Музей

асбеста), Магнитогорский производственно-технологический музей; 1933 – музей Я. Свердлова в Свердловске. По решению третьей Уральской областной музейно-краеведческой конференции в 1926 году каждый музей имел право на создание художественного отдела. Но еще раньше был основан художественный музей им. М.В.Нестерова в Уфе, в 1922 открыта художественная галерея в Перми, в 1923 – галерея старинной живописи в Екатеринбурге, ставшая основой для создания Свердловской картинной галереи (1936). В 1930 основан Невьянский музей художественной керамики и стекла, начата работа по созданию литературного музея Д.Н.Мамина-Сибиряка (впервые открыт в 1940).

Вместе с тем в конце 20 – начало 30-х началось превращение музея из научно-культурно-просветительных учреждений в политико-просветительские, в центре – пропаганда сталинской модели социализма. Это повлекло за собой изгнание из музеев старых кадров (В.П. Бирюков, А.С. Лебедев и др.). Вульгарно-социальные тенденции 30-х привели к замене подлинных материалов в экспозициях копиями и схемами. Решения I съезда отрицательно сказались на работе музеев, их контактах с краеведческими обществами. После ликвидации последних (1937), руководство краеведческой работой было передано музею. С 1939 по 1946 в Свердловске действовал Областной совет по краеведению при краеведческом музее.

Во время Великой Отечественной войны многие музеи были закрыты для посетителей, но работа по изучению, реставрации, пропаганде музеев коллекций продолжалась. На Урале были эвакуированы коллекции многих центральных музеев. В Свердловской картинной галерее хранились коллекции Эрмитажа, в Перми – Государственной Третьяковской галереи, Русского музея, в Сарапуле – произведения из музеев пригородов Ленинграда и из Курска, в Кургане – коллекции Тульского областного музея. Их сотрудники вели преподавательскую работу в эвакуированном в Свердловск МГУ и других учебных заведений Урала, продолжали свою научную деятельность, читали лекции для нас. В Свердловске была организована выставка «Военная доблесть русского народа» (1943) из экспонатов Эрмитажа. В последний годы Великой Отечественной войны и в послевоенное время деятельность музеев активизировалась. В 1944 был основан Ивдельский этнографический музей, посвященный быту и культуре манси; открыт Нижне-Тагильский музей изобретательных искусств; в 1946 – вторично открыт Свердловский литературный музей Д.Н.Мамина-Сибиряка, открылись для посетителей и другие музеи.

В 1960-е началось интенсивное развитие Музейного Дела не прерывавшееся до наших дней, породившее в стране ситуацию, названную «музейным бумом», пик которого пришелся на 1970-е годы. Это время отмечено резким ростом музейной сети, многогранной специализацией музеев, развитием музееведческой науки, ростом посещаемости музеев.

Были открыты новые музеи: районные, городские, поселковые и сельские.

1960 – Нижне-Салдинский исторический музей,
1961 – краеведческий музей в Ревде,
1963 – Туринский музей им. декабристов,
1966 – краеведческий музей в Белоярке,
1967 – Артинский краеведческий, Кытлымский краеведческий,
Полевской исторический музей,
1968 – Артемовский исторический музей,
1970 – Североуральский краеведческий музей,
1973 – Михайловский исторический музей, Камышловский
краеведческий музей,
1975 – Верхотурский краеведческий музей,
в 1980-х – краеведческие музеи в Добрянке, Осе, Чайковском и другие.

Открылись многочисленные отраслевые музеи:

1960 – исторически-производственный музей Красноуральского
медеплавильного комбината,
1961 – музей Исовского прииска,
1964 – Мурзинский геологический музей им. А.Е.Ферсмана;
1967 – музей Свердловской железной дороги, музей Уралмаша;
1968 – музей Ирбитского стекольного и мотоциклетного заводов;
1969 – музей Северская доменная печь, музей Уралвагонзавода,
1970 – Березовский музей;
1972 – Тавдинский музей леса, музей Уралхиммашзавода,
1973 – музей Первоуральского новотрубного завода,
1978 – Гидрометеорологический музей Урала.

В 80-е созданы музей ВИЗА и музей радио им. А.С.Попова и другие.

Продолжается формирование литературных и мемориальных музеев. В 1969 открыт дом-музей П.П. Бажова, 1974 – дом-музей В.Каменского, музей С.Т. Аксакова, 1989 – дом-музей инженера Н.Г. Славянова в Перми.

60-70-е годы отмечены также ростом числа общественно-политических музеев и стремлением придать краеведческим музеям историко-революционный характер. В 1967 создан музей Павлика Морозова, в 1968 – дом-музей «Подпольная типография» в Перми, в 1970 – диорама «Декабрьское вооруженное восстание» там же. Областные краеведческие музеи становятся историко-революционными музеями.

Развивается сеть музеев в системе Академии Наук. Наиболее крупные из них: Минералогический музей Ильменского заповедника Челябинского научного центра, научно геологический музей им. А.А. Чернова, музей археологии и этнографии института истории.

Появляются музеи вузов: Почвенно-минералогический музей Ижевского сельскохозяйственного института, Зоологический и

анатомический музей Курганского сельскохозяйственного института, музея истории и минералогии Пермского педагогического института, историко-медицинский музей Пермского медицинского института, зоологический музей Башкирского университета.

С 1960-х годов художественные музеи Урала становятся центрами проведения зональных выставок, что способствовало пополнению их коллекций произведений современного искусства. Открылись новые музеи в Челябинске, Уфе, Чайковском, Ирбите. Интерес к народному искусству обусловил создание специальных музеев. В 1967 открылся Коптеловский сельский музей, в 1978 – Нижне-Синячихинский музей уральской народной живописи, в 1979 – музей удмуртского народного творчества в Можге, в 1980 – археолого-этнографический музей «Хохловка».

Процесс создания новых музеев продолжается и в конце 80-х - начало 90-х. Среди самых молодых музеев Екатеринбурга: музей истории камнерезного и ювелирного искусства, музей Свердловской киностудии, музей истории фотографии. Последнее десятилетие отмечено появлением многочисленностью галерей. Новые методы работы в сфере искусства формируются в галерее банка «Восток» (Уфа), галерее «Русский художественный фонд» при Екатеринбургском музее изобразительных искусств.

Экспозиции музея сегодня интенсивно перестраиваются как в связи с освоением новых экспозиционных площадей, что обусловлено, в частности, передачей церкви культовых зданий, так и с новым осмыслением истории. Процесс преобразования общественно-политических музеев привлек в них не только новые научные силы, но и археологов, дизайнеров для музея молодежи, музея политической истории Урала, Алапаевского музея П.И.Чайковского.

Музей в середине 90-х участвуют в осуществлении крупных культурных программ, выставочная деятельность многих музеев приобрела международный характер. Деятельность краеведческих, научных, художественных объединений при музее играет заметную роль в культуре Урала. Определяющую тенденцию в развитии Музейного дела можно охарактеризовать как созидательное стремление к его оптимизации.

Одной из важнейших категорий классификации является профиль музея, то есть его специализация. Основопологающим признаком классификации здесь выступает связь музея с конкретной наукой или видом искусства, техникой, производством и его отраслями. Эта связь прослеживается в составе фондов музея, в тематике его научной, экспозиционной и культурно-образовательной деятельности. Например, исторические музеи связаны с системой исторических наук, хранящиеся в их фондах музейные предметы позволяют воссоздавать историю и образ жизни ушедших эпох или недавнего прошлого.

Музеи одной специализации, то есть одного профиля, объединяются в профильные группы:

- естественнонаучные музеи
- исторические музеи: общеисторические музеи (широкого профиля); археологические музеи; этнографические музеи; военно-исторические музеи; музеи политической истории; музеи истории религии; историко-бытовые музеи; монографические музеи; прочие исторические музеи;
- художественные музеи: музеи изобразительного искусства (национального и зарубежного); музеи декоративно-прикладного искусства; музеи народного искусства; монографические; прочие художественные музеи
- архитектурные музеи
- литературные музеи
- театральные музеи
- музыкальные музеи
- музеи науки и техники
- промышленные музеи
- сельскохозяйственные музеи
- педагогические музеи.

Существуют музеи, собрания, и деятельность которых связаны с несколькими научными дисциплинами или отраслями знаний. Их называют музеями комплексного профиля. Самыми распространенными среди них являются краеведческие музеи, сочетающие как минимум историческую и естественнонаучную специализацию, ведь их собрания документируют не только историю, но и природу края.

Комплексным профилем обладают и музеи-ансамбли, созданные на основе памятников архитектуры, их интерьеров, окружающей территории и различных сооружений. В зависимости от характера ансамбля они могут быть историко-художественными, историко-архитектурными, историко-культурными музеями.

Наряду с профильной классификацией используется и не совпадающее с ней типологическое деление музеев. Существует типология по признаку общественного назначения музеев, в соответствии с которой они делятся на научно-исследовательские, научно-просветительные и учебные музеи.

Научно-исследовательские музеи функционируют при научно-исследовательских институтах и академиях наук, в состав которых они обычно входят в качестве структурных подразделений. Их фонды используются в научных целях, а экспозиции ориентированы, прежде всего, на специалистов. Примером этого типа музеев может служить Геолого-минералогический музей Ильменского государственного заповедника (г. Миасс Челябинской области).

Научный музей Института мозга Российской академии медицинских наук, или, например, Музей внеземного вещества в составе Института геохимии и аналитической химии Российской академии наук (г.Москва), где на протяжении многих лет ведутся исследования внеземного вещества и создаются приборы для проведения научных изысканий в космосе. В музейной экспозиции представлены коллекции метеоритов и лунных образцов, а также приборы – инструменты дистанционного исследования состава атмосферы, грунта и других характеристик больших планет.

К самому распространенному типу относятся научно-просветительные музеи. Они тоже занимаются исследовательской работой, но поскольку ориентированы, прежде всего, на массового посетителя, их фонды широко используются в культурно-образовательных целях. В их деятельности большое внимание уделяется созданию экспозиций, выставок и различных культурно-образовательных мероприятий. Таковы, например, Политехнический музей и Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве, Эрмитаж и Музей антропологии и этнографии в Петербурге.

Главное назначение учебных музеев – обеспечить наглядность и предметность процессу образования и подготовки кадров. Этот тип музеев существует, в основном, при различных учебных заведениях и специальных ведомствах – Ботанический сад Уральского государственного лесотехнического университета, Музей декоративно-прикладного искусства Петербургского высшего художественно-промышленного училища. Кроме традиционного экскурсионного показа учебные музеи широко используют специфические формы и методы работы с коллекциями: демонстрация отдельных музейных предметов на лекциях, научное описание и обработка материалов полевых исследований во время практических занятий, копирование произведений изобразительного искусства. В отдельных случаях фонды и экспозиции учебных музеев могут быть недоступны для массового посетителя. Таков, например, музей Уральского государственного университета физической культуры.

Типология по признаку общественного назначения музеев носит достаточно условный характер, и жесткой грани между названными типами не существует. Научно-просветительные музеи используются в учебном процессе, а их собрания – в научных целях. Многие научные и учебные музеи посещают не только учащиеся и специалисты, но и широкая публика.

Существует и другая типология музеев, в соответствии с которой выделяют музеи коллекционного типа и музеи ансамблевого типа. В ее основе лежит деление по такому признаку, как способ осуществления музейными функциями документирования. Музеи коллекционного типа строят свою деятельность на основе традиционного собрания вещественных, письменных, изобразительных материалов, соответствующих их профилю.

Таким образом, функцию документирования они осуществляют путем комплектования и сохранения фонда музейных предметов. В основе деятельности музеев ансамблевого типа лежат памятники архитектуры с их интерьерами, прилегающей территорией, природной средой. Функцию документирования они выполняют путем сохранения или воссоздания ансамбля недвижимых памятников и присущего им окружения. Наиболее распространенные формы этого типа музеев – музей под открытым небом, дворец-музей, дом-музей, музей-квартира, музей-мастерская.

Среди музеев под открытым небом существует особая группа музеев, которые создаются на основе недвижимых памятников, музеефицированных на месте их нахождения с сохранением или восстановлением историко-культурной и природной среды. Ввиду особой ценности они имеют статус музеев-заповедников, например, историко-археологический музей-заповедник Аркаим. Ансамбли Верхотурского и Тобольского кремля. Этнографические музеи Хохловка (Пермский край), Нижняя Синячиха (Свердловская область). В интерьерах построек демонстрируются иконы, расписные церковные потолки – «небеса», народные музыкальные инструменты, хозяйственная утварь, инструменты для различных ремесел, народная одежда, вышивка, узорное ткачество.

Литература

1. Аксенова А.И. История. Судьба. Музей. - Владимир, 2001;
2. Букшпан П.Я. Работы по истории музейного дела в СССР // Вопросы истории. 1972. №3. С. 144-149;
3. Бутаева З.С., Канычкина Е.С., Фатигарова Н.В. История музейного дела: Библиографический указатель отечественной и зарубежной литературы. М., 1991;
4. Бутаева З.С., Фролов А.И. Музеография: Аннотированный указатель отечественной и зарубежной научно-справочной литературы. М., 1990;
5. Грицкевич В.П. История музейного дела до конца XVIII века. 2-е изд. - СПб., 2004;
6. Коссова И.М. Развитие музейного дела (1974 -1980): Обзор. М., 1979.
7. Левинсон-Лессинг В.Ф. История картинной галереи Эрмитажа. (1764-1917). Л., 1985;
8. Малицкий Г.Л. К истории Оружейной палаты Московского Кремля // Государственная Оружейная палата Московского Кремля: Сб. науч. тр. М., 1954. С. 507-5604

9. Малицкий Г.Л. Основные вопросы истории музейного дела в России (до 1917 г)// Очередные задачи перестройки работы краеведческих музеев. М., 1950;
10. Музей и власть: Государственная политика в области музейного дела (XVIII - XX вв.) Ч. 1-2. М., 1991;
11. Музей как культурная форма// Культурные миры. Сб. статей. М., 2001. С.210-215;
12. Музейное дело в России. М., 2003;
13. Очерки истории музейного дела в России. Т. 1-7. М., 1957-1971;
14. Полякова М.А. Охрана культурного наследия России: учеб. пособие для вузов / М., 2005;
15. Равикович Д.А. Формирование государственной музейной сети (1917 - первая половина 60-х гг.). М., 1988;
16. Симкин М.П. Советские музеи в период Великой Отечественной войны// Тр. Научно-исследовательского института музееведения. Вып. II. М., 1961;
17. Слово о соратнике и друге (К 80-летию А.М. Разгона).- М., 1999;
18. Станюкович Т.В. Кунсткамера Петербургской Академии наук. М.; Л.; 1953;
19. Станюкович Т.В. Этнографическая наука и музеи. Л., 1978;
20. Сундиева А.А. История музейного дела как концепция и метод// Концептуальные проблемы музейной энциклопедии. М., 1990;
21. Сундиева А.А. Музеи// Очерки русской культуры XIX века. Т.3.- М., 2001;
22. Теория, история и методика музейного дела в СССР: 1971-1976. Библиография// Музейное дело в ССР. М., 1977. С.195-206;
23. Труевцева О.Н. Музеи Сибири во второй половине XX века. Томск, 2000;
24. Фатигарова Н.В., Фролов А.И. История музейного дела в РСФСР. Публикации 1970-1986 гг.// Музееведение: Из истории охраны и использования культурного наследия РСФСР: Сб. науч. Тр. М., 1987. С. 207-218;
25. Формозов А.А. Страницы истории русской археологии. М., 1986;
26. Фролов А.И. Московские музеи. М., 1999;
27. Шмит Ф.И. Исторические, этнографические, художественные музеи. Очерк истории и теории музейного дела. Харьков, 1919;
28. Юренева Т.Ю. Музей в мировой культуре. М., 2003;
29. Юхневич М.Ю. Педагогические, школьные и детские музеи дореволюционной России. М., 1990.

ГЛАВА 3. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ МУЗЕЙНОГО ДЕЛА

3.1 ЗАКОНОДАТЕЛЬСТВО ПО МУЗЕЙНОМУ ДЕЛУ И ОХРАНЕ ПАМЯТНИКОВ

Законодательные документы по музейному делу и охране памятников истории и культуры представляют собой совокупность государственных актов, норм административного, уголовного и гражданского права, а также служебных положений и инструкций, регулирующих обращение с объектами, признаваемыми обществом и государством культурными ценностями (памятниками). Характер законодательства на разных этапах развития общества находится в прямой зависимости от уровня понимания ценности памятников и возможностей их использования.

Первые законодательные акты об охране памятников появились ещё в античные времена, направляемые римским императором Майорианом (457 н.э.), запрещавший под угрозой строгих кар разборку древних сооружений. Подобные запреты издавались во многих государствах, княжествах и городах Европы в средние века и новое время.

В Папской области (Италия) правовые акты, нормирующие обращение с памятниками, известны уже со 2-й половине 15 в. и касались запрета на вывоз древностей за рубежи области. Аналогичные акты в древних европейских странах появляются в основном в 18 в. Наиболее ранний, более чем на столетие опережающий появление таковых в других странах, закон об охране памятников был издан в Португалии (1721).

Со 2-й половины 19 в. во многих странах Европы законодательство об охране памятников получает дальнейшее развитие. Подобные законы принимаются в Швеции (1867), Болгарии (1868), Великобритании (1882), Франции (1887), Ирландии и Румынии (1892). В 1902 они появляются в Швейцарии, Итальянском королевстве и княжестве Гессен (Германия). В актах этого периода акцент делался на охранении отдельных объектов. С развитием понимания феномена памятников менялись и правовые нормы их защиты. Так, если во Франции закон 1913 акцентирует внимание на единичных объектах, а в новой редакции закона 1930 к ним добавляются естественнонаучные объекты, то закон 1943 устанавливает нормы охраны комплексов и окружающей среды, а закон 1962 включает в понятие культурного наследия целые охранные зоны.

Если во Франции, Австрии, Швейцарии, Нидерландах закон регулирует централизованную охрану наследия, то в Великобритании и ФРГ охрана памятников находится в ведении региональных органов и каждый регион имеет свои законы. В США есть общий закон, который весьма строго регулирует обращение с памятниками, как правило, находящимися в общественной или частной собственности. В большинстве зарубежных стран

важным фактором действенности норм охраны памятников является наличие отрегулированных механизмов исполнения законов.

Вопрос о необходимости охраны памятников в международном масштабе впервые был поставлен на I (1899) и II (1907) Гаагских конференциях мира. В 1935 США, 20 стран Америки и Индия подписали разработанный Н.К. Рерихом «Договор о защите учреждений, служащих целям науки и искусства, а также исторических памятников» (Вашингтонский договор 1935, или «Пакт Рериха»). После 2-й мировой войны, нанёсшей культурному наследию невозместимый урон, он нашёл своё воплощение в деятельности ЮНЕСКО и других международных неправительственных организаций, принявших на себя ответственность за сохранение наследия (Международный совет музеев (ИКОМ) и Международный совет по памятникам и достопримечательным местам (ИКОМОС)). Первым документом в деле международной охраны памятников стал Заключительный акт конференции в Гааге о защите культурных ценностей в случае вооруженного конфликта (1954). Впоследствии международной организации, заинтересованные в сохранении наследия, заключили целый ряд конвенций и издали ряд рекомендаций, среди которых наиболее важными являются Конвенция о мерах, направленных на запрещение и предупреждение незаконного ввоза, вывоза и передачи прав собственности на культурные ценности (1970), Конвенция об охране всемирного культурного и природного наследия (1972), Рекомендации о международном обмене культурными ценностями (1976), о сохранении и современной роли ансамблей (1976), об охране культурных ценностей (1978). Принятие документов ЮНЕСКО стало важным вкладом в упорядочение охраны памятников в отдельных государствах и на международном уровне; они, по существу, составляют международный кодекс охраны памятников, признаваемый в странах — членах ЮНЕСКО.

В России первые государственные акты, касавшиеся вопросов сохранения древностей и необычных предметов, известны с начала 18 в. и связаны с именем Петра I (указы о доставлении в государственное учреждение «куриозных» вещей и древностей 1704, об охране «потешной флотилии» 1722, о сохранении при Александро-Невском монастыря петровского ботика 1724, и починке разрушающихся строений г. Булгар 1722 и др.). Ряд именных и сенатских указов посвящен собиранию исторических рукописей и древних книг, запрещению переплавлять найденные в могильниках старинные золотые вещи; определялись и места, где должны были храниться собираемые предметы. Указы, регулирующие порядок передачи в государственные хранилища ценных и редких предметов, в дальнейшем использовались в качестве юридического прецедента. Уставы и инструкции, регулирующие порядок хранения, учёта и пользования музейными предметами, разрабатывались музеями и утверждались

правительственными органами. Известно также несколько более поздних актов 18 в. об охране отдельных памятников (о сохранении облика Екатерининского дворца 1745, о починке Золотых ворот в Киеве 1750, о приведении в порядок колокольни Ивана Великого в Московском Кремле). Но о целенаправленном действии правительства в сфере законодательного регулирования охраны памятников 18 — начала 19 в. говорить ещё нельзя. Циркуляр Министерства внутренних дел «Сбор сведений о находящихся в пределах империи древностей и в каком положении они находятся» (1826) и дополняющий его циркуляр по вопросам реставрации архитектурных и исторических памятников (1827) позднее были опубликованы в Полном собрании законов Российской империи и легли в основу регулирования охраны недвижимых памятников.

Российское законодательство о памятниках 19 — начала 20 в. не проводило четкой границы между движимыми и недвижимыми объектами, поэтому многие акты касались как недвижимого наследия, так и музейных предметов. Основными актами законодательства до 1918 были циркуляры Министерства внутренних дел, положения Общих наказов Министерства внутренних дел, статьи Устава уголовного законодательства (1864), Строительного устава (1857), Устава духовной консистории а также Положение об Императорской Археологической комиссии (1859). В них содержались указания по обращению с древностями и историческими сооружениями, определялся порядок их выявления и регистрации, запрещались раскопательство и разрытие древних могил, разрушение древних строений и т.д. Были определены учреждения, ответственные за: надзор за памятниками и допущение к работе с ними. Общий надзор был возложен на Министерство внутренних дел.

Первые попытки выработки общегосударственного закона об охране памятников имел место на рубеже 1860—70-х гг. (проекты Московского археологического общества, 1869, и 2-го археологического съезда, 1871, см.: археологические съезды). В 1877 комиссией книги А.Б. Лобанова-Ростовского были составлены «Правила о сохранении исторических памятников», в которых впервые была выдвинута идея государственной защиты памятников и создания комиссии по их сохранению с отделениями на местах. Проект был отвергнут из-за отсутствия у правительства денежных средств. В 1905 были разработаны так называемые Основные положения, позже конкретизированные в проекте Министерства внутренних дел «Положение об охране древностей» (1911), также не утверждённом Государственной думой. Свой проект зарегистрировала и МАО. Не была доведена до конца и последняя попытка доработки закона, предпринятая накануне Февральской революции. Русское законодательство о памятниках так и не получило до революции завершающего вида и складывалось из отдельных актов, положений, инструкций.

После установления совместной власти законодательная деятельность в области охраны памятников получила принципиально новое направление. На первый план было выдвинуто превращение культурных ценностей во всенародное достояние, использование их в интересах современного государства. Большинство актов первых послереволюционных лет также имели общее значение для движимых и недвижимых памятников. В сентябре— декабре 1918 были изданы декреты СНК РСФСР «О запрещении вывоза и продажи за границу предметов особого художественного и исторического значения» и «О регистрации, приёме на учёт охранении памятников искусства и старины, находящихся во владении частных лиц, обществ и учреждений», преследовавшие цель установления тотального контроля за всеми культурными ценностями вплоть до отчуждения их в пользу государства. На основании 2-го акта была проведена регистрация памятников. Декретами СНК были национализированы ряд музеев, заповедников и памятников садово-паркового искусства (см.: музейное дело России).

Массовая национализация культурных ценностей выявила неспособность общества освоить их, обеспечить сохранение и уход. В 1923 декретом ВЦИК и СНК «Об учёте и регистрации предметов искусственной старины» было предложено провести перерегистрацию собраний и отдельных памятников и выделить предметы, имеющие исключительное музейное значение и подлежащие сохранению, для которых устанавливался постоянный государственный контроль и регистрация. Принимаются постановления, регулирующие деятельность музеев, в том числе «О специальных средствах на содержание культурных ценностей РСФСР» (1923), направленные на улучшение бедственного материального положения музеев и памятников. Одновременно выпускались секретные распоряжения, касавшиеся вывоза и продажи за границу части национализированных культурных ценностей.

Важнейшим актом в отношении недвижимых культурных объектов стал декрет ВЦИК и СНК «Об учёте и охране памятников искусства, старины и природы» (1924), надолго определивший порядок обращения с памятниками и лёгший в основу позднейших государственных актов. Декрет и изданная в его исполнение инструкция были шагом вперёд по сравнению с предшествующими актами. Однако декретом допускались переделка, слом и использование национализированных памятников по разрешению Наркомпроса. Обязанность охраны возлагалась на область и губернские исполкомы при участии губотделов по делам музеев (губмузеи). Последовавшая вскоре ликвидация губмузеев как специальных органов охраны памятников отрицательно сказалась на судьбе последних.

Возрастание роли идеологических факторов во всех областях жизни нашло отражение в повышении внимания к памятникам революционных

событий (циркуляр Президиума ВЦИК «О выявлении и охране памятников революционных движений», 1927), сопровождавшемся усилившимся сносом древних сооружений. В 1932 было утверждено положение о Межведомственном комитете по охране памятников революции, искусства и культуры при Президиуме ВЦИК, главными задачами которого были общее наблюдение за выполнением постановлений правительства по вопросам охраны, составление списков памятников, подлежащих охране, разрешение вопросов об использовании, переделках и, «в случае необходимости», разборке памятников, подлежащих охране (последняя оговорка характерна для всех последних документов, включая Закон 1976). Комитет оказался не в состоянии взять на себя руководство сохранением памятников в стране, составленные им списки не были утверждены Президиумом ВЦИК. Повсеместное разрушение памятников, начавшееся в 1928, не смогли остановить постановления ВЦИК и СНК «Об охране исторических памятников» (1933) и «Об охране археологических памятников» (1934). В 1936—38 работниками Эрмитажа и Институтом музейно-краеведческой работы были разработаны инструкции, положившие начало типовым практическим указаниям для работников музеев по вопросам учёта, инвентаризации и хранения музейных материалов. Учёт и хранение недвижимых памятников регулировались инструкцией Наркомпроса «Об охране исторических памятников и порядке управления ими».

Определяющую роль в сохранении национальных ценностей в годы Великой Отечественной войны сыграли приказы Наркомпроса РСФСР «О мероприятиях по сохранению и учёту музейных фондов в годы войны» (1941), «О формах функционирования музеев в условиях военного времени», инструкция Комитета по делам искусств при СНК СССР по хранению музейных ценностей в условиях военного времени. После окончания войны проводилась сверка фондовых материалов музеев, для чего также были составлены специальные инструкции. Важное значение для музейного дела имели постановления и инструкции по учёту и хранению музейных фондов, разработка которых была начата непосредственно перед войной и завершена составлением инструкции 1947 и группой детализирующих её положений 1950-х гг. Постановлением Совмина РСФСР 1948 на государственные музеи были возложены функции основных хранилищ движимых памятников культуры. Порядок учёта и хранения в художественных музеях определялся инструкцией Комитета по делам искусств при Совмине СССР 1950.

В 1947—48 был принят ряд государственных актов, определивших порядок охраны памятников: постановление Совмина РСФСР «Об охране памятников архитектуры» и постановление Совмина СССР «О мерах улучшения охраны памятников культуры» за подписью И.В. Сталина. Последним постановлением вводилось в действие «Положение об охране памятников культуры», сыгравшее заметную роль в восстановлении

памятников в правах и создании системы их охраны, примерной систематизации, определении основных направлений работы с ними. На основании этих актов были разработаны союзные и республиканские инструкции. Вся последующая деятельность в этом направлении проводилась в духе упомянутых документов, они легли в основу первого в истории страны Закона СССР «Об охране и использовании памятников истории и культуры» (1976).

В 1956 СССР присоединился к Конвенции о защите культурных ценностей в случае вооруженного конфликта, подписанной в 1954 в Гааге, и тем самым включился в международную систему охраны культурного наследия. Однако целый ряд постановлений 1950—80-х гг., посвящен улучшению охраны памятников, как движимых, так и недвижимых, свидетельствует о тревожном состоянии дела их сохранения. Некоторые постановления принимались без учёта реального состояния дел; так, почти все позиции постановления Совмина СССР «О музейном фонде Союза ССР» (1965) оказались невыполненными из-за сложности поставленных задач.

Новое направление в музеефикации и охране памятников законодательно отразилось в постановлении Совмина о музеях-заповедниках, создавшем систему государственного регулирования развития музеев этого типа (см.: типология музеев). С целью интенсификации охраны памятников в 1965 было принято постановление Совмина РСФСР об организации Всероссийского добровольного общества охраны памятников истории и культуры, направленное на привлечение общественности к делу охраны (см.: общества охраны памятников в России).

Наиболее важным государственным актом стал Закон СССР «Об охране и использовании памятников истории и культуры» (1976), который, однако, не смог эффективно предотвратить разрушение памятников. В подкрепление закона издавались дополнительные документы (положения, инструкции). Аналогичный закон РСФСР был принят в 1978. В 1990-е гг. был принят ряд законов и нормативных актов, регулирующих отношения в сфере культуры, в том числе музейном деле и охране памятников. В условиях политической и экономической нестабильности было принято решение о выделении особо ценных культурных объектов (ОЦО), для которых Указом президента «Об особо ценных объектах культурного наследия народов Российской Федерации» от 30.11.1992 определялась особая система финансирования и мер безопасности. В первую очередь статус ОЦО получили исключительные по своему значению для культуры нации объекты, в том числе музеи: Третьяковская галерея, Эрмитаж, Изобразительных искусств музей им. А.С. Пушкина и т.д. Список ОЦО расширяется; Российским институтом культурологии ведётся научная разработка принципов и методов выделения особо ценных музейных объектов. С апреля 1993 правовые отношения в области культуры основываются на Законе РФ «Основы законодательства

Российской Федерации и области культуры». В 1993 вступил в действие Закон РФ «О вывозе и ввозе культурных ценностей», направленный на защиту культурных ценностей от незаконного вывоза, ввоза и передачи прав собственности на них. Закон призван способствовать развитию международного культурного сотрудничества, взаимному ознакомлению народов РФ и других государств с культурными ценностями друг друга.

Важной составной частью законодательства о сохранении культурного наследия страны стал Закон РФ «О Музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации» (1996). Закон регулирует правовые отношения в сфере формирования, сохранения, государственного учета и использования Музейного фонда РФ, а также определяет особенности создания и правовое положение музеев в РФ как некоммерческих учреждений культуры. В настоящее время разрабатывается механизм практического применения принятого закона, что предусматривает внесение необходимых изменений в налоговое, уголовное, административное законодательство, разработку и утверждение нового Положения о Музейном фонде РФ, инструкций об учёте и хранении музейных предметов, положения о Государственном каталоге Музейного фонда и других документов.

Литература

1. Богуславский М.М., Международная охрана культурных ценностей, М., 1979;
2. Дьячков А.Н., Охрана памятников за рубежом, в кн.: Памятники в контексте историко-культурной среды. М., 1990.
3. Охрана памятников в России. XVIII — нач. XX в. Сб. документов, М., 1978;
4. Охрана памятников истории и культуры. Сб. документов, М., 1973;
5. Равикович Д.А., Охрана памятников истории и культуры в РСФСР (1917—1967), в кн.: Труды НИИ музееведения и охраны памятников истории и культуры, в. 22, М., 1970

3.2 МЕЖДУНАРОДНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ МУЗЕЕВ

Международные связи музеев способствуют развитию и распространению мирового музейного опыта, введению в мировой научный оборот уникальных национальных культурных ценностей, укреплению мира и улучшению взаимопонимания и сотрудничества между народами. Политическую, финансовую и юридическую базу для Международных связей музеев создают межправительственные соглашения по культурным обменам. Международная практика музейного сотрудничества выработала ряд форм, своеобразие которых отражает специфику музейных средств и возможностей:

обмен выставками и экспонатами из музейных коллекций, участие в международных, национальных и межмузейных конференциях, симпозиумах, семинарах и пр., в деятельности специализированных организаций (Международная ассоциация историков искусства, Международный совет по памятникам и достопримечательным местам (ИКОМОС) и др.), совместные публикации, стажировки и научные командировки музейных работников, совместные экспедиции, направление экспертов для оказания помощи при решении национальных проблем в музейной сфере или экстраординарных случаях (стихийные бедствия, военные конфликты) и др.

В ряду различных форм Международных связей музеев важное место принадлежит выставочному обмену. Существуют различные типы международных выставок: павильоны, посвященные науке, культуре, искусству в рамках всемирных выставок; тематические выставки, созданные на материалах нескольких музеев мира и, как правило, посвященные юбилейным датам; выставки, проходящие в рамках и по теме международных конференций; выставки, организованные по соглашению в порядке обмена между музеями 2 стран; экспонирование отдельных выдающихся произведений мирового искусства.

Развитию Международных связей музеев в значительной степени способствовало создание в 1946 Международного совета музеев (ИКОМ), в рамках которого музеи различных стран получили возможность совместного поиска путей совершенствования своей деятельности, более полного доступа к памяти истории и культуры и изучения культурного наследия.

Международный совет музеев

Международный совет музеев (ИКОМ - сокращенно от англ. International Council of Museums), международная неправительственная организация. Создан в 1946, имеет консультативный статус категории «А» при ЮНЕСКО. Согласно Уставу (1989), целями ИКОМ являются организация сотрудничества и взаимопомощи между музеями и профессиональными работниками музеев различных стран, представление и защита интересов всех профессионалов музейного дела, развитие и распространение знаний в области музееведения и других дисциплин, связанных с деятельностью музеев, пропаганда важности роли музеев и музейных работников в укреплении дружбы и взаимопонимания между народами. Членство в ИКОМ может быть индивидуальным (для физических лиц) и коллективным (для организаций). Лицам или учреждениям, оказывающим помощь и содействие в работе ИКОМ, присваивается статус благотворительных членов, лицам, оказавшим исключительные услуги ИКОМ и развитию музейного дела в международном масштабе, присуждается звание почётного члена. Кроме Устава, члены ИКОМ руководствуются в своей деятельности Кодексом

профессиональной этики, принятым на XV Генеральной ассамблее в Буэнос-Айресе (Аргентина, 1986).

Организационную основу ИКОМ составляют 89 национальных комитетов, обеспечивающих выполнение в своих странах его программ, и 25 международных музейно-отраслевых комитетов, в которых совместно работают представители различных государств. Международные комитеты разрабатывают проблемы функционирования музеев определённого профиля (комитеты по литературным музеям, по художественным музеям, по естественноисторическим и региональным музеям, по научно-техническим музеям, по музеям и коллекциям археологии и истории, по этнографии, нумизматике, по египтологии, по музеологии, по прикладному и современному искусству, по костюму и стеклу, по музыкальным инструментам и какому-либо из направлений деятельности музеев (комитет по архитектуре и музейной технике, по аудиовизуальным средствам и новым звуковым технологиям, по реставрации, по документации, по образованию и воспитательной работе, по обмену выставками, по внемузейной работе и связям с общественностью, по управлению музеями, по безопасности музеев, по подготовке музейных кадров). К ИКОМ примыкают приравненные к международным комитетам международные ассоциации (сельскохозяйственных музеев, музеев военной истории и оружия, музеев транспорта, книги музеев и музеев театрального искусства, музеев под открытым небом, музеев стран Карибского бассейна, по координации развития южно-африканских музеев, конфедерация архитектурных музеев, конгресс морских музеев, движение за новую музеологию), а также регги от агентства (стран Азии и Тихого океана, стран Латинской Америки и Карибского бассейна, стран Западной Африки).

Высший руководящий орган ИКОМ — Генеральная ассамблея, созываемая 1 раз в 3 года, или экстраординарно. Очередные ассамблеи проводятся последними днями работы высшего рекомендательного органа — Генеральной конференции. Генеральная ассамблея принимает Устав, резолюции по различным вопросам, про грамму и бюджет организации на 3 года, избирает Исполнительный совет, заседающий трижды в год и координирующий работу ИКОМ в перерыва между сессиями Генеральной ассамблеи. В качестве совещательного органа существует Консультативный комитет, состоящий из представителей национальных и международных комитетов, международных ассоциаций и региональных агентств. Текущая работа осуществляется Секретариатом во главе с генеральным секретарем, работающим на контрактной основе по назначению Исполнительного комитета. При Секретариате существует Центр информации по музееведению ЮНЕСКО — ИКОМ, право пользования которым имеют все члены ИКОМ. Основными источниками средств ИКОМ являются поступления от членских

взносах и продажи изданий, реализации специальных проектов, субсидии ЮНЕСКО, дары, дотации и пр.

Штаб-квартира ИКОМ находится в Париже, официальный язык — английский, французский Президент ИКОМ (с 1992) - Сарой Гоз (Индия). ИКОМ издаёт (1948) ежеквартальный бюллетень «Новости ИКОМ» (на английском и французском языках), совместно с ЮНЕСКО — ежеквартальный журнал «Музеум». Национальный и международный комитеты выпускают информативные бюллетени и профильные издания.

Российский (до 1991 — Советский) комитет ИКОМ создан в 1957, представлен 13: индивидуальными и коллективными членами (1993). В своей деятельности он руководствуется Уставом ИКОМ, Кодексом профессиональной этики и Уставом Российского комитета, ежегодно проводит сессии, на которых рассматриваются текущие **вопросы** деятельности комитета, обсуждаются проблемы национального музейного дела. В перерывах между сессиями работа координируется Президиумом, избираемым раз в три года. Председатель Российского комитета ИКОМ — И.А. Родимцева (с 1993). ИКОМ России издаёт ежеквартальный информативный бюллетень, в котором публикуются научные доклады зарубежных специалистов на мероприятиях ИКОМ,; также отчёты российских представителей об участии в заседаниях по линии ИКОМ, переводные статьи и рефераты, освещающие опыт ИКОМ в области теории и практики музейного дела.

Международный совет по памятникам и достопримечательным местам

Международный совет по памятникам и достопримечательным местам (ИКОМОС - сокращенно от англ. Internationals Council of Monuments and Sites), международная неправительственная организация по вопросам охраны памятников и достопримечательных мест, действующая при ЮНЕСКО. Создана в 1965, со штаб-квартирой в Париже. ИКОМОС ставит своей целью способствовать изучению и сохранению памятников и достопримечательных мест, пробуждать интерес властей и населения всех стран к памятникам, достопримечательностям и культурному наследию в целом. Её главными задачами являются объединение научных сил всего мира для разработки научных принципов изучения и фиксации памятников, обобщение мирового опыта в этой области деятельности, популяризация памятников мирового культурного наследия с целью воспитания глубокой заинтересованности в их сохранении. При ИКОМОС действуют 13 комитетов: по вопросам теории, права, исторических городов, исторических садов и парков, деревянной архитектуры, археологии, доисторической архитектуры и пещерных городов, сейсмологии, фотограмметрии и др. ИКОМОС, его международные и национальные комитеты проводят научные конференции в различных странах, организуют обследование памятников мирового значения и

международной кампании в их защиту, содействуют сбору денежных средств на реставрацию памятников ИКОМОС выступает главным экспертом ЮНЕСКО по определению достопримечательных мест мирового значения. При его непосредственном участии были подготовлены Конвенция о мерах, направленных на запрещение и предупреждение незаконного ввоза, вывоза и передачи собственности на культурные ценности (1970), Конвенция об охране всемирного культурного и природного наследия (1972), а также целый ряд важных рекомендаций. По инициативе ИКОМОС в 1984 был установлен международный день памятника, отмечающийся 18 апреля. Совет издаёт журнал «Мошентум» и публикует различные материалы по охране культурного наследия, в том числе материалы международных конференций, проводимых под его эгидой. ИКОМОС состоят членами более 70 стран.

Литература:

1. IV Генеральная ассамблея и коллоквиум КОМОС по сохранению исторического облика малых городов. Ротенбург-об-дер-Таубер, ФРГ, 1975, в сб.: Актуальные проблемы охраны памятников истории и культуры (обзорная информация), М., 1976;
2. Богуславский М.М., Международная охрана культурных ценностей, М., 1979.
3. Иванов В.Н., Международная охрана памятников (к 20-летию образования ИКОМОС), памятники Отечества», 1985, №2;
4. ICOM Statutes and ICOM Code of Professional Ethics, P.. 1990.

3.3 МУЗЕЙНЫЕ ОБЪЕДИНЕНИЯ И ЦЕНТРЫ

Музейные объединения – одна из форм организации музейной сети и управления музеями. Музейное объединение может включать музеи разных профилей или одного профиля (литературные, исторические и т.п.). Первое объединение музейное создано в 1974 во Владимирской области (Государственное объединение Владимиро-Суздальский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник), к 1990 их было уже 29. Реформа музейного дела, проводившаяся органами культуры, предусматривала разработку научных основ развития музейной сети, улучшение деятельности «малых» музеев, для чего создавалась единая система экспозиций, хранения, учёта, научного комплектования и описания музейных коллекций, осуществлялись перспективное планирование и рациональная организация туристских потоков и др. Центральное место в объединение музейное занимал головной (бывший краевой, областной, республиканский краеведческий) музей, ранее самостоятельные музеи региона получали статус филиалов. Значительно усиливался аппарат

управления: объединение возглавляли генеральный директор и его заместители по основным направлениям работы музея. Централизованные отделы и службы (методический отдел, реставрационные мастерские, экспертно-закупочные комиссии и т.п.) обеспечивали равноценное обслуживание музеев в области научного и художественного проектирования и оснащения экспозиций, материально-технического снабжения, повышения квалификации кадров, оказания методической помощи. Объединение музеев сыграло позитивную роль. Формирование музейной сети региона было поставлено на научную основу благодаря разработке концепции и генерального плана развития музейных объединений. За первые 5 лет экспозиционные площади возросли в 1,5 раза за счёт *реставрации* и *музеефикации памятников*, в экспозициях музейных в 2—3 раза увеличилось экспонирование подлинных *музейных предметов* вследствие динамичного перераспределения фондов и проведения сигнализации в зданиях; активизировалась выставочная деятельность, в т.ч. плановый выставочный обмен, значительно улучшились учёт и хранение музейных ценностей. В ряде музейных объединений созданы централизованные хранилища драгоценных металлов, старопечатных книг, оружия. Однако, централизация осуществлялась методом «проб и ошибок». Организационно-управленческая структура музейных объединений определялась «сверху». Работники филиалов не поддержали на первых порах реформу музейного дела: осложнились финансовые расчёты, разрушались традиционные хозяйственные связи с местными советами. Тематическая специализация музеев региона, обеспечивая прекрасными экспозициями туристов, ограничивала возможности краеведческой работы. В отдельных музейных объединениях функции филиалов ограничились массово-просветительской и хранительской работой, что резко снизило их роль в общественной и культурной жизни. Анализ деятельности музейных объединений показал, что многие задачи могли быть решены без коренной ломки существовавшей в регионе музейной структуры, путём координации деятельности музеев, что необязательно жёсткая централизация. В начале 1990-х гг. в ряде музейных объединений организационно-управленческая структура пересматривалась с целью сохранить достоинства централизации и избежать негативных явлений. Наметилась тенденция превращения объединённого, жёстко централизованного музея в такую систему, в которой музеи, чьи функции централизованы лишь частично, взаимодействуют в качестве равноправных субъектов. Чётко определены конкретные обл. кооперирования, формы взаимодействия и контроля. Перестройка музейных объединений отвечает социокультурной ситуации, ориентированной на развитие инициативы музеев, на поиск новых форм и методов музейного обслуживания посетителей.

Музейные объединения – одна из форм организации музейной сети и управления музеями. Создавались в кон. 1970-х - 1980-е гг. с целью совершенствования управления значительно разросшейся музейной сетью, улучшения деятельности "малых" музеев. Важнейшими задачами объединений являлись: координация научно-исследовательской, фондовой, просветительной, финансовой деятельности музеев, входивших в состав объединения; создание на основе научных концепций и генеральных планов развития единых систем экспозиций объединений; перспективное планирование и рациональная организация туристских потоков.

Представляли собой объединения городских и районных музеев разных профилей (территориальные объединения) или одного профиля (тематические объединения, например, литературных музеев). Центральное место занимал головной музей, ранее самостоятельные музеи региона получали статус филиалов. Крупные объединения включали в себя более 20 филиалов и отделов. Управлялись Советом директоров во главе с генеральным директором. В объединениях значительно усиливался аппарат управления и централизация различных служб - методических, реставрационных, что обеспечивало равноценный и более высокий уровень научного и художественного проектирования экспозиций, материально-технического обеспечения, квалификации кадров. В ряде объединений были созданы централизованные хранилища драгметаллов, старопечатных книг, оружия.

История. "Отцом" централизации музеев называют зам. Министра культуры РСФСР В.М. Стриганова. Первое музейное объединение создано в 1974 г. во Владимирской области - Государственный объединенный Владимиро-Суздальский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник (директор - А.И. Аксенова). За полтора десятилетия были перестроены практически заново экспозиции всех филиалов и музеефицированы уникальные памятники архитектуры. При этом посещаемость филиалов возросла в 3 раза, а их доходы увеличились почти в 10 раз. Опыт Владимирцев стал активно внедряться. К 1990 г. в стране действовало уже 29 объединений, сыгравших в целом позитивную роль в истории музейного строительства. Ряд "малых" музеев российской глубинки удалось сохранить только благодаря этой форме организации музейной сети регионов (например, в Тверской области, директор Тверского государственного объединенного музея с 1986 по 2004 годы Ю.М. Бошняк). Однако многое могло быть достигнуто и без коренной ломки сложившихся структур, которой сопровождалось создание ряда объединенных систем. В дальнейшем некоторые объединения распались, наметилась тенденция превращения жестких "объединений" в системы, где музеи развивались в качестве равноправных субъектов, и лишь часть функций регулировалась централизованно.

Музееведческие центры

Музееведческие центры – учреждения и организации, осуществляющие научно-исследовательскую и научно-методическую работу в области истории, теории и методики музейного дела. Различаются Музееведческие центры широкого профиля, тяготеющие к исследованиям общетеоретических проблем музееведения (Отдел теоретического музееведения Исторического музея, НИИ музееведения, Лаборатория музееведения Музея революции), и Музееведческие центры, ограничивающие свою деятельность рамками отдельных профильных групп музеев (научно-методические отделы Исторического музея, Театрального музея им. А.А. Бахрушина, Политехнического музея, Русского музея и др.).

Основы для появления первых музееведческих центров в России были заложены в 1-й половине 19 в., когда силами научных коллективов ведущих музеев, а также преподавателей высшей школы освещались в печати вопросы истории и методики музейного дела, на заседаниях научных обществ заслушивались доклады и сообщения, анализировавшие деятельность музеев. Во 2-й половине 19 в. ведущая роль в постановке ключевых вопросов музейного дела (состояние и развитие музейной сети, роль общественности в развитии музейного дела, проблемы сохранения музейного фонда, судьбы частных коллекций, разработка музейного законодательства и др.) принадлежала Московскому археологическому обществу (МАО). В трудах МАО публиковались сообщения и заметки об изучении коллекций государственных, общественных и частных музеев, давалась обстоятельная характеристика многих российских музеев. Публикуя памятники из собрания отечественных музеев, МАО способствовало введению их в научный оборот, привлекало внимание общественности к изучению музейных предметов, раскрывало и пропагандировало методы исследования и популяризации музейных коллекций. Большую роль МАО сыграло в постановке и практическом разрешении вопросов музейного законодательства (уставы музеев, «Положение для губернских и областных музеев»). По инициативе и при ведущей роли МАО в России регулярно проводились археологические съезды, на которых рассматривались как общие проблемы музейного дела, так и перспективы развития отдельных музеев. Наряду с МАО интерес к музееведческой проблематике проявляли в конце 19 — начале 20 в. Петербургский музей военно-учебных заведений и Исторический музей.

После 1917г. было предпринято несколько попыток создания Музееведческих центров. Среди них — Комиссия по музееведению при подотделе провинциальных музеев Отдела по делам музеев и охраны памятников искусства и старины Наркомпроса РСФСР (1919), Московский институт историко-художественных изысканий и музееведения (1919), Высший экскурсионный институт (Петроград, 1921—24), Московский

музейно-экскурсионный институт (1921—22), Методическая комиссия музейного отдела Главнауки (1925), Комиссия по музееведению при Академии истории материальной культуры (1920-е гг.). Эти центры музейной работы, разрабатывая вопросы методики отдельных профильных групп музеев, были как бы центрами отраслевого музееведения. В отличие от них ориентацию на изучение общих проблем истории и теории музейного дела имел Отдел теоретического музееведения Исторического музея (1918—33). Заслуги и достижения этого музееведческого центра во многом связаны с деятельностью выдающегося отечественного музееведа Т.Д. Малицкого. В отделе целенаправленно формировался фонд музееведческой литературы (отечественной и зарубежной, теоретического и музеографического характера), составлялась текущая библиография по вопросам музееведения и музейного дела, был создан уникальный справочно-информационный фонд (программы собирательской деятельности музеев, образцы инвентаризационных и каталогизационных форм, воспроизводства музейных зданий, типов музейного оборудования, устройства музейных лабораторий, мастерских и т.п.). Результатами деятельности Отдела теоретического музееведения были научные доклады, сообщения, консультации, разработка проектов и рекомендаций. Отдел работал в тесном контакте с подразделениями Наркомпроса РСФСР, Центрального бюро краеведения, городского и уездными органами управления музеями, Московским, Воронежским, Саратовским и другими университетами. Преемником Отдела теоретического музееведения ГИМ в разработке музееведческой проблематики к началу 1930-х гг. стал Центральный научно-исследовательский институт методов краеведческой и музейной работы (см.: Российский институт культурологии). Согласно Постановлению ВЦИК от 01.01.1934 «О состоянии и задачах музейного строительства в РСФСР», при музейном отделе Наркомпроса был создан научно-методический совет, а также выделены головные музеи для оказания методической помощи местным музеям. Деятельность научно-методических подразделений головных музеев — Музея Революции СССР, ГИМ, Третьяковской галереи, Истринского краеведческого опытно-показательного музея и других, проводивших в своих стенах специализированные практикумы, краткосрочные курсы, была нацелена на углубленную подготовку работников музеев в области теории и методики музейного дела. Научно-методические подразделения головных музеев продолжали занимать видное место в повышении квалификации и переподготовке музейного персонала в 1950—80-е гг. (Научно-методический отдел ГИМ, аналогичные подразделения Русского музея, Театрального музея им. А.А. Бахрушина, Политехнического музея, Биологического музея им. К.А. Тимирязева, Истории Петербурга музея, Космонавтики музея им. К.Э. Циолковского в Калуге и др.). Разработкой общетеоретических проблем

музееведения в настоящее время занимаются в основном Российский институт культурологии и Лаборатория музееведения Музея революции.

Румянцевский кружок

Румянцевский кружок – неофициальное объединение энтузиастов-исследователей, сплотившихся в 1810—20-е гг. вокруг видного государственного деятеля и мецената гр. Н.П. Румянцева. Финансирование кружка Румянцевым создало возможность коллективного решения проблем, связанных с научными изысканиями в области изучения памятников истории России. К заслугам румянцевского кружка относится открытие и первое издание древнейших памятников русской и славянской письменности; его членами были заложены основы вспомогательных исторических дисциплин, в первую очередь источниковедения и археографии, а также исторической географии, нумизматики, палеографии, геральдики, дипломатики. Участников румянцевского кружка отличал новаторский подход к разысканию и изучению исторических источников, в его недрах зародились идеи русского национального публичного музея, которые сформулировал учёный-лингвист Ф.Л. Аделунг, опубликовавший в 1917 в журнале «Сын отечества» «Предложение об учреждении Русского национального музея».

В кружок входило более 50 участников. Наиболее известны деятели румянцевского кружка: директор архива Министерства иностранных дел Н.Н. Бантыш-Каменский (1737—1814), по поручению и на средства Румянцева подготовивший и издавший 1-ю часть «Собрания государственных грамот и договоров»; археограф П.М. Строев, обследовавший архивы монастырей, церковных библиотек, обнаруживший и издавший на средства Румянцева крупнейшие памятники средне-вековые общественные мысли, включая Софийскую Новгородскую летопись и Судебник 1497—1550; директор архива Министерства иностранных дел А.Ф. Малиновский (1762—1840), организатор издательской и финансовой деятельности румянцевского кружка; основатель славянской палеографии К.Ф. Калайдович (1792—1832), издатель славянских древностей и первый их комментатор, обнаруживший «Изборник» Святослава 1073; основоположник научного славяноведения А.Х. Востоков (1781—1846), составитель описания русских и славянских рукописей, первый библиотекарь Румянцевского музея; адм. И.Ф. Крузенштерн (1770—1846), пом. Румянцева в историко-географических исследованиях, начальник 1-й русской кругосветной экспедиции, во время которой были собраны экспонаты для первой в России частной этнографической коллекции. Благодаря деятельности членов румянцевского кружка были составлены исторические коллекции Румянцева, ставшие основой его музея.

Литература:

1. Аксенова А.И. История. Судьба. Музей. - Владимир, 2001.
2. Актуальные проблемы музейного строительства, М., 1981 (Труды НИИ культуры, т. 101); Музеи и памятники культуры в идейно-воспитательной работе на современном этапе, М., 1983 (Труды НИИ культуры, т. 126);
3. Арзамасцев В., Музейное объединение: успехи, проблемы, перспективы, «Советский музей», 1986, № 3;
4. Газалова К.М. Особенности централизации сети государственных музеев РСФСР на современном этапе.// В сб.: Музейное дело в СССР. М., 1990;
5. Газалова К.М., Евстигнеев В.С., К вопросу централизации сети государственных музеев Российской Федерации, в сб.: Музейное дело в СССР, М., 1985;
6. Ивановский А., Государственный канцлер граф Н.П. Румянцев, СПб., 1871;
7. Иконников В.С., Опытрусской историографии, т. 1, кн. 1, К., 1891;
8. Козлов В.П., Колумбы российских древностей, 2 изд., М., 1985.
9. Крикловенская А.В. Тенденции и перспективы развития музейных объединений. М., 1987 (Музейное дело и охрана памятников. Обзорная информация ГБЛ, в.1);
10. Курлат Ф.Л., Актуальные вопросы совершенствования управления музейным делом, М., 1980 (Музейное дело и охрана памятников. Экспресс-информация ГБЛ, в. 4);
11. Ломунова А.К., Крикловенская А.В., Научно-просветительная деятельность музейных объединений, М., 1986 (Музейное дело и охрана памятников. Экспресс-информация ГБЛ, в. 5);
12. Малицкий ГЛ., Обзор деятельности Комиссии по музееведению, в кн.: Сборник Государственной Академии истории материальной культуры. Московская секция, [в. 1], М., 1928;
13. Михайловская А.И., К вопросу о вкладе музееведов стран социализма в формирование музееведения как научной дисциплины, в сб.: Музей и современность, М., 1986;
14. Музееведение. Вопросы совершенствования деятельности музейных объединений, М., 1985 (Труды НИИ культуры, т. 140);
15. Об опыте централизации сети государственных музеев Российской Федерации: информационно-методическое письмо, М., 1983;
16. Полякова У., Тарасов А.Ю., Объединение расширяет возможности, «Советский музей», 1986, №4;
17. Старчевский А., О заслугах Румянцева, оказанных отечественной истории, «Журнал Министерства народного просвещения», 1846, ч. 49, январь, отд. V;

18.Фролов А.И., Из истории становления музееведческих центров России, в кн.: Музей и власть, ч. 2, М., 1991.

19.Фролов А.И., Московское археологическое общество и охрана памятников старины в дореволюционной России, в сб.: Вопросы охраны и использования памятников истории и культуры, М., 1990;

3.7. ФУНКЦИИ МУЗЕЯ

Социальные функции музея

Это исторически формирующиеся и изменяющиеся формы общественного назначения/использования музея как многофункционального учреждения, реализуемые в основных направлениях музейной деятельности. В музееведении (музеологии) выделяют основные С.ф.м.: 1) функцию документирования явлений и процессов в природе и обществе посредством сохранения и освоения культурного и природного наследия; ряд музееведов подразделяет ее на функции документирования, хранения и исследования; 2) функции образования и воспитания. В кон. 20 в. в связи с акцентированием роли человека как субъекта коммуникации музейной исследователи признали за музеем также функции рекреационную и коммуникативную. В современном музееведении выделяются также: репрезентативная, информационная, эстетическая, экономическая и другие функции. Проблема С.ф.м. является предметом дискуссий.

Музей как социокультурное явление

В период реформирования экономики и формирования в России рыночных отношений начался поиск новых подходов к исследованию музеев, которые соответствовали бы реалиям времени и способствовали модернизации музейной деятельности. Исследования опирались на теоретическое направление, связанное с утвердившейся на Западе в 1970-1980-е годы философско-культурной парадигмой, возникшей в связи с неудовлетворенностью господством в гуманитарном знании социально-исторических теорий и возвышением литературных подходов. В понимании реальности утверждался эстетический подход, а важным инструментом осмысления и совершенствования новых форм и методов музейной деятельности стала теория коммуникации. Это способствовало тому, что музеи превращались в компонент индустрии развлечений, активно развивалась их досуговая функция, начали разрабатываться новые технологии, направленные на привлечение максимального количества посетителей.

Музей стал трактоваться как социально-культурное явление, когда в роли субъекта, формирующего собрание, выступает музейный работник, в

роли второго субъекта - воспринимающая музей аудитория, а музейному собранию отводится роль посредника. Совершился поворот от модели музея как учреждения, удовлетворяющего общественные потребности в сохранении и использовании предметов реального мира в качестве документальных средств социальной информации, к модели социально-культурного явления. Распространялось представление, что подлинные исторические предметы изучаются и экспонируются как первичные источники культурного потребления в отрыве от предназначения самого музея и его роли в обществе. От принципов научного познания: собирания и представления социально значимой информации, заключенной в музейных предметах, - перешли к субъективным понятиям, к разработке технологий воздействия на эмоциональное восприятие посетителей.

В современном музееведении стал обосновываться термин «культурно-образовательная деятельность», что вело к изменению роли музея в обществе. С цели развития личности человека, осуществляемой музейными средствами, переориентировались на выполнение музеем функции дополнительного образовательного центра с досугово-развлекательными задачами.

В период экономической нестабильности и адаптации учреждений культуры к рыночным отношениям музейные работники оказались в ситуации свободы выбора задач музея, маркетинговой стратегии и направлений экспозиционной и научно-просветительской деятельности.

Вместе с тем, западные специалисты уже в конце 1980-х годов предостерегали от излишнего увлечения теорией коммуникаций, видя истинную цель музеев в распространении знания о культурном наследии.

Потребность в музейной деятельности занимает значимое место в структуре общественных потребностей. Исследования историков свидетельствуют, что, по мере развития человечества, люди все тщательнее сохраняли предметы-носители социальной памяти: от амулетов, передаваемых из поколения в поколение, до более сложных культовых предметов, которые, наряду с религиозным содержанием, обладали и определенной эстетической ценностью.

Возникновение и развитие музеев связано с различными видами деятельности людей и детерминировано их естественными потребностями. Потребности человека, связанные с выживанием человеческого рода, детерминировали социальные действия, направленные, в первую очередь, на накопление и передачу образцов производственной культуры, техники и технологии последующим поколениям. Потребность человека в безопасности определяла его стремление к коллекционированию и использованию достижений других народов в совершенствовании оружия. Потребность в социальных связях стимулировала обмен подарками и, по мере накопления, создание их хранилища, коллекции. Потребность в признании, уважении подвигнула многочисленных коллекционеров открыть людям доступ в свои

«святилища», передавать при жизни и завещать свое культурно-историческое богатство музеям. Потребность в самореализации побудила уникальных мастеров создавать свои шедевры специально для музеев, выдающихся ученых посвятить свою творческую деятельность изучению, описанию и сохранению музейных ценностей.

Сакральное отношение к социальной памяти у человека сохранялось во все времена, что и зафиксировано в музее как особом общественном явлении, обладающем рядом отличительных признаков:

1. Музей имеет обязывающую силу в сохранении социокультурного наследия, осуществляет контроль за формированием, использованием и хранением экспонатов, при необходимости применяет санкции, регулирующие эти процессы.

2. Деятельность музея регулярна, самовозобновляема, прогнозируема. Можно описать типы поведения посетителя музея и сотрудника, например экскурсовода.

3. Требования, предъявляемые к посетителям и сотрудникам музея, деперсонифицированы. Поведение человека в музее определяется общими правилами, установленными музеем.

4. Музей имеет четкое разделение труда и высокий уровень профессионализации. Дифференциация музейного труда осуществляется по разным направлениям: научно-исследовательская, экспозиционная, фондовая, реставрационная, просветительская, маркетинговая, педагогическая и т.п.

5. Наличие культурных символов. В музее они дифференцируются в соответствии с их типами и видами.

6. Особые институциональные установки и образцы поведения. В музее - уважение к прошлому, к социальной памяти и опыту.

Музей организует и координирует деятельность людей по сохранению знания о прошлом, его передаче, без чего эта деятельность приобрела бы разрозненный, непоследовательный и неустойчивый характер. Он выполняет специфические общественные функции. Их становление, актуализация или изменение детерминируются конкретными, исторически обусловленными потребностями. Так, функция охраны ценностей присуща любому собственнику во все времена, а функция научно-исследовательская сложилась в ответ на необходимость систематизации многочисленных материалов, поступающих в результате экспедиционной деятельности. Научно-просветительская функция удовлетворяет образовательную потребность, возникнув в значительной мере как следствие демократизации общества.

Таким образом, музей представляет собой разновидность целостной, искусственной, целенаправленной системы со своей морфологией, функциями, динамикой. Формирование ее обусловлено духовными потребностями и соответствующими действиями, направленными на

сохранение социальной памяти. В ходе исторического развития музей как система обрел устойчивый состав компонентов (фонды, экспозиция, устная коммуникация с посетителями, персонал, здание), выработалась структура их взаимодействия. Музей получил общественно-государственный статус научно-исторического и культурно-просветительного учреждения, адаптировался к воздействию экономических, политических, социальных, духовно-идеологических факторов, стал объектом государственной политики и управления.

Латентной функцией музея можно считать функцию культурной ориентации и идентификации, проявляющуюся на общественном (этническая, национальная, общечеловеческая), групповом (профессиональная, территориальная, классовая, конфессиональная и проч.) и личностном уровнях. Эта функция служит делу объединения и самопознания обществ, групп, личностей при осмыслении ими культурного наследия.

Не менее важна аксиологическая функция, ориентирующая личность и общество в мире ценностей, формирующая и расширяющая представления об идеалах, нормах, канонах. Связанная с ней идеологическая функция музея постоянно осознавалась и использовалась властью, хотя сегодня о ней предпочитают не говорить. Через селективность, избирательность материала, оценочное к нему отношение музей способен воздействовать на человеческое сознание и мышление, способствовать их регуляции, формировать определенное мировосприятие и мировоззрение. Неразрывно взаимосвязаны эстетическая, этическая и когнитивная функции музея, содействующие становлению картины мира человека.

Среди социальных функций музея можно назвать: хранительную (сохранение культурно-исторического наследия); информационную (передача и получение, приращение новых знаний); интегрирующую (способствует социальной сплоченности и ответственности); коммуникативную (предполагает общение и личностное взаимодействие); транслирующую (приобретение человеком социального опыта); воспроизводства социальных отношений (обеспечивает устойчивость общества); культурной идентификации личности; организации досуга; социализирующую и культурно-образовательную.

Отечественные и зарубежные ученые много размышляют над перспективами музея в структуре общества XXI столетия. Важной остается проблема «музей и культурное наследие».

Хранительная функция музея - основополагающая, она имеет богатую традицию, многоаспектна по составу и содержанию, ибо изначально в музеях накапливались предметы, вышедшие из употребления, но сохранявшие большую культурную значимость и привлекательность - способность вызывать интерес публики. Формирование фондов музеев во многом зависело от уровня культуры, вкуса коллекционеров-собирателей, чьи коллекции

составляли основу не только частных музеев, но и многих краеведческих, региональных и других государственных музеев. В условиях советской власти программы комплектования музейных фондов находились под жестким контролем государства и выполняли четко выраженные идеологические задачи. Этим объясняется то, что многие музейные собрания фрагментарны, полны «белых пятен» - прямое следствие запретов на документирование нежелательных, по мнению власти, сторон социально-экономической и политической жизни общества.

Музей будущего представляется активно взаимодействующим с другими общественными институтами - учреждениями культуры, науки, образования, в первую очередь - с дошкольными и школьными учреждениями. Воспитание молодого поколения в духе признания многообразия культурных и религиозных традиций, права каждого народа на свою жизнь и судьбу - задача особой важности, которая осознается работниками отечественных и зарубежных музеев. В современном мире музей - это исторически обусловленный многофункциональный институт, предназначенный для сохранения культурно-исторических и естественнонаучных ценностей, накопления и распространения информации. Документируя процессы и явления природы и общества, музей комплектует, хранит, исследует коллекции музейных предметов, а также использует их в научной, образовательно-воспитательной и пропагандистской целях.

Мировая практика свидетельствует об изменениях в организации музейного пространства: экспозиций, выставок, рекреационных зон, досуговых центров, музейной инфраструктуры.

Им диктуется необходимость разработки новых форм работы с посетителем, организации процесса его пребывания в музее. Музей как воспитательно-образовательное учреждение и культурно-развлекательная организация становится сложным организмом с разветвленной сетью современных служб, направленных на обеспечение удовлетворения совокупности интеллектуальных и культурно-бытовых запросов общества. За последние сто лет произошла эволюция в «миссии», которую выполняют музеи, - от просвещения малообразованной части общества до формирования у посетителя понимания и критического осмысления событий, явлений и культур.

Несмотря на появление на рубеже веков новых видов музеев, общепринятое представление о музее остается в целом неизменным. Специфика и социально-культурная сущность музея заключается в том, что основу его деятельности составляют памятники материальной и духовной культуры, которые он выявляет, собирает, хранит, изучает и демонстрирует. Музейные ценности уникальны, они не тиражируются, поэтому посещение музея нельзя заменить ни чтением книг, ни просмотром телепередач, ни

путешествием в интернете. В этом и состоит непреходящая значимость и неповторимость музея как феномена современной цивилизации.

Современный музей помогает решать проблемы адаптации человека к условиям нового тысячелетия. В мире почти ежедневно открывается новый музей, и за последние пять лет их стало больше, чем за истекшие полвека. Продолжается выставочный бум, извлекаются из запасников и хранилищ уникальные музейные предметы, которые становятся экспонатами.

В музейной среде посетитель вступает в диалог культур. Погружение в самобытный мир музея требует от человека определенной самоотдачи, душевных усилий, а порой преодоления стереотипов и внутренних барьеров.

При всем многообразии новейших тенденций развития музеев главным остается отношение посетителя музея к историческим традициям и культурному наследию. В процессе модернизации музея важно сохранить первоначальный облик музея как проповедника плодотворной творческой преемственности. В целом, перед музеем стоит двоякая цель: сохранение культурного наследия для будущего, потомков и открытие культурного наследия для настоящего, современников.

Коммуникативная функция

Музейная коммуникация представляет собой разновидность культурной коммуникации; процесс общения, передачи информации, значений, смыслов, происходящий в музее. Одно из фундаментальных понятий современного музееведения.

Ещё в конце 19 в. Н.Ф. Фёдоров отмечал, что сущность музея составляет процесс человеческого общения («Музей есть не собрание вещей, а собор лиц»). В 1930 на Первом Всероссийском музейном съезде Ю.К. Милонов призывал изучать «грамматику и синтаксис музейного предложения», т. е. подходить к экспозиции как к особому языку.

Понятие музейной коммуникации ввёл в научный оборот в 1968 музеолог Д.Ф. Камерон. По его определению, музейная коммуникация представляет собой процесс общения посетителя с «реальными вещами», условиями которого является способность аудитории понимать «язык вещей» и способность создателей экспонатов выстраивать с помощью экспонатов невербальные пространственные «высказывания». В отечественной музееведческой литературе это понятие употребляется с середины 1970-х гг.: Е.А. Розенблюм пишет о музее как о лаборатории, «в которой испытываются коммуникативные свойства вещей» (Художник в дизайне, М., 1974), анализируя экспозиционную деятельность с точки зрения семиотики. К началу 1980-х гг. понятие «Коммуникация музейная» становится во всём мире одним из наиболее употребляемых средств музееведческой рефлексии, что ведёт к переосмыслению фундаментальных музееведческих понятий «музейный предмет», «документирование» (см.: социальные функции музея)

и др. Критикуя эти понятия, польский музеолог В. Глузинский показывает, что в музее происходит перманентное конструирование «языка вещей», выражающего отношение человека к действительности.

В 1980-е гг. происходит оформление теории Коммуникации музея, которая развивается наряду (и в полемике) с традиционными направлениями (теория музейного предмета, теория музейной деятельности и др.).

В музееведении формируется принципиально новый коммуникационный подход, который является антропоцентрическим (ставит во главу угла не предмет, а человека); культурологическим (исходит из предположения, что используемые в процессе Коммуникации музейной знаки и символы существуют в определенном поле культурных значений, включённые в Коммуникацию музейную субъекты выступают как представители культурных позиций, а предметно-пространственные «послания» — как культурные или метакультурные тексты); диалогическим (рассматриваются структуры с участием, как минимум, двух субъектов, разнящихся по своей культурной позиции); аксиология, (ценностный аспект Коммуникации музейной выступает как ведущий, а иные её аспекты — обучение, передача информации, знаний — как подчинённые). Элементарной единицей коммуникационного анализа становится представление об акте Коммуникации музейной как об общении двух субъектов (индивидуальных или коллективных) по поводу собрания музейного. Первый из них наделяет вещи ценностными значениями, второй их воспринимает. Акт Коммуникации музейной бывает успешным или нарушенным. Многие исследователи рассматривают коммуникацию как ведущую функцию современного музея, подчёркивают диалогическую природу коммуникации, в которой посетитель должен быть полноправным субъектом, и критикуют с этой точки зрения традиционную монологическую концепцию передачи научных знаний; обсуждают возможности «языка вещей» как средства общения между культурами (или субкультурами), между различными историческими и социальными общностями, этническими и возрастными группами.

На основе понятия Коммуникация музейная возникает методология «понимающего музееведения». Её отличительной особенностью является исходная уравновешенность позиций всех участников акта Коммуникации музейной (посетителей, профессионалов, создателей и владельцев музейных предметов), равное внимание к их взглядам на вещи, на пересечении которых рождается нагруженное множеством смыслов музейное собрание. Включение в число участников Коммуникации музейной людей, которые жили в прошлом или живут сегодня, но отделены от посетителя культурным барьером, позволяет рассматривать посещение музея как ритуал, творимый в особом, отграниченном от повседневности пространстве, обладающий собственным кодом пространственно-временных соответствий и дающий

возможность транслировать разнообразное культурно-историческое содержание.

Важным аспектом разработки понятия Коммуникация музейная является проблема «музейного языка». Современный «алфавит» форм интерпретации собраний (набор категорий музейной поэтики) базируется на исторических типах музейного отношения к вещам. Так, для культуры барокко характерно внимание к экзотике, к необычным, «куриозным» предметам; романтическое мироощущение, опирающееся на категории архаики и героики, определяет трактовку предметов как памятников и реликвий; в рамках научного подхода вещи выступают как свидетельства, документы, источники.

Применение понятия Коммуникация музейная в исследовании по истории музейного дела позволяет изучать не только стабильные периоды, когда в устойчивых коммуникационных структурах формировались фундамент, типы отношения к собраниям, но и коммуникационные кризисы, когда смена культурных установок, расширение спектра музейных ценностей или круга участников Коммуникаций музейных приводили к рассогласованиям, результатом которых становились реорганизации коллекций, модернизация экспозиций, выработка новых форм интерпретации собраний.

Понятие Коммуникация музейная имеет прикладное значение — исследовательское и проектное. Его исследовательская интерпретация предполагает создание реалистичной картины функционирования современного музея как исторически сложившегося социокультурного института, оформляющего в наши дни процессы Коммуникации музейной. С этой целью изучаются: основные типы существующих коммуникационных структур, зависящие от профессионального состава работников музеев (историк, искусствовед, педагог, художник и т.д.) и их распределения по направлениям деятельности (хранитель, экспозиционер, экскурсовод и т. д.), от состава аудитории (возрастного, социального и др.) и ролевого распределения посетителей (по степени активности, типам поведения и др.), состава коллекций и принципов их экспозиционного и неэкспозиционного использования; развитие контактов между музейными профессиями внутри музея (междисциплинарность), расширение диапазона средств, содержания и тематики Коммуникации музейной, обращение к формам наследия, переход от монологических к диалогическим методам работы с посетителями; рассогласования в процессах Коммуникации музейной (ситуации понимания между её участниками — хранителем и экспозиционером, экспозиционером и художником и т.д., а также коммуникационные нарушения в системе музей - посетитель).

В проектировании музейном теоретические представления о Коммуникации музейной используются для размывания, «распредмечивания»

привычных структур, за которым следует прорыв к смыслам, структурам и формам нового или обновлённого музея. Формой творческого использования в проектном процессе понятия Коммуникация музейная является создание музейных сценариев.

Интерпретация культурно-досуговой функции музея

Важнейшая особенность музеев XXI века проявляется в их многофункциональности. Современный музей - это не только научно-просветительное учреждение, сочетающее в себе отбор, реставрацию, хранение и экспозицию историко-культурных ценностей. Сегодня музей - это сложная, многоуровневая система, решающая ряд социально значимых задач, среди которых все более заметные позиции занимает художественная организация досуга, интеграция познавательной, развлекательной и художественной творческой функции.

За последние годы многие российские музеи стали использовать систему компьютерной информации, реализовывать разнообразные программы обслуживания туристов, использовать маркетинг и иные механизмы рыночной экономики, стали заниматься издательской и рекламной деятельностью. В музеях утвердилась не только образовательно-развивающая, но и преобразовательно-созидающая функция, сверхзадача которой - преобразование посетителя из объекта воздействия музейной экспозиции в субъект социально-культурного творчества.

Исследуя воспитательный потенциал российских музеев, Г.П. Бутиков выявил присущий музейной практике эффект единства информационно-логического и эмоционально-образного. Логика нашего исследования посчитала целесообразным дополнить вышеперечисленные факторы музейного воздействия еще одним - художественно-образной методикой раскрытия духовных и материальных ценностей, внедрением в социально-культурную деятельность музея методики театрализации, принципов художественного обобщения и художественного отражения музейных экспонатов посредством взаимодействия и синтеза искусств.

Анализ особенностей функционирования современных российских музеев позволил, с одной стороны, отметить возрастающие потребности разных групп населения в нетрадиционном общении с музеем, а также самые разнообразные способы музеев удовлетворить ее средствами искусства. С другой стороны, проявляется явная тенденция к использованию музея не только в образовательно-развивающих и преобразовательно-созидательных целях, но и в качестве опорной базы развлекательно-познавательного досуга.

Формирование привлекательного образа музея, расширение его аудитории за счет использования художественно-выразительных информационных средств, учет объективных потребностей людей в свое свободное время сочетать познание с развлечением заставляет современные

музеи использовать зрелищно-игровые и иные методики организации поведения и деятельности своих посетителей. Диапазон методик достаточно широк - от «погружения в глубь веков» в Государственном историческом и Дарвиновском музеях до вечеров музыкальной классики в Эрмитаже или Государственном музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина.

По традиции в музее-заповеднике «Петергоф» дети с удовольствием знакомятся с царскими забавами и убегают от преследующих их струй фонтана «Шутиха», в Центральном военно-морском музее на настоящей подводной лодке пробуют флотский борщ и компот. Конечно, все это - игра, отдых, развлечение, но, с другой стороны, во время такой игры ребенок многое узнает и о петровском времени, и о буднях военных моряков, получает в увлекательной форме социально-значимую историко-культурную информацию. Наши наблюдения показали, что не менее 65 % участников таких развлечений совмещают их с осмотром основных музейных экспозиций, а 22 % - возвращаются сюда в другие дни, чтобы подробнее ознакомиться с музеем. Увлекательная, оригинальная и, вместе с тем, духовно насыщенная форма досуга стимулирует интерес к музею, увеличивает количество его посетителей.

Современные музеи все чаще выходят за рамки привычного экскурсионного показа и становятся инициаторами и проводниками оригинальных форм социально-культурной деятельности. Так, Смоленский музей-заповедник возродил традиционные народные праздники, участники которых демонстрируют свои силу, ловкость, смекалку, товарищескую взаимопомощь. Музей-заповедник «Куликово поле» устраивает ежегодные фестивали авторской песни. Как свидетельствует практика, место ратных подвигов наших предков предопределило содержание самих песен, их патристическую направленность. Музеи Ярославля объединили свои усилия и ежегодно организуют фестиваль колокольной и хоровой музыки «Преображение». Музей-заповедник «Павловск» последовательно реализует художественно-развлекательную программу «Большой вальс», возрождающую традицию музыкальных праздников конца XVIII - начала XIX века.

Саратовский музей им. А.Н. Радищева в осуществлении своих художественно-просветительных программ вышел за пределы музейных стен. Теперь все пассажиры фирменного поезда «Саратов-Москва» могут ознакомиться с выставкой русской живописи, которую сопровождает комментарий искусствоведа и музыка Чайковского, Рахманинова, Свиридова.

Одна из важнейших особенностей развлекательно-познавательной функции музея - первоначальный импульс для поэтапного движения от спонтанного отдыха к более высокому, познавательному уровню, через развитие интересов и потребностей личности.

Анализ этой функции свидетельствует о том, что ее появление не случайно. Она стала логическим завершением развития теории и методики социально-культурной деятельности музеев и опирается на современные достижения психологии, педагогики, культурологии и смежных наук. Функция строится на широком использовании художественно-выразительных средств, на создании художественного образа, вызывающего интерес и доступного для восприятия любого посетителя музея.

Примером такого единства интеллекта и развлечения служит компьютерный центр Русского музея, где в увлекательных компьютерных играх дети, а иногда и их родители, забыв о времени, с азартом воспроизводят на экране монитора художественные полотна, соревнуются в знании произведений изобразительного искусства, постигают духовные ценности человечества.

Любой результат воздействия на сознание человека, в том числе воспитательный эффект, обеспечивается специфическими средствами передачи информации. Содержание информации - мысли, идеи, сведения, настроения, которыми обмениваются источники информации с ее потребителями. В музеях такими источниками являются экспонаты как носители информационных свойств, а также создатели экспозиции. Роль потребителей отведена посетителям музеев. Создавая экспозиционный комплекс из музейных предметов, авторы экспозиции, формируя «информационную среду» экспоната (т.е. помещая его в различные контексты), определяют, какие именно информационные свойства музейного предмета будут восприняты посетителем. Для достижения максимального эффекта требуется обеспечить процесс передачи информации как средства воздействия.

Формы и методы экспозиционной коммуникации, как и всякой другой, следует четко ориентировать на потребителя, в данном случае - на посетителя музея. А это конкретный человек, со своими запросами, уровнем знаний, жизненным опытом. Вместе с тем, эта работа, особенно с молодежью, основана на принципе добровольности и должна учитывать не только наиболее ярко выраженные интересы, но и стимулировать развитие интересов, которые проявляются недостаточно: приобщение к культурным ценностям и развитие социальной активности. Запросы и потребности посетителей могут удовлетворяться при помощи дополнительных интерпретирующих средств, например, с использованием художественно-образной организации информации.

Считая методы художественной обработки музейной информации перспективным направлением в деятельности музеев, мы в процессе исследования попытались определить наиболее эффективные технологии в достижении художественной образности экспозиции.

При этом учитывалось, что совокупный опыт музейной работы подтверждает тезис о том, что художественно-образная сторона в той или иной мере присуща любой форме музейной коммуникации. Однако при рассмотрении художественного образа как основы использования выразительных средств в просветительной деятельности следует помнить, что здесь, прежде всего, стоит вопрос о придании такому воздействию современного стиля художественной образности, сочетающей как познавательную, так и гедонистическую функции.

Особую значимость в современной практике историко-культурного просвещения приобрела проблема соответствия художественно-образного решения содержанию документального материала. Только на основе их адекватного соответствия возможна разработка соответствующей методики художественно-образного воздействия, которая соответствовала бы решению инструментальных задач, облегчала восприятие фактического материала, создавала оптимальные условия для постижения его смысловых значений и удовлетворения разнообразных интересов реальной и потенциальной аудитории.

В ходе исследования мы убедились, что эффективность реализации комплекса целей, задач и функций историко-культурного просвещения в значительной степени зависит от того, насколько полно и всесторонне изучены и учтены особенности художественного образа как эстетической категории и средства воздействия. Следует учитывать, что «основная схема освоения любого средства заключается в том, чтобы вначале подчинить свои действия логике функционирования, задаваемого этим средством, а затем привести в соответствие с целями и задачами деятельности, получив новые возможности результатов этой деятельности». Конкретизируя данную мысль, можно определить, что переход «предмета» в средство обуславливает развитие деятельности, предполагает перестройку ее привычных действий, форм и способов работы. Это не просто добавление нового средства в уже сложившийся процесс, здесь требуется особый подход к организации самого процесса.

Специфика художественно-педагогического подхода к образному решению документального материала предполагает не только выявление его возможностей для коммуникационных целей, но и стремление его максимального использования для трансформации предметных результатов человеческой деятельности в духовные ценности и идеалы.

Несомненно, образность - это способ повысить эмоциональность восприятия информации. Однако в ходе исследования мы убедились: для того, чтобы объект воздействия стал субъектом социально-культурной активности, одной только образности недостаточно. Для этого не обязательны проявление внешней активизации, вовлечение человека в какую-либо физическую деятельность, хотя это предполагается как один из

возможных и желательных моментов педагогического влияния. Более существенна такая организация художественного воздействия, при которой начинается собственное творчество человека, воспринимающего эту информацию.

В музеях эстетические эмоции должны передать опыт человеческих взаимоотношений, художественно осмысленный авторами, носителем которого в данном случае является экспозиция. Эти эмоции могут возникнуть у человека, пришедшего на эпизодическую экскурсию, или постоянного посетителя музей и самостоятельно осмысливающего полученные наблюдения, переживания, раздумья. Разносторонний анализ деятельности ведущих музейных учреждений России убедительно показал, что художественная образность достигала желаемого эффекта только в том случае, когда приобретала характер духовно-практического воздействия на личность. А это позволяет предположить, что обращение к художественности, превращение документа в образ призвано создавать атмосферу, которая не может не вызывать у человека потребности творческого общения - единства репродуктивного и продуктивного, воссоздающего и досоздающего, потребительского и творческого начал. При этом получение эстетического удовольствия или удовлетворения от художественного решения проблем музейной информации приобретает статус условия. Следует отметить, что в отличие от отдыха, который может быть пассивным или полупассивным, восприятие музейных ценностей всегда требует активности, предполагает определенную подготовку к восприятию экспозиций, требует интеллектуального напряжения. При организации воздействия на посетителя, в свою очередь, обязательно присутствует момент режиссуры, т.е. некое специальное, продуманное введение средств художественной выразительности, направленное на создание наиболее способствующей восприятию материала атмосферы.

Следует отметить, что, несмотря на многообразие проявлений художественности в функционировании различных форм музейной коммуникации, ее неизменным и инвариантным элементом является экспонат. Именно этим определяется принципиально иной, отличный от собственно художественного творчества способ создания, социального функционирования и воздействия музейного образа.

Образ в художественном творчестве - это порождение нравственно-эстетического мира автора, он полностью подчинен авторской воле, т.е. имеет субъективный личностный характер. В музее это невозможно. Музейный образ создается комплексно, в нем присутствуют элементы, не являющиеся порождением творческой фантазии автора. Важнейшая особенность музея - его мемориальность, документальная достоверность, первичность источников информации. Здесь речь идет о создании историко-культурного образа, который по своим сущностным характеристикам объективен. В то же время

создание музейного образа в основном ориентировано на художественно-культурологическую интерпретацию, что сближает его с процессом художественного творчества. Следовательно, музейный образ в значительной мере включает в себя субъективный момент, однако его создание обязательно детерминировано достоверностью историко-культурного материала.

Подлинность, документальность могут быть сильным средством эмоционального воздействия, основанного на высоком познавательном значении музейного предмета. С одной стороны, музейные предметы различаются своей информативностью, аттрактивностью и экспрессивностью. С другой - информация, содержащаяся в каждом предмете, всегда значительнее той, что передается его внешним обликом. Именно поэтому в процессе презентации историко-культурных ценностей при художественно-образном решении возможно существенное увеличение зрелищности и информативности.

Таким образом, зрелищность, являясь проявлением художественности, обусловлена необходимостью усиления коммуникативных возможностей музейной экспозиции, т.е. более полного раскрытия идейной глубины документального материала. Это, в свою очередь, усиливает социально-психологическую и педагогическую направленность его воздействия.

Зрелищно развернутая непосредственно к посетителю музея, экспозиция играет главную роль в культурной коммуникации. Необходимость зрелищности ценностей истории и культуры, которые музей должен донести до разума и чувств посетителей, предопределила особую роль художника. Эту задачу он должен решить с помощью средств искусства. Особые возможности современной экспозиции предполагают взаимосвязь заданной экспозиционером темы и ее художественного решения в соответствии со способностью художника найти ее адекватное выражение средствами искусства.

Разносторонний анализ совокупного опыта развития музейной деятельности в конце XX - начале XXI века позволяет отметить, что в практике ведущих музеев России утверждается семиотический характер экспозиции как комбинации знаков, несущей в себе понятия и представления о явлениях природы и жизнедеятельности человека. Семантические факторы стимулирующего значения призваны создать некий регламент восприятия, режим движения впечатления, направленного на постижение рационально-интеллектуального пласта экспозиционного комплекса через определенную систему указаний. Основу этой системы, как и системы художественных указаний, составляет монтаж определенной вещественной среды в определенном пространстве. Монтаж позволяет создать образ сложного, меняющегося пространства, и показать его в разных направлениях, с разных позиций и в разных масштабах.

На практике включение художественной образности в построение экспозиции имеет достаточно широкий диапазон - от внесения отдельных выразительных средств оформления, усиливающих эмоциональность предметной среды, до образно-сюжетного метода на основе сценария, предполагающего разработку как научной, так и художественной концепции представляемого материала. Чисто оформительский подход не в полной мере соответствует требованию гармонии, целостности формы и содержания. Сценарные разработки, способные донести до аудитории всю глубину заложенных в экспозиции духовных ценностей, хотя и оказывают влияние на развитие музейного дела, но пока не получили достаточного распространения.

Возможно, это произошло из-за принципиальной взаимной несовместимости различных семиотических систем, каковыми являются художественный текст и музейная экспозиция как предметно-пространственная среда. Исследования предметной среды с семиотических позиций пока не дают единой трактовки ее природы и не представляют достоверной аргументации, подтверждающей данное предположение. Это опровергает утверждение о том, что сложное переплетение и даже смешение различно организованных знаковых систем характерно для развитых семиотических систем, одной из которых является современная культура. Несмотря на всю противоречивость развития культуры в начале XXI века нельзя не отметить, что она последовательно отвергает однозначность трактовки и восприятия духовных ценностей. В соответствии с обогащением и наполнением духовной жизни общества расширяется свобода выбора, возрастает актуальность проблем индивидуально-творческого приобщения личности к культуре, повышается роль музея как института вовлечения человека в мир культуры.

В связи с этим естественным и оправданным представляется развитие тенденции обращения к средствам и приемам театрализации и организации целенаправленного восприятия информации, непосредственного взаимодействия с аудиторией через включение художественной образности в различные формы просветительной работы, как в сфере образования, так и в культурно-досуговой области, и, в частности, в музейной деятельности.

Основа театрализации - драматургически осмысленный визуально-пространственный текст. Вместе с тем театрализация как традиционный метод все чаще применяется в так называемых рекреационно-познавательных формах работы музея с посетителями. Появление этих форм (спектакли, представления, концерты, балы и т.п.) детерминировано и многофункциональным характером историко-культурного просвещения, и изменением собственных функций музея в современной социально-культурной реальности.

Учитывая общую тенденцию активизации посетителей музея и предположив, что театрализация может стать эффективным методом решения этой задачи, мы в процессе исследования попытались обобщить сложившийся опыт использования этого метода в работе музеев, а также определить возможность и целесообразность его дальнейшего распространения.

Для анализа проблемы представила интерес деятельность Ивановского государственного областного объединения историко-краеведческих музеев им. Д.Г. Бурulina. Являясь типичным региональным объединением музеев данного профиля, ивановский музей заметно выделяется своими методами работы. Его опыт представляет репрезентативный материал, определяющий соответствие методик театрализации задачам историко-культурного и нравственно-эстетического просвещения.

В конце 1970-х - начале 1980-х годов в Иваново (равно как и в системе массовой культурно-просветительной работы российских музеев в целом) начали устраивать музейные праздники. Но чрезмерная политизированность этих мероприятий, отсутствие четко выраженных критериев педагогической и художественной оценки препятствовали их широкому распространению. Современные социально-педагогические принципы потребовали пересмотра организации этих форм работы с посетителями, заставили отказаться от политической ангажированности, применить средства художественного обобщения для пропаганды подлинных ценностей мировой и отечественной культуры.

От элементов театрализации в экскурсиях и лекциях для детей в Ивановском объединении пришли к созданию оригинальных комплексных форм художественной организации музейного досуга - спектаклей, рассчитанных на камерное (для небольшой группы посетителей) исполнение, и адресованных как детям, так и взрослым. Каждый спектакль достаточно полно воссоздает атмосферу экспозиции, документальный материал иллюстрируется на спектакле «в лицах», в необычном аспекте, «оживляя» экспозицию и делая ее осязаемой и доступной для каждого.

Осмысление деятельности Ивановского музея позволило выявить некоторые проблемы использования художественно-образного воздействия в историко-культурном просвещении.

При всей привлекательности данной методики в Ивановском историко-краеведческом музее она утверждалась достаточно долго и болезненно. На первом этапе внедрения большинство музейных специалистов восприняли ее негативно. Причин было несколько: от нежелания нарушать привычный ритм работы до неумения и отсутствия навыков художественного обобщения и отражения музейных ценностей. К этому следует добавить отсутствие материальной базы, поскольку театрализация невозможна без соответствующего светового, звукового и иного оборудования, а в отдельных случаях требуется специальная сценическая площадка.

Успех театрализованных форм обеспечила готовность аудитории к восприятию непривычного для музейного учреждения представления. У посетителей музея была изначально выработана установка на академические формы общения с шедеврами, так, как это принято в Эрмитаже, Кунсткамере, Третьяковской галерее. Наши наблюдения, а также выборочный опрос показали: для готовности посетителя к восприятию оригинальных форм художественного просвещения необходимы определенная подготовка и дополнительные усилия. Следует особо подчеркнуть: требуется именно «оригинальный формат», поскольку набившие оскомину приемы представлений в музее с облаченными в костюмы петровской и екатерининской эпохи актерами могут только разочаровать аудиторию как лишенный эстетического начала штамп.

Опросы в Ивановском и ряде других музеев, использующих методику театрализации, показали, что большинство посетителей не приемлет чисто развлекательную направленность музейных представлений, их оторванность от основной сути экспозиции. Практика подтвердила, что в музее следует использовать театрализацию только в органичном единстве с сущностью и природой экспозиции.

Примером подобного синтеза может служить работа лондонского Музея движущегося образа. Здесь постоянно работает труппа из восьми актеров. У каждого из них свой образ и своя режиссерская задача, и, кроме того, еще одна, общая для всех - привлечь публику к активному участию в экспозиции. Например, посетителей этого музея приглашают стать пассажирами красноармейского агитвагона времен гражданской войны в России. Здесь спонтанно может возникнуть дискуссия, даже спор, столкновение образа-символа и актрисы (ее образ - русская аристократка, ставшая по убеждению членом большевистской партии). Общение с посетителями строится так, что в этой импровизированной пьесе они тоже становятся актерами. В данном случае элемент художественности представляет собой режиссерский прием создания драматической коллизии «игрового общения» (или иначе «дискуссионного общения»), характеризуемого спонтанностью самовыражения, когда партнеры обмениваются между собой чувствами, впечатлениями, настроениями, идеями, взглядами. Таким образом, развлечение приобретает интеллектуальный характер.

Особой силы методика театрализации достигает в иерусалимском Музее холокоста. Все здесь - от уникальных экспонатов, интегрированных в художественно обобщенную композицию, до удивительно органичного сочетания света, музыки, голоса иллюстрирует одну из величайших трагедий XX века - уничтожение 6 000 000 евреев.

Каждый посетитель, побывавший в этом музее, не может остаться равнодушным к воссозданной средствами искусства черной странице истории

человечества, не задуматься о гибельности фашистской доктрины, о необходимости активно противодействовать попыткам его возрождения в разных регионах нашей планеты.

На базе Музея холокоста регулярно проводятся семинары специалистов, разрабатывающих методику художественного обобщения и отражения значительных явлений и процессов в истории человечества. Один из выводов, сделанных специалистами: театрализация в музее - это не только оригинальные спектакли и представления, она может проявляться и в иных формах деятельности.

К ним, в частности, относятся лекции-представления. Например, цикл театрализованных лекций-представлений этнографического индологического театра «Уроки индийской культуры» при Музее антропологии и этнографии (Кунсткамере) в Санкт-Петербурге. Первая из этих лекций состоялась еще в 1994 году. Основной принцип такой формы работы - органичная связь уникальной экспозиции Кунсткамеры с красочной театрализованной лекцией, задача которой - помочь слушателю постичь различные грани своеобразной культуры. Каждая лекция содержит конкретный блок научной информации об истории, мировоззрении, мифологии, социальных, нравственных установках и обычаях народов Индии, а также выступление индийских танцовщиц. Здесь сложилось два типа лекций-представлений, их можно условно назвать «иллюстративными» и «фабульными». В первом случае научная информация сопровождается отдельными примерами-иллюстрациями, во втором - сочетается с включением сюжетно-драматического повествования.

Данные элементы могут не существовать в чистом виде, а находиться в состоянии взаимодополнения и переплетения. Их сочетание может быть либо последовательным, либо комплексным. Степень театрализации разных форм просветительной работы во многом зависит от отношения к музейному предмету как основе образного языка музейной театрализации.

Если демонстрация музейных предметов - средство выражения определенных идей, то предмет - это элемент формы и органичная часть единого целого в качестве его существенного компонента, художественного образа.

Музейный предмет сам является материальным воплощением истории или ее овеществленным образом, и, вместе с тем, основным средством художественного выражения, обеспечивающим историческую достоверность и убедительность художественных образов. Музейные предметы становятся одним из критериев историзма образа, выражающего, в свою очередь, реальное содержание музейных предметов в применении к конкретному сюжету театрализованного действия.

При таком отношении к музейному предмету он выступает в синтезе с художественно-выразительными средствами театрализации и популяризации

документального материала. В данном случае под документальным материалом следует понимать события, явления, процессы, смысл которых раскрывают музейные предметы.

Музей изначально был хранилищем ценностей, поэтому в силу своей специфики он консервативен. Выставка - самое мобильное средство музейной деятельности - позволяет и предполагает нетрадиционные методы художественно-образного решения, в том числе аудиовизуальные программы, в которых в различной степени присутствует условность, один из важнейших элементов театрализации.

«Действующим лицом» экспозиционного спектакля может быть как музейный предмет, так и человек (актер). В первом случае своеобразное «действие» может быть создано художественно-техническими средствами выразительности, помогающими современному человеку, для которого аудиовизуальные средства стали привычными, адаптироваться в историко-культурном пространстве музея. В настоящее время технические средства предъявления информации являются неотъемлемой частью музейной экспозиции, поскольку они не только повышают эмоциональный уровень ее восприятия, но и способствуют расширению и углублению ее содержания. Поэтому здесь нельзя обойтись без сценографического подхода, сценарно-режиссерской разработки темы и идеи экспозиции.

Сценографический подход не уравнивает технические средства выразительности и инженерные коммуникации музея: освещение, отопление и вентиляцию. Здесь речь идет об аппаратуре, при помощи которой раскрывается некое содержание. Возможно, в данном случае более приемлем термин «аудиовизуальный дизайн», определяющий специфический способ организации звуковой и зрительной информации, а также художественных образов с помощью различных технических средств в конкретной среде, обладающей индивидуальными пространственно-временными параметрами. В условиях музейной экспозиции аудиовизуальный дизайн функционирует на стыке науки, техники и искусства.

Количество сочетаний технических средств, художественных приемов, способов контакта со зрителем и жанровых вариантов практически безгранично. Это может быть фонограмма или музейный предмет, автоматическая проекция на один или несколько мониторов, художественно-технический комплекс различных средств, оказывающий сильное эмоциональное воздействие. Но в этом разнообразии аудиовизуальных средств выразительности заключается одна из проблем их использования в музейной практике.

Задача сценарно-режиссерского подхода в образном решении музейных материалов - организация внимания, восприятия, усвоения информации, создание необходимого эмоционального настроения, иными словами, контроль над сознанием посетителя и обеспечение понимания и переживания им

содержания документального материала. Поэтому к любому выразительному средству предъявляется требование функциональной целесообразности. Такой метод композиционно-живописной организации пространства экспозиции, как монтаж (в том числе со световыми эффектами), используется достаточно широко, а вот монтаж зрительного и музыкального ряда применяется в музее достаточно редко.

Между тем музыка может быть ярким и эффективным носителем информативных и идейно-эмоциональных качеств как непосредственно в экспозиции, так и в специально создаваемых театрализованных представлениях. Помимо того, музыка - это и этномаркирующий элемент, отражающий историю и культуру разных народов.

При помощи музыки можно создать, например, «образ-обобщение». Его выразительность основывается на возможности музыки не только иллюстрировать, но и раскрывать эмоциональный смысл содержания, т.е. взаимодействовать с ним, создавая единую драматургическую линию. Кроме того, в качестве средства художественной выразительности в определенных случаях музыкальный материал может быть построен по принципу контраста, противопоставления, но не с основным фактическим содержанием, а только с отдельными его аспектами. Благодаря музыке обостряется конфликтность представляемого материала, что, в свою очередь, является фактором активизации восприятия.

При совмещении принципов художественной и технической программы в светозвукоспектаклях достигается эффект «оживления» исторического архитектурного памятника, а также связанных с ним событий и легенд. Такие постановки осуществляются с учетом месторасположения памятника и на основе тщательного изучения его истории. Специально создаваемые музыка, тексты (диалоги актеров), световые и звуковые эффекты (топот копыт, звон оружия, скрип дверей и т.д.) подчинены единой идее, составляют единую партитуру. Ни один из них не может существовать самостоятельно, отдельно друг от друга и исторического памятника, который, бесспорно, является главным действующим лицом и основой спектакля. Представление может осуществляться в разных жанрах - философской и мистической драмы, исторической феерии и даже комедии.

Таким образом, используя либо удачно смонтированные музыкальные фрагменты, либо музыкальные произведения целиком, в музее можно объединить их с документальным материалом и получить сюжетное развитие в театрализованном действии.

Вместе с предметом наиболее органичен в музейной театрализации (особенно для детей) сказочный персонаж. Например, хорошо знакомая малышам по сказкам Марья-искусница в экскурсии Ивановского музея ситца «Как рубашка в поле выросла». Или герои различных программ, организуемых в музейно-культурном центре города Иваново: Волшебный

фонарь в цикле занятий клуба для детей и родителей, Шахерезада в театрализованной экскурсии для школьников «Тайна Восточной комнаты», фея на детском празднике «Посвящение в мир музея». Эти персонажи делают историко-культурные ценности близкими для зрителей не только вследствие своей узнаваемости, но, что очень важно, способствуют проникновению в историческую среду материала, ведя разговор о нем не в прошедшем, а в настоящем времени. Посредством такого персонажа потенциальная образность, активность музейной информации актуализируется в процессе ее восприятия.

Один из приемов образного решения конкретных фактов и явлений с использованием театрализации - персонификация. Так, одними из «оживляющих» действующих лиц в «Волшебном фонаре» становятся старое, много повидавшее на своем веку Кресло и кокетливый, капризный Веер. Вступая в диалог со зрителем, беседуя друг с другом, обретая человеческие черты, эти «ожившие» предметы, проявляя свой нрав и характер, рассказывая о себе, знакомят всех участников представления с сутью самой музейной экспозиции. В истории предмета домашней утвари прослеживается схема человеческой жизни - детство, зрелость, старость, и это поэтизирует прозаический документальный материал.

По данным педагогики и психологии, новую информацию человек лучше всего усваивает в процессе активной деятельности. Известно, что люди запоминают только 10 % из того, что они видят, и 90 % из того, что они делают. Поэтому в случае, когда посетитель пассивно участвует в музейном мероприятии, он усваивает не более 50 % новой информации. Но не следует огорчаться по этому поводу. Создание условий для сопереживания, а не простого запоминания данных, превращает посетителя из объекта воздействия музейной коммуникации в активного ее участника.

Один из методов вовлечения посетителей музея в активную деятельность - игра. Это может быть игра-путешествие, игра-исследование, ролевая игра. В большинстве случаев сказочный или исторический персонаж только своим присутствием способствует более легкому и быстрому включению в действие - игру. Это очень важный момент, в том числе, если речь идет о взрослых, нетрадиционные формы работы с которыми некоторые российские музеи применяют на отдельных выставках, устраивая своеобразные хеппенинги с участием различных, чаще всего шуточных или фантастических персонажей.

В качестве примера можно привести выставки современного искусства в Центральном выставочном зале Санкт-Петербурга «Манеж». Здесь в разных точках экспозиции выступают танцоры, музыканты, демонстрируются видеозаписи. Посетитель неожиданно для себя сталкивается с разнообразными и причудливыми персонажами, при этом каждый может по

собственному желанию либо непосредственно контактировать с ними, либо только наблюдать за их импровизациями.

Естественно, что само по себе наличие в экспозиционном пространстве того или иного персонажа не обеспечивает трансформации предметов человеческой деятельности в духовные ценности и идеалы. Тем не менее, только в случае действия живого человека, актера, непосредственно в момент его выступления зритель становится активным участником творческого процесса и воспринимает сам процесс, а не его конечный результат, как обычно бывает при традиционном просмотре выставки. Но любое, пусть даже удачно найденное решение образа-персонажа может стать чисто формальным решением в случае его несогласованности с основной идеей музея, выставки или сверхзадачей театрализованного представления. Такие ошибки редки, но случаются в практике музейной театрализации.

Взаимодействуя с музейной средой, организованной в игровой форме, документальный материал воспринимается на новом качественном уровне, более полно и глубоко. При этом посетитель музея получает не только информационную нагрузку, но и эмоциональную разрядку. Это способствует углублению восприятия и усилению интереса у посетителя. Кроме того, он общается с историей не только на уровне знаний, но и на уровне личного опыта.

Во многих современных музеях посетители могут принять участие в обрядах или исторически достоверных театрализованных ритуалах. Принцип построения театрализованных форм, когда участники музейного «действия» одновременно становятся и его актерами, и зрителями, стал нормой для фольклорных праздников, проводящихся в процессе опытно-экспериментальной работы на опорной базе исследования в Российском этнографическом музее. Здесь школьники младших классов участвуют в своеобразных спектаклях-играх, позволяющих легче усваивать социально-значимый опыт прошлых поколений. По сути, мы имеем дело с оригинальной интерпретацией музееведческой концепции подлинности. Она не сводится только к использованию в музее подлинных предметов, но допускает и даже предполагает принцип исторической реконструкции.

Историческая реконструкция - это такой метод организации, при котором вещи, оставаясь содержанием экспозиции, попадают в естественную (бытовую) среду, способствуя целостности восприятия музейной коллекции.

Безусловно, экспонаты - основное средство общения с посетителями, но контекст, в котором они представлены, отличается от первоначального. В результате мы получаем представление о данной культуре, не вполне соответствующее действительности. Кроме того, сам по себе осмотр предметов в экспозиции недостаточен. Обычно необходима интерпретация с использованием различных средств. В этом случае, объединяя экспозиционную и экскурсионную работу как комплексную программу,

музейно-педагогические методы становятся системообразующим фактором. Историческая дистанция позволяет сознательно обратиться к ценностям прошлого посредством реконструкции, создать среду, обеспечивающую максимальную коммуникацию и связь с прошлым, воссоздать его атмосферу. Таким образом, речь идет об овладении культурным слоем давно прошедших веков, не задействованном в современных культурных процессах.

Следует помнить, что количество раритетов, составляющих мировое наследие, ограничено. Так или иначе, приходится использовать их идентичные копии и репродукции. За последнее время качество подобного воспроизведения настолько возросло, что даже специалисты не всегда отличают их от подлинника. Приходится сталкиваться и с прямо противоположным вариантом. Предмет может быть подлинным, но не уникальным, представленным в музейной коллекции в нескольких экземплярах. Это позволяет использовать его в игровых и театрализованных формах музейно-педагогической деятельности, тем самым, повышая степень воздействия музейной среды на посетителя.

Исследование объективных возможностей художественно-образного воздействия, реализуемых в современном музее, позволило сделать следующие выводы.

У творческого преломления метода театрализации в оформлении музейной среды и оригинальных формах работы музея с посетителем два основных направления: первое (ставшее уже традиционным) предусматривает использование художественно-выразительных приемов и способов как средств иллюстрации документального материала, дополнения к другим формам работы; второе (нетрадиционное) предполагает комплексный подход в организации предметной среды музейной экспозиции и использование средств выразительности театра, являющегося, в свою очередь, синтетическим видом искусства.

Снижающий эффективность художественно-образного воздействия фактор - формальное использование выразительных средств театра; необходимо их функциональное соответствие содержанию экспозиции по конечному результату воздействия. Только в этом случае театрализованное представление не будет просто развлечением и иллюстрацией, а музейным экспонатам не будет отведена второстепенная роль.

Совершенствование методики художественно-образного воздействия предполагает:

- драматическую разработку и сюжетное построение «спектакля предметов»;

- максимальное использование информативных и идейно-эмоциональных возможностей всех средств художественно-образного решения, разработанного в зависимости от содержания представленного материала;

- паритетное соотношение документальных и художественных компонентов.

Все это позволяет предположить, что главным условием развития художественно-образного воздействия как фактора историко-культурного просвещения является разработка комплексной художественно-педагогической программы, в которой театрализация как органическая составляющая процесса просвещения - это ступень в последовательном сочетании компонентов просветительской работы.

Вместе с тем, театрализация - это не панацея от всех проблем. Далеко не у каждого музея есть возможность и необходимость применить эту форму работы.

Исследование потенциальных возможностей и реальных путей использования художественно-выразительных средств показало, что нередко они применяются формально, т.е. как показ, видимое действие, но не как художественно-образная форма, предполагающая зрелищно-эмоциональные и сюжетные ассоциации. Гипертрофированная развлекательность подобного зрелища, превращающая его в своеобразное шоу, не вызывает сопереживания, сораздумья по поводу представленного содержания, снижает критерий художественности, необходимый для адекватного музейного восприятия.

Результаты анализа показали, что педагогический потенциал художественно-образного воздействия должен объединять в себе:

- трансляцию социальной информации и историко-культурных знаний;
- передачу идей, чувств, жизненного опыта;
- восприятие культурных ценностей с целью восстановления и развития духовных сил человека;
- духовное общение, опирающегося на историко-культурную экспозицию музея.

Музейный праздник

Музейный праздник – это комплексная форма культурно-образовательной деятельности музеев, основанных на различных приёмах активизации аудитории музейной, усиливающих эмоциональное воздействие: театрализации, игре, применении особой атрибутики, ритуалов. Проводится по предварительно разработанному сценарию при участии творческих коллективов, различных общественных организаций. В музейном празднике наряду с музейными коллекциями широко используются недвижимые памятники истории и культуры, расположенные вне музея, памятные места, площади и улицы города и т.п. Носит массовый характер и способствует расширению музейной аудитории.

Праздник музейных получает распространение с начала 1980-х гг., когда в культурно-образовательной деятельности музея преобладает задача

удовлетворения потребности людей в общении и рекреации, Появление праздника музейного свидетельствует о возрастании роли музея в сохранении народного искусства, традиций, обрядов и других форм непредметного бытования историко-культурного наследия.

По тематике праздники музейные подразделяются на фольклорные (первые были организованы в музеях-заповедниках «Кижы» и «Коломенское»), военно-исторические (в Бородинском военно-историческом музее-заповеднике регулярно проводятся праздники музейные, посвященные годовщине Бородинского сражения), литературные (традиц. П. м. в музеях-заповедниках А.С. Пушкина «Михайловское». А.А. Блока «Шахматове», Шукшина В.М. историко-мемориальном музее-заповеднике в с. Сростки), профессиональные (День радио, День химика, День учителя, День школьника и др., которые проходят в Политехническом музее, Революции музее, краеведческих музеях). Особое место занимают праздники музейные для детей, приуроченные к календарным датам (празднование Нового года в музее-заповеднике «Поленово», в Васнецова В.М. доме-музее в Москве) или являющиеся формой подведения итогов работы детского кружка, студии (костюмированный бал для детей из изостудии при Эрмитаже). Детский праздник музейный включает подготовку отчетных выставок, изготовление костюмов по имеющимся в музеях подлинникам, проведение конкурсов и викторин по музейной тематике, концертные номера и театрализованные представления, основанные на знании культуры определенной эпохи или народа.

Литература:

1. Cameron D., A viewpoint: the Museum as a communication system and implications for museum education, «Curator», 1968, v. 11, № 1;
2. Gluzinski W, Upodstaw museologii, Warsz., 1980; Dictionary of literary museo-logical communication — Worterbuch literaturmusealer Kommunikation, Nitra, 1981.
3. Аламбре Б., Культура, коммуникация и музейное дело, «Museum», 1992, № 172;
4. Бутиков Г.П. Воспитательный потенциал российских музеев / Г.П.Бутиков. - СПб., 1998. - 192 с.
5. Волкова Е.В., Зритель и музей (понимание и объяснение, сопереживание и созерцание), М., 1989; Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности (Сб. научных трудов НИИ культуры), М., 1989;
6. Гальперин П. Хрестоматия по возрастной и педагогической психологии / П.Гальперин. - М., 1980. - С.203.
7. Гнедовский М.Б., Музейная коммуникация и музейный сценарий, в сб.: Музей и современность, М., 1986;

8. Гнедовский М.Б., Дукельский В.Ю., Музейная коммуникация как предмет музееведческого исследования, в сб.: Музей — культура — общество, М., 1992;
9. Гнедовский М.Б., Музейная коммуникация и ритуал, в сб.: Некоторые проблемы исследования современной культуры, М., 1987;
10. Гнедовский М.Б., Современные тенденции развития музейной коммуникации в капиталистических странах: теория и практика, М., 1986 (Музейное дело и охрана памятников. Обзорная информация ГБЛ, НИО «Информкультура», в. 1);
11. Грусман В.М. Становление и развитие социально-культурной функции российских музеев / В.М.Грусман. - СПб.: РЭМ, 2001. - 182 с.
12. Касаткин В.Ф. Факторы развития и общественное значение туризма/В.Ф.Касаткин. - М., 1983. - С.65.
13. Крайнер Е.Н. Историко-культурное просвещение средствами художественно-образного воздействия / Е.Н.Крайнер. - СПб., 1999. - 44 с.
14. Крайнер Е.Н. Культурно-досуговая деятельность в системе музейной коммуникации / Е.Н.Крайнер // Музеи России: поиски, исследования, опыт работы. - 2001. Вып.6. - С.54– 59.
15. Лотман Ю.М. Культура и текст как генератор смысла. В кн.: Кибернетика и лингвистика / Ю.М.Лотман. - М., 1983. - С.84– 118.
16. Музейный праздник: организация и проведение. Методические рекомендации, М., 1985;
17. Опыт организации музейных праздников. Экспресс-информация, в. 2, М., 1988 (НИО Информкультура ГБЛ им. В. И. Ленина).
18. Пищулин Ю.П., Посетитель и музейная информация, в сб.: Актуальные проблемы музейного строительства (Музей и посетитель), в. 4, М., 1979 (Труды НИИ культуры, т. 85);
19. Портер Д., Роль музея как средства коммуникации, «Museum», 1983, № 138;
20. Стронг Р., Музей и коммуникация, там же;
21. Цымбал Е. Тени моста Ватерлоо / Е.Цымбал // Советский музей. - 1991. - № 2. - С.67–71.

3.5. НАПРАВЛЕНИЯ МУЗЕЙНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Музей – это сложный организм, который функционирует как система взаимодействия и взаимообусловленности различных сфер. Качественная и эффективная работа музея зависит от успешного развития всех направлений деятельности музея. К основным направлениям музейной деятельности относится фондовая, экспозиционная, культурно-образовательная

деятельность. В последние десятилетия в музее активно развиваются информационные технологии. Новые технологии, связанные с решением проблем управления, также находят применение в музейной практике.

Направления музейной работы формируются исходя из его социальных функций. Хранительская и учетная функции определяют такое направление деятельности музея, как научно-фондовая работа. Выполнение исследовательской функции требует от музеев организации научной работы как направленной на сохранение фондов (исследования по реставрации, консервации, режиму и системе хранения и т.д.), так и организации исследовательской работы с музейными предметами как источниками знаний по профильным дисциплинам. Реализация образовательной функции требует от музея проведения культурно-образовательной работы (культурно-воспитательной, массовой, просветительской – в разное время в зависимости от приоритетов это направление работы обозначали по-разному): организации исследований по музейной педагогике и психологии, экспозиций, выставок, лекториев и т.п. Реализуя рекреационную функцию, музей выступает организатором досуга: предоставляет свои помещения для работы всевозможных клубов, объединений, проводит музыкальные вечера и т.п.

Методика музейного дела

Методика музейного дела – составная часть музееведения, совокупность методов, необходимых музейному работнику в его деятельности. Находит отражение в методических рекомендациях, а также в нормативных документах, разрабатываемых в разных странах в соответствии с существующими в области музейного дела традициями. Вопросы методики музейной работы неоднократно поднимались на генеральных конференциях Международного совета музеев (ИКОМ) и в журнале «Музеум».

Методика музейного дела разделяется на общую и специальную. Общая методика касается всех музеев и музейной деятельности как деятельности особого рода (принципы построения экспозиций, принципы экскурсионной работы, описание музейных фондов, разработка приёмов хранения, изучения, публикации музейных предметов и др.); специальные методики ориентированы на различные профильные группы и типы музеев или на конкретные виды музейной работы. Специальные методики базируются и на музееведении, и на профильных дисциплинах (так, построение художественных музеев тесно связано с искусствоведением, естественнонаучных музеев — с естественными науками, соответствующими профилю музея). Предметом Методики музейного дела являются все вопросы проектирования экспозиции, комплектования и систематизации фондов, учёта и научной документации, консервации и реставрации музейных предметов, образовательно-воспитательной работы и др. Использование в

музее достижений научно-технического прогресса (новая техника для хранения и экспонирования музейных предметов, аудиовизуальные средства, электронно-вычислительная техника и др.) также потребовало создания специальных методических разработок.

Методика музейного дела складывалась постепенно в ходе практической музейной деятельности, прежде всего в крупных музеях. Сначала использовались методы профильных дисциплин, а затем и собственно музейной работы. Необходимость обобщения практического опыта в музейном деле осознавалась — по мере роста музейной сети и формирования профильных групп музеев (см.: профиль музея) — уже во 2-й половине 19 в., что нашло отражение в публикации отчётов о деятельности музеев, очерков истории их возникновения, рекомендаций по организации музеев («Местные музеи и их значение в провинциальной жизни» Д. А. Клеменца в «Сибирском Сборнике», 1892; «Примерный устав земского естественноисторического музея» В.В. Докучаева, 1891, и многое др.). Необходимость создания единого научно-методического центра обсуждались на Предварительном съезде музейных деятелей (1912).

Научный подход к Методике музейного дела, рассмотрение её как части музееведения формируются в 1920—30-е гг. Сложившаяся в это время система организации научно-методической музейной работы, видоизменяясь, действовала до конца 1980-х гг. В неё входили: научно-методические советы при центральных органах управления музеями, решавшие принципиальные вопросы музейного дела; головные музеи (центральный, республиканский, областной), являвшиеся научно-методическими центрами по отношению к музеям одного профиля или одного региона; научно-методические отделы музеев. Важнейшим звеном этой системы были музееведческие центры, задача которых состояла в разработке Методики музейного дела (НИИ краеведческой и музейной работы, соответствующие отделы Исторического музея и Революции музея). Они издавали свои «Труды», пособия, методические рекомендации, призванные способствовать развитию музейного дела на основе научного осмысления музейных проблем. Практический опыт музеев освещался в музейной периодике (см.: музееведческие периодические издания; «Советский музей»; «Музейное дело в СССР»). Методика музейного дела была в центре внимания на музейных съездах, конференциях, совещаниях, а также в системе подготовки музейных кадров. Её разработке придавалось особое значение как средству внедрения в практику музеев определенных стереотипов, соответствовавших идеологическим установкам и пропагандистским задачам КПСС и правительства. На разных этапах внимание концентрировалось на разных сторонах деятельности музея. 1920-е гг. отмечены поисками новых форм деятельности в области научно-просветительской работы (экскурсионной школы А.П. Вакшинского и Н.А. Гейнике). С начала 1930-х гг. приоритетным

направлением стала экспозиционная работа; с этого времени и до конца 1980-х гг. экспозиция рассматривалась как проводник идеологических установок КПСС. В научно-методических рекомендациях 1960—80-х гг. главным было гипертрофированное требование сбора, экспонирования и пропаганды материалов по истории общества, что приводило к искажению в экспозициях объективной картины исторического развития страны. Вместе с тем накапливался положительный опыт в области конкретных методик работы с музейными предметами. Процессы, идущие в общественной жизни с конца 1980-х гг., создали возможность для творческого поиска новых методов, для преодоления стереотипов, сложившихся в музейной деятельности за годы советской власти.

3.5.1. Научно-фондовая работа музеев (тезаврирование)

Музейные фонды

В фонде музейных предметов важно отделить предметы, составляющие основу собрания и базу деятельности музея (предметы основного фонда), от предметов, в которых в силу каких-либо причин музей не нуждается, т.е. от обменного фонда. В основном это предметы, не соответствующие профилю музея, а также те типовые предметы, которые имеются у музея в большом количестве – излишние дублетные материалы. В фонде научно-вспомогательных материалов также иногда выделяют обменный фонд. Принадлежность к фонду музейных предметов и фонду научно-вспомогательных материалов, а также распределение предметов между основным и обменным фондами музейных предметов оформляются разными юридическими документами.

Внутри основного принято выделять коллекционный фонд – ядро собрания, включающее уникальные предметы (как уникальные вообще, так и те, которые в данном музее имеются только в одном экземпляре) и типовые (по одному, лучшему из имеющихся). В составе коллекционного фонда идентичные типовые музейные предметы могут находиться в нескольких экземплярах, если речь идет о коллекции, ранее скомплектованной частным лицом, государственным учреждением, принятой музеем как единое целое. Кроме коллекционного фонда выделяется также и дублетный (обычно состоит из тех предметов, чье число превышает 6 экземпляров)⁴⁹, состоящий по большей части из типовых предметов, однако возможно включение в него и уникальных (в том редком случае, когда в музее имеются идентичные уникальные предметы). Дублетный фонд – резерв коллекционного фонда. Обменный фонд включает в себя те предметы, которые музей готов передать другим музеям, своим филиалам и т.д.

Внутри этого деления учет предметов и коллекций – внутреннее дело музея. Коллекции музея могут формироваться по принципу общности материала: коллекции стекла, керамики, тканей, рукописей и т.д. Коллекции могут формироваться по «персональному» признаку: коллекция определенного человека, дарителя, коллекция предметов с определенного археологического памятника и т.д. и состоять из разнородных предметов. Коллекции могут формироваться по хронологическому принципу (это характерно для исторических коллекций): коллекция по истории гражданской войны, коллекция предметов городского быта XIX в. и т.д. Достаточно часто музеи (особенно комплексные) формируют свои коллекции в соответствии со всеми этими критериями. Предметы каждой коллекции комплектуются и затем учитываются как единый комплекс.

«Положение о Музейном фонде Российской Федерации» предполагает включение музейных предметов всех музеев страны в состав Музейного фонда страны и их фиксацию в Государственном каталоге Музейного фонда РФ. Все памятники Музейного фонда РФ принимаются в него с расчетом на вечное хранение и подлежат строгому документированию.

Кроме задач закрепления за музейными предметами и научно-вспомогательными материалами принадлежности определенной форме собственности и определенному музею, а также конкретному подразделению фондов музея, помимо гарантирования прав на него учет музейных фондов решает проблемы дальнейшего использования предметов и научно-вспомогательных материалов. Музейные предметы, объединенные в коллекции, закрепляются за конкретными сотрудниками-хранителями, несущими за их сохранность материальную ответственность. Одна из задач учета – оформление перемещения предметов внутри музея и вне его, контроль за принадлежащими музею предметами, оформление изменений, происходящих в их наличии, сохранности, закреплении за определенным отделом и сотрудником.

Работа с фондами

Фондовая работа в музее (комплектование, учёт, хранение, изучение музейных фондов). Фондовая работа в музее - одно из ведущих направлений деятельности музея, которое включает комплектование, учёт, хранение и изучение объектов наследия.

Целью фондовой работы является сохранение, изучение и использование музейных предметов. Фондовая работа. включает в себя учет музейных фондов, хранение музейных фондов и их изучение.

Комплектование музейных фондов ранее рассматривалось в музееведении (музеологии) как часть фондовой работы, на современном этапе признаётся самостоятельным направлением музейной деятельности.

Фондовая работа – база функционирования музея как института социальной памяти, основа для осуществления других направлений деятельности музея.

В настоящее время научное комплектование фондов рассматривается не в качестве составляющей фондовой работы, а как самостоятельное направление музейной деятельности, однако по сути оно неотделимо от фондовой работы. Под комплектованием понимают процесс выявления в среде бытования предметов музейного значения и их сбора для пополнения музейного собрания; научная деятельность, основанная на принципах музееведения и профильных дисциплин. В комплектовании реализуется одна из социальных функций музея - функция документирования. Выделяются систематический (типологический), тематический и комплексный методы комплектования. С помощью первого происходит пополнение коллекций типичными предметами, характерными для определённой эпохи. Тематический метод направлен на документирование процессов и явлений, отражающих определённую тему и комплектование разнотипных предметов. Комплексный метод сочетает в себе два предыдущих. Комплектование, направленное на отражение современных процессов - актуальное документирование эпохи - также может быть систематическим и тематическим. К основным формам комплектования относятся полевые исследования (экспедиции, репортажный сбор - собирательская работа в момент события или сразу после него) и текущее комплектование (закупка, обмен, дарение и др.).

Научное комплектование осуществляется в музее на основе научной концепции комплектования, в которой изложены задачи, принципы, формы и методы комплектования. На её основе подготавливается перспективный план комплектования.

Важным фактором при комплектовании музейных фондов является выработка критериев отбора предметов музейного значения. К общим относятся информативность, аттрактивность, репрезентативность источника; частные критерии определяются спецификой конкретной коллекции (материал, техника изготовления, датировка, форма, размер и др.).

Учет музейных фондов обеспечивает юридическую охрану музейных предметов и закрепление предмета за определённым музеем и оформление его принадлежности к музейным предметам или научно-вспомогательным материалам.

Учёт музейных фондов включает 2 этапа: первичную регистрацию (окончательно закрепляет предмет за определённым музеем) через акты и регистрацию в книге поступлений; научную инвентаризацию (научное описание в инвентарных книгах).

Передвижение музейных фондов внутри музея фиксируется в учетной документации, регистрируемой через сектор учета, выдача музейных

предметов за пределы музея оформляется с разрешения вышестоящей инстанции.

Обязательными мерами являются сверки сохранности музейных предметов с учётной документацией, которые регулярно осуществляются в музее. К учётно-фондовой документации, хранящейся в негорючих шкафах и специальных помещениях, доступ строго ограничен. Процесс каталогизации музейных фондов, т.е. работа по созданию фондовых каталогов, позволяет вводить в научный оборот предметы из фондов музея путем создания различных указателей, справочников, путеводителей. Компьютеризация музейных фондов значительно ускоряет все работы по учётной документации и каталогизации.

Хранение музейных фондов – направление фондовой работы по обеспечению физической сохранности музейных предметов путём оптимально выбранных режима и системы хранения. Основные положения по организации хранения, зафиксированные в государственных нормативных документах, обязательны для всех музеев, специфика зависит от состава, структуры и объёма фондов, характеристик музейного здания. Для сохранности музейных фондов важнейшим фактором является режим хранения, складывающийся из различных составляющих (температурно-влажностный и световой режим, борьба с загрязнением воздуха и др.) Система хранения фондов может быть отдельной (размещение в одном помещении предметов из разных материалов) или комплексной (совмещенное хранение предметов из разных материалов).

Система открытого хранения музейных фондов, получившая распространение в музейной практике последних лет, призвана удовлетворить интерес посетителей к коллекциям. Возникающие при этом сложности с хранением предметов могут быть решены с использованием соответствующего оборудования, особенно тщательного соблюдения режима хранения и наличием необходимой площади. Особого рода проблемы связаны с обеспечением сохранности предметов в экспозиции (наличие света, колебание температурно-влажностного режима, вызванное присутствием посетителей и пр.).

Своевременная консервация и реставрация играют важную роль для сохранности музейного предмета.

Изучение музейных фондов включает атрибуцию, классификацию, систематизацию и интерпретацию музейного предмета. В процессе атрибуции выявляются присущие музейным предметам признаки (материал, техника, форма, размер, вес, цвет, время и место бытования и т.д.) При классификации музейные предметы делятся на группы по признаками родства или различия, по определённому основанию деления (хронологическому, географическому, именованному, тематическому). Классификация собрания помогает выявить недостающие предметы.

Группировка предметов на основании принятых в музее классификаций (в картотеке или на электронном носителе) является систематизацией предметов, на основе которой создается система каталогов музейных фондов. Результаты атрибуции, классификации и систематизации позволяют дать интерпретацию музейных предметов как источников знаний и установить его подлинность, достоверность, репрезентативность и другие свойства, присущие музейному предмету.

Музеефикация

Музеефикация – направление музейной деятельности, заключающееся в преобразовании историко-культурных или природных объектов в объекты музейного показа с целью максимального сохранения и выявления их историко-культурной, научной, художественной ценности. Хотя музеефикацией в широком смысле слова можно считать переход в музейное состояние любого объекта, термин, как правило, употребляется по отношению к недвижимым объектам, средовым объектам и объектам нематериального наследия.

Понятие "музеефикация" употреблял в своих работах еще Ф.И.Шмит, но утвердился этот термин в советском музееведении после Великой Отечественной войны в период широкомасштабных работ по реставрации историко-культурного наследия и организации музеев-заповедников. В этот период принято было выделять две формы музеефикации: "под музей", т.е. использование памятника под экспозиции и музейные службы, и "как музей", то есть превращение памятника в самостоятельный объект музейного показа. Сегодня все чаще используется частичная (или "мягкая") музеефикация, не предполагающая полного изъятия объекта из среды бытования и допускающая выполнение им изначальных функций (напр., музеи-храмы, находящиеся в совместном использовании музея и религиозной общины). Выбор формы и методов музеефикации определяется типом памятника, его историко-культурной ценностью и состоянием.

Наибольшее число среди музеефицированных объектов составляют памятники архитектуры. В последние десятилетия XX в. в сферу музеефикации все активнее включаются памятники археологии, науки и техники, природы. Важной тенденцией развития современного музейного мира является неуклонно возрастающий удельный вес *ансамблевых музеев* и *средовых музеев*, созданных на основе музеефицированных памятников, которые становятся все более многочисленными и посещаемыми среди общего числа музеев.

Комплектование музейных фондов

Комплектование музейных фондов, одно из основных направлений музейной деятельности, целевой, плановый, опирающийся на методологию,

принципы музееведения и профильных дисциплин процесс выявления, сбора и научной организации музейных предметов, в результате которого создаётся источниковая база, необходимая для работы музея. В комплектовании музейных фондов проявляется одна из основных социальных функций музея — документирование процессов и явлений, происходящих в природе и обществе. Комплектование музейных фондов реализует создаваемую каждым музеем концепцию комплектования, которая в свою очередь является частью общей концепции музея.

Термин «Комплектование музейных фондов» в отечественном музееведении впервые появляется в конце 1940-х гг., отождествляясь с понятием «собираТЕЛЬская работа». В «Положении о Музейном фонде Союза ССР» (1965) он получает законодательное оформление и с этого времени приобретает более широкое и глубокое содержание, отражая иной уровень работы с музейными коллекциями – концептуальный. Под комплектованием музейных фондов понимается политика музея в области формирования его источниковой базы, а также весь комплекс действий, связанных с её реализацией. СобираТЕЛЬская работа, являясь составной частью комплектования музейных фондов, обозначает практическую деятельность по выявлению предметов музейного значения.

В зарубежном музееведении близкими по содержанию к комплектованию музейных фондов являются термины, объединяемые смыслом коллекционирование. Политика коллекционирования за рубежом, её концепция лежит в русле тех же проблем, что и комплектование музейным фондом (что и как собирать музею, для каких целей, из каких источников и т. д.), и зависит от контекста времени, социокультурной ситуации, специфики музея. Возникающие противоречия между внешними и внутренними аспектами коллекционирования являются следствием многопрофильное, многопредметности собраний музейных, несовпадения малых и крупных музеев и др. Достаточно остро в зарубежном музееведении 1980— 90-х гг. стоит проблема «рационализации» коллекционного фонда, формами которой являются передача не востребованных музеем материалов в сферу образования, продажа и передача этих материалов другими музеям, перевод во вспомогательные фонды, физическая ликвидация.

Концепция комплектования музейных фондов содержит обобщённое системное представление о его целях и задачах, научное обоснование проблематики, принципы и критерии отбора материала, очерчивает способы и формы комплектования.

Целью комплектования является создание и постоянное развитие фондов – источниковой базы музеев, представляющей собой некую модель окружающей среды и отдельных её сторон. К достижению этой цели музей идёт, решая конкретные задачи комплектования музейных фондов: выявление предметов музейного значения, их приобретение, научная организация

музейных предметов, создание информативного банка данных. В зависимости от методов выделяются несколько основных видов (способов) комплектования музейных фондов: музеефикация, систематическое, тематическое, комплексное, информационное. *Систематическое* Комплектование музейных фондов обеспечивает планомерное формирование и пополнение типологических коллекций. *Тематическое* комплектование музейных фондов позволяет вести документирование процессов и явлений по исследуемым музеями темам и формировать тематические коллекции и комплексы; этот вид Комплектования музейных фондов важен для создания экспозиций и выставок. *Комплексное* комплектование музейных фондов наиболее распространено в небольших музеях и объединяет задачи систематического и тематического комплектования. Нетрадиционным, достаточно новым и перспективным видом является *информативность* Комплектования музейных фондов, в процессе которой собирается и научно обрабатывается с помощью ЭВМ информация обо всех интересующих музей памятниках, независимо оттого, включены они в фонды музея или нет. Результатом являются не коллекции, а система информативного обслуживания.

Реализация основных видов (способов) комплектования музейных фондов обеспечивается разнообразными формами, включающими экспедиции (естественнонаучные, археологические, этнографические, историко-бытовые, комплексные и др.), научные командировки, безвозмездную передачу (в дар) коллекций от организаций или отдельных лиц, обмен между музеями, покупку отдельных предметов или коллекций за счёт средств музея, целевые заказы на выполнение оригинальных работ и т.д. Комплектование музейных фондов может осуществляться как одноразовая акция (комплектование «по горячим следам»), быть текущим (закупка предметов у нас.) или постоянно-плановым комплектованием (систематический сбор материалов на объектах постоянного комплектования) и др. Своеобразие собирательской работы конкретного музея проявляется в сочетании видов и форм комплектования музейных фондов.

Важным аспектом комплектования музейных фондов является формирование системы критериев отбора, выступающей инструментом определения музейной ценности предметов. Она двухступенчата и состоит из общих и частных критериев. К общим относятся такие характеристики источника, как информативность, привлекательность, экспрессивность, репрезентативность (см.: музейный предмет; предмет музейного значения). Частные критерии определяются исходя из специфики конкретной коллекции, типа, вида, разновидности музейного предмета. Это может быть материал, техника изготовления, авторство, датировка, форма, размер, устройство, содержание, назначение, достоверность, степень сохранности и др. Подлинность источника, содержательность и ясность заключённой в нем

информации, способность предмета длительное время сохраняться в составе музейного собрания, единство типовых и уникальных, индивидуальных характеристик являются теми необходимыми качествами музейного предмета, которые определяются здравым смыслом собирателя. Немаловажную роль играет и интуиция музейного работника, формирующаяся как следствие профессионализма.

Особую сложность представляет комплектация музейных фондов материалами, отражающими современное состояние общества, вследствие неразработанности критериев отбора. Для решения этой проблемы музеи используют апробированные методики социологические исследования, позволяющие выяснить общественное мнение, а также экспертные оценки, выявляющие ценностные приоритеты среди специалистов в интересующих музеи областях.

Значит, составными элементами комплектации музейных фондов являются объекты постоянного изучения и источники систематического сбора материалов.

Под *объектом комплектования* музейного фонда понимается определённая социальная реальность, не зависящая от исследователя: различные процессы и явления природы и общества, прошлого и настоящего, самых различных уровней и структур. В одном и том же объекте может быть выделено множество источников, выбор которых диктуется научно-познавательными и практическими целями. Определение какого-либо фрагмента социальной реальности в качестве объекта и выделение в нём круга источников диктуются целями и задачами концепции Комплектации музейного фонда.

От того, на каком уровне осуществляется комплектование фондов, в итоге зависит уровень фондовой, экспозиционной, выставочной, культурно-образовательной деятельности музеев.

Комплектование музейных фондов – «вечный» процесс, который проходит на всех этапах жизни музея, но с особой интенсивностью, конечно, в процессе создания музейного собрания.

Сущность и структуру процесса комплектации музейного фонда можно выразить в виде *модели*, представляющей собой ряд последовательных, взаимосвязанных этапов.

На 1-м этапе разрабатывается **концепция комплектования музейного фонда**, исходя из выделенных для данной ситуации приоритетов развития музея, его специфики, места в социокультурном контексте, анализа состояния музейного собрания. На основе этих знаний определяются цели и задачи комплектования музейного фонда, очерчивается основная проблематика, объекты и источники, виды и формы, разрабатывается организационная сторона, предусматривается пакет необходимой документации.

Концепция комплектования музейного фонда – не догматический документ, принятие которого должно надолго сковать этот процесс в жестких рамках, это скорее эвристический проект, катализатор, призванный ускорить процесс самоопределения, саморазвития музея и его коллекций. Концепция Комплектации музейного фонда рассчитана в значительной степени на эксперимент, поиск своего «лица», на обоснование необходимости существующих и создание новых форм собирательской деятельности.

Музейная концепция призвана решить наиболее общие вопросы: 1) определение формы собственности; 2) источники финансирования; 3) предпочтительные и возможные способы получения музейных предметов; распределение приобретений (как музейных предметов, так и научно-вспомогательного материала) между подразделениями: отделами, библиотекой, архивом музея и сотрудниками; 4) задачи собрания и способы комплектования; 5) критерии отбора предметов: их ценность, уникальность, типичность, размеры в соотношении с размерами фондовых помещений, возможности организации отдельной системы хранения, соответствие условиям показа в экспозиции, возможности музея по консервации и реставрации и т.д.; б) возможности осуществления на базе музейного собрания научной работы и т.п.

В зарубежном музееведении, кроме того, принято оговаривать в концепции и ряд других моментов: 1) порядок принятия пожертвований (политика коллекционирования исходит из того, что приобретения с «условиями» недопустимы, т.к. в данном случае отношение собственности носит неопределенный характер и может быть оспорено); 2) этические обязательства музея и его попечителей (подписание международных документов, соблюдение законодательства, отношение к реституции, политика в отношении возможных изъятий, заимствований, принятия на временное хранение; а также обязательства в случае возможного конфликта интересов между собирательской деятельностью музея и его отдельных сотрудников).

Концепция служит основой плана комплектования. Планы составляются годовые (содержат конкретные задания на данный год с учетом средств музея, укомплектованности штатов музея, рабочего времени сотрудников) и перспективные (раньше сроком перспективного планирования была пятилетка; государственные музеи часто «по инерции» придерживаются этих сроков; в зарубежном музееведении стратегия развития принимается обычно на срок до 20–25 лет).

На 2-м этапе происходит **планирование**: формулируются конкретные темы Комплектации музейного фонда, каждая из которых имеет свои объекты, источники, способы и формы, проводится экспертный опрос специалистов.

На 3-м этапе ведётся *подготовка к собирательской работе*. Изучаются необходимая по теме литература, архивные фонды, анализируются коллекции других музеев, создаются программы и планы сбора по каждой теме, проводятся консультации со специалистами профильных дисциплин, музееведами и прочее.

На 4-м этапе – собственно *собирательская работа*, изучается среда бытования, ведётся сбор предметов музейного значения в процессе экспедиций, командировок и прочее, проводится сбор на постоянных объектах, текущее и периодическое комплектование. На этом этапе ведётся необходимая полевая документация: полевые дневники, коллекционные описи, акты приёма. Одновременно ведётся работа по созданию музейного актива (система корреспондентов музея, друзей музея, школьное краеведение и пр.).

5-й, заключительный этап комплектования музейного фонда — *включение памятников истории и культуры в музейное собрание*. Предметы музейного значения, вся сопутствующая документация, отчёты представляются собирателем на фондово-закупочную комиссию, на которой происходит экспертиза и отбор музейных предметов. После фондово-закупочной комиссии предметы включаются в фонд музея и приобретают статус музейного источника. Модель комплектования не является абсолютно жёсткой структурой, а лишь предъясвляет основной спектр существующих возможностей. Результаты комплектования музейных фондов находят реальное воплощение в составе и содержании коллекций музея.

В отечественной практике (частные музеи могут придерживаться и других правил) это предполагает коллективную экспертизу, для чего существует Закупочная комиссия Министерства культуры, музейные фондово-закупочные комиссии. Они разбирают предоставленные отчеты, сопутствующую документацию, проводят экспертизу и отбор музейных предметов. Решением фондово-закупочной комиссии отобранные предметы включаются в фонд музея и приобретают статус музейных предметов (рис. 60).

Уже в процессе комплектования начинается систематизация фондов и создается *научно-справочный аппарат музейных фондов* или *фондовая документация* – весь комплекс документации, связанный с фондовой работой. Включает учетную документацию, документацию по комплектованию, систематизации и классификации фондов, а также документы по соблюдению режима хранения и системы хранения. Иногда к фондовой документации относят монографические исследования отдельных музейных предметов и их групп (в форме статей, научных сборников, монографий), исследования по профильной дисциплине, проведенные на основе фондов музея, и т.д.

Формирование фондовой документации очень важно, т.к. информация в ней содержащаяся послужит в дальнейшем основанием планирования музейной работы и управления музейными фондами. При отборе предметов для экспозиционной и выставочной работы фондовая документация используется для отбора предметов, создания экспозиционных комплексов, составления этикетажа, подготовки экскурсий и т.д. Фондовая документация – основа проводимых музеем исследований по истории музейного дела, музейному источниковедению, профильным и вспомогательным дисциплинам. Она позволяет сделать анализ фондов, выявить направления научно-фондовой работы, которые должны вестись с наибольшей интенсивностью, выявить направления дальнейшего комплектования фондов, рассчитать исходя из этого необходимые штаты и материальные затраты. Это важно как для самого музея, так и для органов, управляющих музейной сетью в целом.

Понятие фондовой документации шире понятия *учетная документация*. К последней относят только те документы, которые призваны обеспечить юридический статус и юридическую охрану фондов музея.

Учет музейных фондов

Учет музейных фондов – направление фондовой работы, которое закрепляет определенный юридический статус (принадлежность к всемирному, национальному и т.п. достоянию, принадлежность к определенной форме собственности, принадлежность конкретному учреждению) за отобранными предметами, обеспечивает юридическую охрану музейного собрания и прав музея на полученные в результате изучения музейных предметов и коллекций научные данные о них.

Первым делом учет определяет принадлежность каждого предмета к той или иной части музейных фондов: фонду музейных предметов или к фонду научно-вспомогательных материалов.

Научно-вспомогательные материалы – это объекты, входящие в фонды музея предметы, не обладающие свойством музейных предметов, но помогающие их изучению и экспонированию. Различают: воспроизведения музейных предметов, заменяющие подлинники в экспозиции музейной из-за их отсутствия или специфических условий хранения; научные реконструкции сооружений, процессов или явлений (макет: древнего кургана, крепости и т.п.); несущие дополнительную информацию о музейных предметах диаграммы, карты, схемы, планы, таблицы, графики. При поступлении в музей оформляются актом приёма и регистрируются в специальной книге учёта. Научная инвентаризация научно-вспомогательных материалов не ведётся. В ряде исключительных случаев возможен перевод научно-вспомогательных материалов в число музейных предметов: при утрате уникального предмета он заменяется копией;

составленные меморируемой личностью диаграммы, карты, планы и т.п. приобретают значение мемориальных музейных предметов.

Воспроизведения музейных предметов – объекты, точно передающие облик музейных предметов. К основным видам воспроизведений относят:

- **копию** – предмет, создаваемый с целью имитации или замены другого, выступающего по отношению к копии как подлинник (точно повторяет все свойства подлинника). Может быть авторским повторением (выполнена тем же автором, что и подлинник); историческим воспроизведением (как римские копии греческой скульптуры); современным воспроизведением. В первых двух случаях копии, как правило, относят к музейным предметам, а в последнем – к научно-вспомогательным материалам. Примером, когда копия приобретает значение самостоятельного памятника, может служить храм Христа Спасителя в Москве (представляющий копию разрушенного в 1930-е гг. храма XIX в., выполненную с применением современных технологий);
- **реконструкция** – научно аргументированное восстановление облика поврежденного или разрушенного памятника истории и культуры, природного объекта;
- **муляж** – предмет, который воспроизводит размер, форму, цвет и фактуру подлинника, но может отличаться по размерам;
- **репродукция** – воспроизведение произведений живописи, графики, рукописей, карт ручного изготовления, рукописных и уникальных печатных книг и т.д., выполненное с использованием множительной техники с целью получения как можно большего числа повторений;
- **новодел** – точная копия, выполненная из того же материала, что и подлинник;
- **макет** – объемное воспроизведение внешнего вида подлинника, выполненное в масштабе и допускающее условность изображения (за счет опущения или утрировки каких-либо несущественных деталей подлинника);
- **модель** – копия, сохраняющая конструктивные принципы и фактуру оригинала;
- **голограмма** – объемная трехмерная копия, созданная посредством лазерной техники или записи на светочувствительную пластину и с нее воспроизводимая.

В отдельных случаях научно-вспомогательные материалы могут переводиться в разряд музейных предметов: при утрате подлинников или невозможности получения их заменяют копии. Выполненные меморируемой личностью научно-вспомогательные материалы приобретают значение музейных предметов и т.д. (примером могут служить карты и планы

экспедиций, рисунки одежды местного населения, выполненные В.К. Арсеньевым и находящиеся в фондах ПГОМ им. В.К. Арсеньева).

Деление на фонд музейных предметов и фонд научно-вспомогательных материалов – общепринятое, выделение остальных составляющих музейных фондов – вопрос дискуссионный, поэтому в практике отдельных музеев ниже описанные части музейных фондов могут не выделяться или выделяться иначе.

Работа музея (проведение тематических выставок из фондов нескольких музеев, научных конференций с выставками коллекций участников этого мероприятия и т.д.) может повлечь необходимость принять в музей на временное хранение предметы из собраний других музеев (в том числе иной формы собственности, чем принимающий музей) и частных лиц. Учет должен оформить условия принятия таких коллекций или отдельных предметов на временное хранение, ответственность сотрудников принимающего музея за их сохранность.

Порядок организации системы учета и хранения, безопасности музейных собраний, правила и методы консервации и реставрации коллекций и предметов определяются законами Российской Федерации, «Положением о государственном Музейном фонде РФ», государственными нормативными актами: инструкциями, рекомендациями, правилами и т.п.; либо законами и нормативными актами СССР, если не приняты законодательные документы РФ, прекращающие действие ранее принятых документов. Перечень необходимой учетной документации задается Инструкциями по учету и хранению.

Учет музейных фондов проходит в три этапа. На первом этапе, практически в процессе комплектования, происходит первичная обработка материалов, поступивших в музей. До решения фондово-закупочной комиссии или в случае принятия предметов на временное хранение, реставрацию и другие цели законность пребывания предмета в музее удостоверяет *акт приема* или *квитанция о приобретении, покупке* и т.д. Если предмет покупается, то отдельно следует получить *письменное согласие владельца с назначенной суммой покупки*, а также *счет* владельца (это касается как физических, так и юридических лиц, в том числе магазинов и иных торговых предприятий). Прием музеем предметов из драгоценных металлов и камней, орденов и медалей, холодного и огнестрельного оружия регламентируется, кроме общих правил, еще и специальными нормативными актами. На основе положительного решения фондово-закупочной комиссии (это касается и случаев временного хранения) акт приема подписывается главным хранителем музея, утверждается директором и скрепляется печатью музея («гербовой»). Только после этого он становится официальным документом и принимается к исполнению.

Предметы основного и обменного фондов регистрируются вместе. Принадлежность предметов основному или обменному фонду фиксируется в каталоге музея при помощи записи на учетной карточке. Предметы вносятся в *книгу поступлений музейных предметов* или в *книгу учета научно-вспомогательного материала*. Научно-вспомогательные материалы учитываются только на первом этапе. Кроме того, у естественнонаучных музеев и отделов природы краеведческих музеев могут быть *книги учета научно-сырьевых материалов*. Регистрация музейных предметов в книге поступлений осуществляется попредметно или групповой записью (если речь идет о коллекции), чему соответствует *одна единица хранения*. До внесения предметов в книгу поступлений заполняются *учетные карточки*. Содержание карточки дублирует графы книги поступлений. Учетные карточки, расположенные в порядке возрастания номеров согласно книге поступлений, составляют учетные картотеки основного и научно-вспомогательного фондов, которые послужат основой для установления данных о музейных предметах и сопутствующих им материалах, а также для составления других картотек музея.

На втором этапе учета фондов музейные предметы поступают в соответствующее фондовое подразделение, проходят научную инвентаризацию, фиксирующую принадлежность предметов конкретному подразделению, а также данные, полученные в процессе изучения предмета. На этом этапе заполняются *книги научной инвентаризации* (научные инвентари) – книги научного описания музейных предметов. Они заполняются отдельно по каждому типу источников, предметы систематизируются по группам материалов и только попредметно. На сами предметы наносится шифр подразделения, конкретной группы, в которую он передан, порядковый номер по книге научной инвентаризации. Нанесение шифра не должно повредить предмет, поэтому для этого существуют определенные правила: шифр может наноситься как на сам предмет (например на археологические находки из камня, керамики), так и на бирку, которая крепится к предмету. К книгам научной инвентаризации в юридическом отношении приравниваются описи архивных фондов. Письменные источники на стадии научной инвентаризации учитываются по правилам, разработанным руководящими органами Государственной архивной службы.

Как и при составлении учетных книг, перед записью в инвентаре идет заполнение *инвентарной карточки* (карточки научного описания), дублирующей его графы. Инвентарные карточки, расположенные в порядке возрастания номеров, образуют картотеку, идентичную по своим функциям учетной.

Учетная документация музея – документация строгой отчетности. Все книги поступлений и научные инвентари *до их заполнения*

прошнуровываются, листы нумеруются, книги подписываются и опечатываются вышестоящей инстанцией. Исправления в книгах оформляются по правилам, предусмотренным Инструкцией по учету и хранению. В отечественном музейном деле учетная документация обязательно ведется на бумажном носителе и предоставляется в подлиннике, т.к. электронные документы и каталоги, факсы, заверенные нотариально копии и т.п. не имеют юридической силы.

Закрепленные за музеем и классифицированные предметы каталогизируются. *Каталогизация в музее* представляет собой совокупность работ по созданию каталогов музейных фондов. *Музейный каталог* – это аннотированный перечень предметов, входящих в фонды, расположенных в определенном порядке (в соответствии с принятой в какой-либо профильной дисциплине системой классификации или по иным критериям: хронологическому, географическому, принадлежности определенному лицу и т.д.).

Каталоги можно разделить на разные *группы*: 1) по полноте отражения музейных фондов – на *общие* (государственный каталог музейного фонда, общий каталог фондов какого-либо музея), *специальные* (каталоги отдельных фондов или коллекций); 2) по способу систематизации информации – на *систематические* (представляющие информацию в соответствии с принятой в данной стране системой индексов профильных дисциплин и их разделов) и *алфавитные* (построены по алфавитному принципу); 3) по способу записи информации – на *бумажных носителях*, на *электронных носителях*.

Как уже упоминалось, в практике отечественного музейного дела электронные каталоги и базы данных не могут заменить учетную документацию. Зато электронные каталоги и базы данных – прекрасное средство облегчить работу по учету музейных фондов и их дальнейшее использование, расширить доступ к коллекциям музея для научного исследования и просветительской работы.

Музейные каталоги служат основой для составления *Государственного каталога Музейного фонда Российской Федерации* – учетного документа, содержащего основные сведения о каждом музейном предмете и каждой музейной коллекции, включенной в состав Музейного фонда РФ. Ведение Государственного каталога осуществляется федеральным органом исполнительной власти, на который возложено государственное регулирование в области культуры (Министерство культуры РФ).

Третий этап учета наступает тогда, когда происходят внутримuseumные и немuseumные выдачи. Для оформления выдачи музейных предметов необходимо: подать ходатайство музея в министерство; получить приказ министра или его заместителя, разрешающий данные действия; на основании приказа составить акт выдачи с указанием причин, возможного использования, сроков и т.д. Если перемещение предмета предполагает его

вывоз за рубеж, следует получить разрешение на вывоз. Лицо или учреждение, предоставляющее музею или иному учреждению для экспонирования принадлежащие ему материалы, называется *экспонентом*).

В случае утраты музейных предметов (хищения, разрушения и т.п.) они могут быть списаны только с разрешения министра по ходатайству музея. Для перевода предмета из основного фонда в фонд научно-вспомогательных материалов также требуется разрешение министра. Разрешение на временные внутримузейные выдачи дает главный хранитель (о чем также составляется соответствующий акт). Такие действия, как перевод предмета или коллекции на постоянное хранение из одного фондового подразделения в другое, из научно-вспомогательного фонда в основной и т.п., оформляются решением фондово-закупочной комиссии и удостоверяются соответствующим актом. Внемузейные выдачи, передача и списание научно-вспомогательных материалов в музеях федерального и республиканского, ведомственного подчинения производятся по распоряжению директора музея или соответствующего учреждения (для ведомственных музеев), а в музеях местного подчинения – по распоряжению органов управления культурой. Итоги движения фондов ежегодно отражаются в отчете музеев. Периодически в музеях проводится *сверка фондов* (их переучет с целью выяснения соответствия ранее созданным учетным документам). Каждый предмет, входящий в фонды, сличается с учетной документацией.

После проведения учета отдельные музейные предметы и коллекции поступают на хранение, причем срок этого хранения в идеале – вечность. Решением задачи «как этого достичь» занимаются в процессе осуществления такого направления научно-фондовой работы, как хранение музейных фондов.

Хранение музейных фондов

Предметы материального мира подвержены старению и разрушению. Музейные предметы, как предметы материального мира, к сожалению, тоже. В этом смысле свойство музейных предметов стареть и разрушаться находится в вопиющем противоречии с задачей музея – сохранить такой предмет навечно. Замедлить процессы старения и разрушения, по возможности прекратить их или даже повернуть вспять (обновить предмет в процессе реставрации) призвано такое направление музейной работы, как хранение музейных фондов.

Хранение музейных фондов – направление научно-фондовой работы, осуществляемое на основе режима хранения и системы хранения с целью обеспечения физической сохранности и доступности для использования предметов музейного фонда.

Режим хранения

Режим хранения – совокупность условий, необходимых для обеспечения сохранности музейного собрания. Включает в себя температурно-влажностный режим, световой режим, мероприятия по защите от загрязнителей воздуха, биологический режим, мероприятия по защите от механических повреждений; защиту фондов в экстремальных ситуациях.

Температурно-влажностный режим. Температура и влажность – факторы, которые в состоянии существенно повлиять на ускорение старения предметов. Сила этого воздействия зависит от материала, из которого изготовлен предмет; сохранности предмета на момент включения в коллекцию; особенностей среды, из которой предмет извлекли в процессе комплектования.

Органические материалы (дерево, ткань, кожа, бумага) – гигроскопичны, портятся и при повышенной, и при пониженной влажности: деформируются, химически изменяются и т.д. Повышенная влажность опасна для металлов, стекла. Температура также является важным фактором сохранности предметов: олово при t ниже $+ 13$ С заболевает «оловянной чумой», т.е. в нем происходят необратимые химические изменения. Изделия из воска при t выше $+ 25$ С необратимо деформируются.

Температура и влажность рассматриваются в комплексе, поскольку они на самом деле взаимосвязаны (вспомните формулу давления из школьного курса физики). Для решения вопроса о подходящем именно данному предмету температурно-влажностном режиме необходимо учитывать не только материал, из которого изготовлены предметы, но и их устройство, сочетание материалов, структуру и сохранность. Например, хранение картин, натянутых на подрамник без крестовин и скосов, в условиях повышенной влажности более опасно, чем картин, подрамники которых имеют крестовины и скосы, т.к. последние менее подвержены деформации. Наличие трещин, сколов усиливает негативное воздействие температуры и влажности. Важно учесть и среду, из которой извлекли предмет (это касается археологических коллекций). Резкая смена среды бытования металлов, дерева, стекла, цветного камня способна привести к резкому старению и разрушению предметов. Стекло, металл, извлеченные при археологических работах, следует хранить при пониженной влажности; дерево – при повышенной. В отечественном музееведении разработаны критерии оптимальной температуры и влажности для разных групп материалов (табл. 3.1).

Критерии оптимальной температуры и влажности для разных групп материалов

Материал (группа материалов)	Температура (в С)	Влажность (в %)
1	2	3
Металлы	+18 – +20	до 50
Стекло, эмаль, керамика	+12 – +20	55–65
Поделочные камни	+15 – +18	50–55
Дерево	+15 – +18	50–60
Ткань	+15 – +18	55–65
Кожа, пергамен, мех	+16 – +18	50–60
Кость, рог, черепаха	+14 – +15	55–60
Бумага	+17 – +19	50–55
Масляная живопись	+12 – +18	60–70
Черно-белая фотография	+12	40–50
Цветная фотография	+5	40–50

Соблюдение этих условий возможно только при отдельном хранении предметов, изготовленных из разных групп материалов. При общем хранении применяется комплексный режим. Показатели комплексного режима: температура + 18С (1С), влажность – 55% (5%).

В зарубежном музееведении приняты несколько иные нормы. В работе Б. и Г.Д. Лордов «Менеджмент в музейном деле» для умеренного климата рекомендуется относительная влажность 50% (3%), при допустимом изменении температуры в течение года (постепенном, не более чем на 0,5С в месяц) зимой – 20–21С, летом – 21–24С. При этом признается, что поддержание такого режима легче всего достижимо в умеренном морском климате в специально построенных новых зданиях с современной системой кондиционирования. В условиях континентального климата и в старых зданиях, используемых как музейные, соблюдение этого стандарта признается сложным. В таком случае рекомендуемые параметры влажности: от 55% летом, до 40% зимой (рекомендуется снижать влажность на 5% каждую весну и осень). В отдельные группы выделяются металл и бумага («несшитые бумажные листы»), которые следует хранить при влажности менее 40%; и объекты, поступившие из тропиков и имеющие высокую гигроскопичность, для которых параметры влажности могут достигать 65%. Отмечается, что по британским стандартам хранения несшитой бумаги рекомендуемая температура колеблется в пределах 13–18С при влажности 55–65%. Авторы указывают, что в последнее время требования в музеях Великобритании становятся менее жесткими. Это связано с политикой экономии энергоресурсов.

В музее должны быть приборы, которые фиксируют температурно-влажностный режим. Их показатели должны, в практике отечественного музееведения, дважды в сутки сниматься и фиксироваться в специальном журнале.

Самый надежный способ обеспечения температурно-влажностного режима – кондиционирование и обеспечение изоляции помещений от воздействий внешней среды (воздухо- и гидроизоляция), т.к. практически в условиях любого типа климата отмечаются сезонные перепады температуры и влажности. Особенно важно устанавливать кондиционеры в залах с экспозициями, потому что в этих случаях без кондиционеров обеспечить соблюдение температурно-влажностного режима при хранении музейных предметов (на открытом доступе) очень сложно: поток посетителей приводит к увеличению влажности, температуры. При отсутствии кондиционеров используются иные средства: проветривание, увлажнители (сосуды с водным раствором перманганата калия) в случае пониженной влажности, адсорбенты (силикагель, шерстяная ткань) в случае повышенной влажности.

Защита от загрязнений воздуха. Пыль, газы, сажа, копоть и прочие загрязнители воздуха – важные факторы окружающей среды, влияющие на сохранность музейных предметов. Особенно это касается районов с высокой плотностью транспортных потоков, наличием промышленных объектов и т.п.

Сернистый газ, сажа, копоть образуются в процессе горения. Сернистый газ, растворяясь в воде, содержащейся в воздухе, образует сернистую кислоту, а она превращается в результате последующих химических реакций в серную кислоту. Воздействие же серной кислоты является одним из самых агрессивных. Особая опасность со стороны этого фактора наблюдается в помещениях с повышенной влажностью.

Сажа, копоть, пыль работают как естественные адсорбенты (притягивают к себе влагу) и задерживают вредные газы, проникающие в поры и естественные повреждения дерева, тканей, бумаги, красочного слоя, что активизирует химические реакции. Пыль, кроме того, прекрасная среда для размножения биологических вредителей.

Для защиты предметов от загрязнителей воздуха необходимо также устанавливать кондиционеры и фильтры, проводить механическое удаление пыли, грязи, содержать предметы в индивидуальной упаковке (чехлы, папки, футляры и т.п.). При установке кондиционеров и фильтров лучше всего использовать многоступенчатые системы очистки воздуха. Фильтры лучше устанавливать из активированного древесного угля. Применение электрических фильтров для музеев не рекомендуется, т.к. они озонируют воздух, а озон вреден для музейных коллекций. Предварительный фильтр должен обеспечить очистку воздуха на 25–30%, промежуточный – на 40–85%, последний – на 90–95%. Этот набор фильтров размещается так, чтобы через

него проходили и наружный и рециркулируемый (внутренний) потоки воздуха. Защите от пыли способствуют также индивидуальные упаковки предметов: чехлы, футляры, папки.

Световой режим. Его главная цель – регулирование доступа световых и ультрафиолетовых лучей к музейным предметам. Свет способен вызывать физические и фотохимические изменения. Степень воздействия света на предмет зависит от материала, из которого сделан предмет, окрашен ли предмет искусственно или имеет природный цвет, свето- и цветостойкости красок, использованных для окрашивания, продолжительности и интенсивности воздействия светового излучения.

По **цветостойкости** материалы делят на 3 группы:

1) с высокой светостойкостью (низкой светочувствительностью): металлы, нецветной камень, гипс, неглазурованная керамика, бесцветное стекло, неокрашенная синтетическая ткань (или окрашенная некоторыми синтетическими красителями) и т.п.;

2) со средней светостойкостью (средней светочувствительностью): кость, кожа, мех, неокрашенные и небеленые натуральные ткани, окрашенная синтетическая ткань, дерево, глазуванная керамика, эмаль, масляная и темперная живопись и т.д.;

3) с низкой светостойкостью (высокой светочувствительностью): фотография, главным образом, цветная, а среди цветных – особенно выполненная на фототехнике «Polaroid», акварель, пастель, бумага, беленая и окрашенная натуральная ткань (особенно, если краситель натуральный).

Чем темнее предмет, тем выше его способность поглощать световые лучи, а, следовательно, и быть подверженным воздействию света. Что касается красителей, то нормы светостойкости зависят не только от цвета, но и от типа краски: масло, акварель, гуашь, темпера и т.д., а также от примесей (у каждого производителя, как и у художников, самостоятельно делающих краски, эти примеси свои). Современный производитель, как правило, указывает эти показатели знаком * (* – малая, ** – средняя, *** – высокая светостойкость). Для красителей, чей производитель неизвестен или не известны данные по светостойкости, можно решить данный вопрос при помощи экспертизы.

Предметы с высокой светостойкостью требуют только предохранения от прямого попадания солнечного света. Уровень освещенности для них не должен превышать 150 люкс. Это связано с опасностью повышенного воздействия не только света, но и **ультрафиолетового излучения**. Среднесветостойкие материалы требуют особого режима: уменьшение освещенности или полное затемнение. Так, дерево в основном требует затемнения, потому его рекомендуют одевать в чехлы. Масляная и темперная живопись без света не могут, потому их не очехляют (при длительном недостатке света масло и темпера темнеют). Белый мех, кость также требуют

освещения, поскольку в темноте они желтеют. Уровень освещенности для них не должен превышать 75 люкс. Высоко светочувствительные (с малой светостойкостью) предметы рекомендуется хранить в затененном помещении в защищенном от света оборудовании. Норма освещенности в отечественном музееведении для высокосветочувствительных материалов – от 50 люкс до 75 люкс. Возможны ситуации, когда высокосветочувствительные предметы должны храниться в полной изоляции от света (в этих случаях предмету рекомендовано только закрытое, фоновое хранение, а в экспозицию, особенно длительную, лучше помещать копию) (рис. 65).

В зарубежном музееведении стандарты вырабатывают, как правило, сами музеи. Для светочувствительных объектов рекомендуют низкую освещенность: 50 люкс; для среднесветостойких – 150–200 люкс; а о высокосветостойких объектах говорится, что они выдержат освещенность и до 300 люкс включительно. При этом устанавливаются **нормы соотношения контрастности**, которые призваны обозначить разницу между самой ярко освещенной и самой мало освещенной поверхностями предмета. Показатель соотношения контрастности принимается 6:1. Нормы ультрафиолетового излучения варьируются до 75 микроватт на люмен (в зарубежном музееведении происходит процесс снижения допустимого уровня ультрафиолетового излучения до 10 микроватт на люмен, что связано с внедрением новых ультрафиолетовых фильтров, встроенных во флуоресцентные лампы, а также новых видов пленки и ламината для оконного стекла и экспозиционного оборудования). При хранении в экспозиции важно не только определить параметры светового, ультрафиолетового излучения, нормы соотношения контрастности, но и продолжительность экспонирования. Светочувствительные объекты советуют время от времени изымать из экспозиции, чтобы уменьшить общее количество часов, в течение которых они подвергаются воздействию этих факторов. Для светочувствительных экспонатов параметры освещенности определяются в 60000–120000 люксов-часов в год.

Биологический режим обеспечивает защиту от биологических вредителей: плесени, грибов, насекомых, грызунов. Грибок, плесень, личинки насекомых интенсивно размножаются при нарушении температурно-влажностного режима, запылении предметов. Опасность исходит и от новых поступлений, т.к. они могут оказаться зараженными, а, следовательно, перед помещением в фонды предмет не только должен быть соответствующе оформлен, но и проверен на свою безопасность для других предметов.

Например, плесень размножается при влажности 70–75% и более и температуре +20 – +25 °С. Она поражает неорганические материалы, например керамику. Для предотвращения плесени требуется соблюдать температурно-влажностный режим и обрабатывать оборудование 2%-м спиртовым раствором формальдегида.

Такие насекомые, как точильщики, древогрызы, кожееды, моль, притворяшки, сахарные чешуйницы, комнатные мухи и их личинки, повреждают, прежде всего, органические материалы (бумагу, дерево, акварель (в хорошей акварели используется натуральный мед), кожи, пергамен и т.д.). Для воспрепятствования появлению этих вредителей также важно соблюдать температурно-влажностный режим, режим воздуха. Ранее для борьбы с этими вредителями использовали в основном обработку газами, инсектицидами, окуливание новых поступлений. Это требует наличия дезинсекционных камер и специальных изоляторов и все равно связано с риском для персонала и возможным воздействием ядов на сами экспонаты. Поэтому во многих музеях в соответствии с новыми техническими возможностями либо строятся бескислородные камеры (где ведется обработка окисью азота), либо в таковые переоборудуются старые дезинсекционные камеры. Также изобретен другой нетоксичный способ: в специальной камере предметы нагревают при 52С и постоянной относительной влажности обрабатываемого объекта и окружающей среды.

Защита от механических повреждений – предполагает особое обращение с музейными предметами, которое препятствует их порче или утрате. Особенно это важно при непосредственной работе исследователей с предметами. В этом случае от них требуется обязательно мыть и высушивать руки с целью устранения соприкосновения с объектом жира и влаги; использовать небеленые хлопчатобумажные перчатки при работе со всеми предметами, кроме тех единиц хранения, в которых могут застрять волокна (впоследствии они могут служить адсорбентами влаги, что также опасно). К таким предметам относятся резные лакированные изделия, деревянные резные изделия и т.п. Следы пальцев на металлах и бумаге удаляются только с повреждением фактуры предмета. Предмет должен браться за его прочные части: отдельные листы бумаги по диагонали – за углы, сосуды – за горлышки (в самом узком месте), но ни в коем случае за ручки, носики и т.п.

Нумизматические материалы, изделия из драгоценных камней и металлов не берутся руками, а только специальными пинцетами, т.к. в противном случае возможно нанесение предмету повреждений. Картины берут только за подрамник.

На наш взгляд, музеи должны стремиться ограничить «общение» (особенно касание руками) с подлинником даже для исследователей: рекомендовать использование электронных каталогов, сканированных копий (явление, распространенное в зарубежной музейной практике, но трудно приживающееся в отечественной).

Особые требования касаются музейного транспорта, используемого как для внутреннего перемещения предметов, так и внешнего. Здесь должны быть предусмотрены крепежи, смягчители амортизации, антиударные и прочие покрытия и механизмы. При транспортировке необходимо правильно

подобрать упаковку, тару для перевозки, соблюдать правила упаковки предметов. Решение о возможности транспортировки в отечественной практике принимается реставрационным советом музея.

Защита в чрезвычайных (экстремальных) ситуациях предполагает разработку мер по противопожарной безопасности, наблюдению за системами водоснабжения и отопления, поддержанию в хорошем состоянии музейного здания, а также разработку схем действий в чрезвычайных ситуациях, оснащение музейных помещений противопожарным инвентарем, системами автоматического пожаротушения, противопожарной и охранной сигнализацией; режима охраны от хищений и иных посягательств на имущество музеев.

На окнах подвальных помещений, на окнах 1-го этажа (иногда и последнего, если есть доступ к музейному зданию с крыш соседних домов) должны быть установлены металлические горизонтальные жалюзи. Установка решеток не соответствует современным нормам противопожарной безопасности, т.к. препятствует нормальной работе пожарников в случае возникновения пожара. Неоткрывающиеся или открывающиеся только изнутри решетки не позволят проникнуть внутрь здания через окна первого этажа, что особенно опасно для находящихся внутри людей и предметов, если обрушившиеся балки и др. заблокируют доступ через двери.

Обязательна постановка здания на круглосуточную охрану (милиецкую, вневедомственную, гражданскую или комбинированную). Нормативные документы (в отечественной практике – «Инструкция по учету и хранению музейных ценностей») определяют порядок сдачи и приема помещений охраной музея и материально ответственными хранителями, правила хранения ключей, пломбиров, печатей и т.д.

Также круглосуточно ведется противопожарный надзор, надзор за электрической, водопроводной и отопительной сетями.

Если в музее хранятся коллекции или отдельные предметы из драгоценных камней и металлов, оружие, то для их хранения оборудуются специальные помещения. В исключительных случаях допускается размещение таких предметов в фондохранилищах, но непременно в негорючих шкафах, сейфах

Система хранения

Система хранения должна выработать рекомендации, направленные на решение двух задач: 1) обеспечение наилучшей сохранности предметов, их защита от механических повреждений и деформаций во время хранения и 2) обеспечение доступности предметов, возможность их быстро найти.

Обычно выделяют систему хранения в фондах (закрытое хранение), открытое хранение (хранение на открытом доступе), позволяющее сделать

доступным для обозрения каждый из хранящихся предметов, и хранение предметов в экспозиции.

Система хранения зависит от физико-химических свойств предметов, типа предмета, количества экземпляров в собрании музея, размеров. Кроме того, учитываются размеры фондовых хранилищ, их расположение в музейном здании, техническая оснащенность, наличие специального оборудования и т.п.

Система хранения в фондах бывает отдельная и комплексная. Идеальное решение – отдельная система хранения, но она требует больших площадей. Комплексная система хранения применяется как раз при недостаточной площади фондовых помещений. Отдельная система хранения предполагает хранение предметов из каждого материала (или из материалов со схожим режимом хранения) в изолированном помещении: отдельно камень, отдельно дерево, отдельно масляная живопись и т.д. При комплексной системе хранения предметы из разных материалов хранятся в одном фондовом помещении. Внутри каждой из этих систем предметы размещаются в соответствии с основными структурными делениями фондов. Далее предметы распределяются по назначению, размерам, содержанию, инвентарным номерам.

При организации системы хранения рекомендуется выделять следующие *группы хранения*:

1. Археологические предметы. Поскольку они извлечены из особой среды, обычно обладающей повышенной влажностью, и особенно склонны к старению и разрушению, то их рекомендуется хранить отдельно. Внутри этой группы выделяют обычно предметы требующие повышенной влажности (по сравнению с предметами из тех же материалов, но не археологическими): археологическое дерево; и предметы, требующие пониженной влажности, – металлы, стекло.

2. Ткань, мех, кожа и изделия из них:

а) отдельные фрагменты тканей, кружево, вышивки хранятся разделенными по размерам, переложеными микалентной бумагой или неокрашенной хлопчатобумажной тканью. Отдельно (в разных шкафах) хранят разные виды тканей: хлопок, лен, шерсть, шелк, синтетические ткани. От них отдельно хранят изделия с жемчужным, золотым и серебряным шитьем. Все образцы хранятся в специальных коробках в горизонтальном положении или на специальных выдвижных вертикальных планшетах;

б) одежда хранится сгруппированной по материалам, подвешенной на плечики (обязательно с мягкими прокладками, имитирующими естественные плечевые линии и препятствующие деформации) в шкафах;

в) плоские предметы одежды из кожи и меха хранят отдельно в горизонтальных ящиках-лотках;

г) головные уборы надевают на болванки (лучше специально изготовленные для данного убора) или заполняют микалентной бумагой (достаточно плотно, чтобы поддержать форму, но не слишком сильно, чтобы не деформировать и не повредить), потом упаковывают в шляпные футляры-коробки и хранят в шкафах;

д) обувь надевают на колодки или набивают мягкой бумагой и хранят в шкафах;

е) знамена наматывают на древко лицевой стороной внутрь, зачехляют и хранят в специальных стойках в вертикальном положении. При отсутствии древков хранят как отдельные фрагменты тканей;

ж) ковры, шпалеры, гобелены и т.п. наворачивают на вал лицевой стороной внутрь, зачехляют и хранят в горизонтальном положении. Без валов хранить такие предметы нельзя, т. к. будут образовываться заломы.

3. Кость и изделия из нее хранятся на полках в застекленных шкафах отдельно друг от друга.

4. Дерево и предметы из него хранятся в зависимости от размеров экспонатов:

а) фрагменты архитектурных сооружений развешиваются на стенах;

б) средства передвижения устанавливаются и закрепляются на специальных колодках (те же требования к хранению фрагментов архитектурных сооружений и средств передвижения предъявляются в случае, если они изготовлены не из дерева, а из другого материала);

в) мебель, крупногабаритная скульптура хранятся на специальных стеллажах;

г) домашняя утварь, игрушки, мелкая скульптура расставляются по назначению и размерам и хранятся в шкафах;

д) в эту же группу хранения относят предметы, изготовленные из соломы и папье-маше.

5. Стекло и керамика хранятся отдельно от других предметов и, по возможности, друг от друга в шкафах, расставленными на полках, не касаясь друг друга. Следует учесть и нагрузку на полку (тяжелые предметы ставить ближе к стенкам шкафа, легкие – к середине, это позволит избежать деформации полок под действием тяжести). Общее правило расстановки предметов следующее: те предметы, что больше по размерам, должны ставиться дальше от дверцы шкафа, а те, что меньше, – ближе к дверце шкафа. Необходимо это для того, чтобы большие предметы не загораживали меньшие по размерам и не препятствовали их извлечению из шкафа. Выделяются отдельные группы предметов в зависимости от материала: фарфор, фаянс, майолика, цветное и нецветное стекло и т.д..

Подвесные осветительные приборы укрепляют на штангах. Плоские предметы закрепляют вертикально на специальных подставках. Разрешается хранить плоские предметы из стекла и керамики: тарелки, блюда и т.п. в

стопках, не более чем по 6 предметов в стопке, но в этом случае они перекладываются микалентной бумагой или хлопчатобумажной тканью. Скульптура, крупные вазы хранятся закрепленными на стеллажах и подставках. Крупные предметы из бисквита закрывают чехлами.

6. Металлы и изделия из них делятся на изделия из драгоценных металлов и недрагоценных металлов:

а) драгоценные металлы (и изделия из них) хранятся вместе с драгоценными камнями (изделиями из них), разложенными в зависимости от размеров в лотки, футляры (желательно с нижним внутренним слоем из натурального бархата или шелка) в негоряемых шкафах, сейфах или специальном отдельном хранилище. Мелкие предметы можно нашивать на планшеты. Золото, платина, серебро размещаются отдельно;

б) нумизматические материалы хранятся в ящиках-лотках, на которых расставляются коробки без крышек (картонные или полистироловые), в каждую из них помещается отдельный предмет. Можно хранить нумизматику в конвертах из плоской бумаги, установленных в ящики вертикально. Нумизматические материалы хранятся в шкафах, желательно металлических. Не допускается соприкосновение монет, т.к. это ведет к появлению царапин, истиранию. Нельзя допускать соприкосновения нумизматических материалов с тканями, при изготовлении которых использовались кислоты и красители, способные вызвать окисление металлов. Во избежание проблем лучше использовать натуральные небеленые ткани. Монетные клады хранятся как единые и неделимые комплексы и имеют особые инвентари и каталоги. В основе систематизации нумизматических предметов для системы хранения лежит историко-географический принцип, разработанный для античной нумизматики австрийским аббатом Х. Эккелем, для средневековых монет – профессором Пражского университета Й. Мадером, для восточных монет – основоположником русской арабистики Х.Д. Френом;

в) изделия из свинца требуют осторожного подбора шкафов для их хранения, потому что некоторые породы дерева не должны использоваться при изготовлении мебели для хранения этого металла (хвойные породы, дуб). Также нельзя использовать древесную плиту. Прочие предметы из металла группируют по материалам: олово, железо – чугун – сталь; медь – бронза и т.д., а также по назначению;

г) огнестрельное оружие хранится по-разному в зависимости от размеров предметов. Крупное оружие (пушки и т.п.) устанавливается на подставки и закрепляется; ружья, винтовки и т.п. подвешиваются в специальных шкафах на особые рейки-держатели. Обязательно хранение огнестрельного оружия **незаряженным**;

д) холодное оружие также хранится в зависимости от размеров предметов. Небольшие и средних размеров предметы хранят в горизонтальном положении или развешанными на рейки-держатели в

специальных шкафах. Большие предметы: пики, алебарды и т.п., имеющие древки, устанавливаются вертикально в специальных стойках;

е) точные приборы хранятся в шкафах на расстоянии друг от друга. Необходимо также учесть, что многие приборы имеют не только металлические, но и стеклянные части;

ж) крупные предметы (станки, средства передвижения и т.п.) устанавливаются на подставки и закрепляются.

7. Изобразительные источники хранятся в зависимости от материала (живопись, графика и т.д.), основы (бумага, дерево, холст и т.д.), устройства (наличие подрамника, наличие скосов на подрамнике и т.п.):

а) *масляная живопись* на подрамниках хранится на щитах или стеллажах. Стеллажи должны иметь решетчатые полки для циркуляции воздуха и ячейки для каждой картины. Картины без подрамников наматываются на валы с кружалами (диаметр 50–70 см). На 1 вал наматывается не более 10 картин малого размера и не более 2–3 картин крупного размера. *Намотка производится лицевой стороной внутрь*. Хранение картин в штабелях разрешается только как временная мера. Штабель должен быть установлен на брусья не менее чем в 15 см от пола. Картины при этом подбирают по размерам подрамников и устанавливают парами лицевой стороной к лицевой, оборотной – к оборотной;

б) *темперная и клеевая живопись* хранится только застекленной. Желательно, чтобы стекло было снабжено ультрафиолетовым фильтром;

в) *рисунок, акварельная живопись, пастель, сангина* и т.п. хранятся в экспозиции только остекленными (длительное нахождение этих предметов в экспозиции недопустимо). Предпочтительнее хранить акварели, рисунки, пастели и т.п. в альбомах (до 30 листов в двойных паспарту в папке). Если листы не имеют паспарту, то папки подбираются строго по размеру листов. Хранят папки в горизонтальном положении в шкафах с выдвижными полками;

г) атласы, карты также хранятся в папках. *Карты большого размера* укрепляются тканью или марлей и наматываются на валы или картонные трубки, оклеенные бумагой без лигнина *лицевой стороной вверх*. После этого валы с картами зачехляются и хранятся в горизонтальном положении в специальных шкафах или вертикально в специальных стойках. *При наматывании на валы важно, чтобы края вала выступали из-под намотанных карт (картин, ковров и т.д.), т.к. в противном случае возможно повреждение краев предмета*. Глобусы помещают в шкафы или в коробках на стеллажи. Если глобусы слишком велики по размерам, то их устанавливают на подставки и закрывают чехлами из ткани или микалентной бумаги;

д) отдельно хранится цветная и черно-белая фотография, дагерротипы. Дагерротипы хранятся в шкафах, имеющих отдельные ячейки для каждого

предмета. Позитивы и негативы хранятся отдельно. Для негативов необходимо предусмотреть индивидуальную упаковку из специальных материалов, не пропускающих свет и ультрафиолетовое излучение. Упакованные в конверты негативы сортируются по размерам, укладываются в коробки и хранятся в шкафах в вертикальном положении. Для негативов лучше всего использовать специальные упаковки. Удобные упаковки из синтетического материала, не склеивающегося с пленкой негатива и имеющего ультрафиолетовый фильтр, выпускает фирма Kodak. Использование бумаги должно быть осторожным, т.к. ее волокна могут прилипнуть к негативу и ухудшить его качество. Плохо сказывается на негативах хранение в скрученном виде, т.к. это может привести к склеиванию и повреждению эмульсионного слоя (то же происходит при хранении больших негативов, когда их непереложенными хранят в одной папке, конверте и т.п.).

Позитивы на твердых паспарту размещают вертикально в шкафах или в коробках, предварительно поместив в конверты. Не имеющие паспарту позитивы хранят в горизонтальном положении в конвертах для фотобумаги в шкафах. Альбомы с позитивами помещают в шкафы вертикально.

8. Магнитные записи, кинодокументы и видеозаписи хранят в стандартных коробках. Магнитные записи хранят в деревянных или пластмассовых шкафах (обязательно деревянных или пластмассовых, т.к. они не имеют магнитных свойств в отличие от металлов). Во избежание накопления напряжения и порчи магнитных записей их обязательно перематывают 1 раз в полгода (то же касается записей на компьютерные дискеты, компакт-диски и т.п.). Грампластинки помещают в специальные конверты и хранят в вертикальном положении в шкафах с ячейками.

9. Письменные источники, даже если хранятся в музее, составляют часть Архивного фонда Российской Федерации. Их учет и хранение ведутся по правилам, разработанным Государственной архивной службой Российской Федерации. Хранятся как отдельными листами, так и папками (комплекс документов). Недопустимо при подшивке документов использовать металлические конструкции, т.к. металл может корродировать, а это приводит к порче документов. Рукописные, старопечатные, редкие книги хранятся раздельно.

10. Синтетические материалы хранятся отдельно в шкафах или на стеллажах в зависимости от размеров.

Особые требования к системе хранения предъявляются при транспортировке и перемещении музейных предметов. Упаковочная тара должна обеспечить сохранность предмета. Обычно используются деревянные ящики (важно учитывать несочетаемость ряда пород дерева с некоторыми материалами, например свинцом и т.д. – см. «Система хранения»). Для обеспечения влагонепроницаемости деревянный ящик лучше помещать в

другой, металлический. Ящики маркируются. Маркировка расшифровывается в описи упаковочного акта. Упаковочный акт подписывается лицом, которое отвечает за правильность упаковки, самим упаковщиком и реставратором.

При упаковке вместе в один ящик помещаются только однородные предметы, в крайнем случае, схожие по материалу, а также размеру и весу. Предметы не должны сдавливать друг друга, но и не должны свободно перемещаться внутри ящика. Предметы, прежде чем поместить в ящик, обертывают. Небольшие предметы обворачивают ватой, лигнином, бумагой, стараясь придать округлую форму. Особо хрупкие предметы также помещают в отдельные коробки или ящики с отделами внутри. Ящик перед укладкой предметов засыпают стружкой, прокладывают бумагой, все образовавшиеся пустоты заполняют упаковочным материалом. Крупные предметы транспортируют в отдельных ящиках, зафиксированные мягкими прокладками и планками.

Картины перевозят в специальных рамках-касетниках. При их отсутствии возможна транспортировка намотанными на валы (зачехляют во влагонепроницаемые чехлы и укладывают в ящики с полками) или в штабелях. Перевозимые в штабелях картины прокладывают микалентной бумагой или мягкой тканью (специальные безволокнистые материалы или, при их недоступности, байка, фланель), помещают в ящики, закрепляют брусками или рейками.

После прибытия на место ящики с музейными предметами не вскрываются в течение суток для акклиматизации. Особенно это важно, если условия местности, откуда предмет привезен, и нового места отличаются (перепады температуры, влажности). Акклиматизация предметов упрощается, если музей имеет акклиматизационные камеры, в которых температура и влажность постепенно приводятся в соответствие с теми условиями, в которых предмет хранился ранее.

3.5.2. Консервация и реставрация

Реставрация

Реставрация (лат. *Restavratio* – *восстановление*) – процесс восстановления, возвращения первоначального облика предметам старины, произведениям изобразительного, декоративно-прикладного искусства и архитектуры. Профессиональная реставрация появилась в момент накопления частных коллекций искусства, когда возникла необходимость продлевать срок существования (функционирования) предмета искусства. Первые сведения о реставраторах датируются средневековьем, серьезные школы профессиональной реставрации стали складываться в XVII—XVIII веках.

Существует множество видов реставрации, которые делят по разным признакам. Во всех видах основная цель реставрации — восстановить утраты предмета (дефекты, полученные в результате эксплуатации — сколы, удары, разломы и многое другое) и улучшить его внешний вид, а также законсервировать предмет.

Реставрация существует коммерческая и музейная (музейная реставрация). В первом случае цель реставрации — восстановить функциональность, во втором случае главной целью становится консервация, то есть сохранение текущего состояния. При этом музейная реставрация предполагает, как правило, только консервацию, а вмешательство в предмет применяется только в случаях крайней необходимости, например, при очевидных признаках обратимых процессов разрушения.

Попытки реставрации памятников архитектуры известны уже в античный период, однако в XVIII—XIX вв. они обычно сводились к простому ремонту или «подновлению» объекта. До этого времени в основном занимались «починением вещей» — именно такое значение первоначально вкладывалось в сам термин данного направления в науке.

Век Просвещения, уделявший большое внимание изучению окружающего мира, с восторгом принял идею сохранения духовных и материальных ценностей человечества.

Систематический характер реставрация получила в эпоху романтизма, когда французский архитектор Эжен Эмманюэль Виолле-ле-Дюк обосновал необходимость глубокого изучения стилистики и строительной техники реставрируемых готических храмов.

Как самостоятельная дисциплина научная реставрация памятников искусства зарождается в середине XIX века внутри модели христианского мировоззрения, в котором «время оценивается как направленный процесс, имеющий начало и конец, прошлое и будущее. Отсюда вытекает возможность безвозвратной утраты тех ценностей, которые формируют основы культуры, а значит и требования к их безусловному сохранению».

На развитие теории и практики реставрации большое влияние оказали проведенные в 1898—1917 гг. греческим архитектором Н. Баланосом работы по реставрации Парфенона, Эрехтейона, Пропилей в Афинском акрополе; труды и высказывания К. Бойто и Г. Джованнони в Италии, Ш. Бюльса в Бельгии, Л. Клоке, а позднее П. Леона во Франции, М. Дворжака и А. Ригля в Австро-Венгрии, К. Гурлитта, Г. Хагера в Германии и др.

В России благотворное влияние на реставрацию оказала Археологическая комиссия Русского археологического общества. П. П. Покрышкин при реставрации церкви Спаса на Берестове в Киеве (1903—1904 гг.) выявил подлинные части здания XI—XII вв., раскрыв их от наслоений, но при этом сохранил колокольню (XIX в.), апсиды и главы

XVII в. Большую известность получила в 1908—1912 гг. реставрация церкви Василия (XII в.) в Овруче по проекту А. В. Щусева.

Таким образом, в результате накопления систематических знаний в области истории искусств, материальной культуры и инженерно-технических знаний на рубеже XIX и XX вв. складывается научная теория реставрации.

К началу 70-х годов XX века, когда дискуссии о подлинности в мировом реставрационном сообществе достигли пика, ЮНЕСКО приняла *международную Конвенцию об охране Всемирного культурного и природного наследия*, которая была ратифицирована СССР в 1988 г.

В основе этого документа лежит тезис о том, что «памятник — это научный документ, исторический источник, монументальное произведение, несущее духовные послания прошлого, которые остаются в современной жизни людей свидетелями вековых традиций. Человечество с каждым днем все более осознает общечеловеческую ценность памятников, рассматривает их как общее наследие и перед лицом будущих поколений признает совместную ответственность за его сохранность. Оно считает себя обязанным передать памятники во всем богатстве их подлинности».

Отсюда с очевидностью вытекают исходные положения, которыми необходимо руководствоваться при консервации и реставрации памятников, заложенные в основу **Венецианской хартии**:

- реставрационным работам предшествует тщательное и всестороннее исследование памятника: натурные (архитектурное и инженерное) и историко-архивные изыскания;
- основной целью реставрации является «прочтение» этого памятника как документа и тщательное укрепление (консервация) подлинных древних частей памятника;
- для достижения цели реставрации проводится по возможности наименьший объем работ (все вновь добавленные элементы должны быть выделены, все пристройки выполняются в современном стиле);
- современные приемы реставрации допускают использование для укрепления памятника всех новейших достижений строительной техники и различных физико-химических методов;
- для реставрации могут применяться различные материалы, но внешне они должны приближаться к материалам, из которых был сооружен памятник, хотя подделка под подлинный материал не допускается;
- разборка подлинных частей памятника, как правило, исключается, так как современная техника реставрации позволяет укреплять поврежденную кладку без ее нарушения.

В развитие *«Международной Конвенции об охране Всемирного культурного и природного наследия»* был разработан **«тест на подлинность»** памятника, основу которого составляют четыре основных параметра —

подлинность «материала» («субстанции»), подлинность «мастерства» исполнения, подлинность первоначального «замысла» (то есть подлинность «формы»), и подлинность «окружения».

Другим документом, в котором были закреплены основные позиции научной реставрации в строгих рамках подлинности, является специальная международная декларация **«Нарский документ о подлинности»**, в котором говорится следующее: «...подлинность выступает в качестве наиболее существенного, определяющего фактора наследия и связанных с ним ценностей. Понимание значения подлинности играет фундаментальную роль во всех научных исследованиях по проблемам культурного наследия...».

Состояние современной реставрации — это «не застывший, а постоянно развивающийся процесс, который включает в себя изучение памятника на основе документальных свидетельств (письменных источников, фотографий, картин, рисунков, на которых воспроизведен памятник), а также другие его изображения (например, на медалях, печатях), его фотофиксацию на различных этапах работы, предварительное всестороннее изучение объекта реставрации современными научно-технологическими методами и способами обследования (химические, оптические и физические исследования материалов и технологии создания объекта; спектральный, хроматографический, микрокристаллический и другие анализы; обзорное рентгенографирование, микро- и макрофотография, обследование в инфракрасных лучах и др.) и, что не менее важно, коллегиальное обсуждение, широкую гласность и постоянный контроль над выполнением работ».

Современная реставрация произведений изобразительного искусства и материальной культуры видит одной из своих целей их восстановление в состоянии, наиболее близком к первоначальному.

Современная научная реставрация развивается на основе изучения материалов и технологии создания объекта, причин и видов его разрушений и привнесенных искажений, глубокого изучения истории искусства и материальной культуры.

На современном этапе развития науки и техники общая тенденция при работе с памятниками сместилась в сторону консервации. На это указывают исследования А. Ф. Лосева, Л. А. Лелекова, Ю. Г. Боброва, В. Г. Белозерова, А. А. Галашевича, Б. Т. Сизова, М. Г. Малкина и др.

Так, Л. А. Лелеков, в статье «Проблемы теории и методологии реставрации» пишет: «...Наметился ряд принципиальных подходов в области практической реставрации. Мы наблюдаем новый взгляд на „подлинность“, методы реставрации и профилактики. Превентивная консервация становится все более актуальной и признается неотъемлемой частью реставрационной деятельности, и тем более необходимой становится объективная обоснованность практических методов. От них зависит подлинность

оригинала, в том числе самого материала, формы и ее исторической значимости».

Однако если консервация памятников предполагает, прежде всего, постоянство ухода за ними и всегда облегчает возможность их использования на благо общества, то реставрация, являясь исключительной мерой, имеет своей целью (о чем записано в ст. 9 Венецианской хартии): «... сохранение и выявление эстетических и исторических ценностей памятника. Она основывается на уважении подлинности материала и достоверности документов. Реставрация прекращается там, где начинается гипотеза, что же касается предположительного восстановления, то любая работа по дополнению, сочетанная необходимой по эстетическим или техническим причинам должна зависеть от архитектурной композиции и нести на себе печать современности». Проведение реставрационных работ всегда должно сопровождаться историческими исследованиями памятника.

Одной из значимых работ по теории реставрации следует назвать работу Ю. Г. Боброва «Теория реставрации памятников искусства: закономерности и противоречия». Она является практически первым опытом построения теории реставрации памятников искусства, объясняет ряд закономерностей и моментов реставрационного процесса. Позиция автора основана на убеждении, что «... материя, однажды преобразенная художником, не может перестать быть произведением искусства даже через века и тысячелетия. И, именно в качестве таковой, должна сохраняться и, в случае необходимости, реставрироваться».

Этические проблемы реставрации

Реставрация, подобно любому другому виду человеческой деятельности, не является неизменной системой принципов и методов, но имеет свое историческое развитие и зависит от того, во имя чего сохраняется и реставрируется памятник.

В Век Просвещения в реставрации намечаются два основных направления — художественное и техническое (или механическое), сохранившееся и до настоящего времени.

Художественное направление в реставрации имело богатые традиции, поскольку восполнением утрат занимались всегда. Изменения, произошедшие в художественной реставрации в XIX веке, состояли в том, что, восполняя утраты, мастера старались не изменять оригинальные фрагменты.

Суть технической реставрации, которая значительно потеснила художественную, заключалась в «консервации» произведения искусства, то есть в продлении срока его существования. Таким образом, в XIX в. комплекс операций по укреплению вещей обретает строгую разработанность и возводит техническую реставрацию в ранг основы всей реставрационной деятельности.

По Боброву, «развитие практической и теоретической деятельности породило три основные методологии, суть которых выражают три Великие Идеи реставрации.

Первая — восстановление произведения в его первоначальном виде;

Вторая — сохранение объекта в максимально возможной неприкосновенности,

Третья — выявление и согласование исторических и художественных ценностей объекта».

По А. Ф. Лосеву, «Реставрация предстает как форма или способ физической реализации процесса культурного наследования, и в этом смысле, подчиняется его закономерностям». Автором подчеркивается значение временных факторов и понятия времен, что направляет процесс восприятия и осознания объекта как реставрируемого произведения.

Значительная часть реставрационных работ предполагает воссоздание исторического облика памятника. Вклад творчества реставраторов в этот процесс направлен именно на это, замысел автора памятника должен быть сохранен — это принцип реставрации.

Исходя из того, что памятник неотделим от исторической эпохи, в процессе которой он создавался, ценностная функция реставрации и консервации заключается в сохранении памятника как произведения искусства, так и свидетельства истории. И это составляет единство взаимодействий всех отраслей науки и техники, способствующих изучению и сохранению художественного наследия.

Принципы научной реставрации и консервации

Одним из важных принципов научной реставрации является принцип минимального вмешательства в исторический материал с максимальным его сохранением; основа которого заложена в Венецианской хартии реставраторов. Актуальность данного принципа сегодня напрямую связана с развитием техники, использования современных материалов и технологий. На это же указывает и Венецианская хартия реставраторов, в которой отмечается: «...реставрация основывается на уважении подлинности материала... В случае, если традиционная техника окажется непригодной, укрепление памятника может быть обеспечено при помощи современной технологии ...эффективность которой подтверждена научными данными и гарантирована опытом».

В проекте «Кодекса этики реставрационных профессий Российской Федерации» отмечается, что «... для памятника наиболее корректным является изучение, восстановление и использование исторических технологий».

Однако из-за утраты исторических технологий или по каким-либо другим причинам возникает необходимость применения новых материалов. В

этом случае следует помнить об исключении возможности нарушения исторического облика памятника, иначе памятник как таковой перестает существовать, остаются только его фрагменты. Применение других материалов возможно при условии, что они не причинят вреда объекту, то есть их физико-химические свойства соответствуют материалам памятника.

обоснованность и определение любого реставрационного вмешательства;

Принцип обоснованности и определения любого реставрационного вмешательства. Основа данного принципа заложена в Этических кодексах профессиональных реставраторов культурных, исторических и художественных ценностей и предметов искусств,

научность;

Принцип научности. Основа данного принципа состоит в необходимости отбора из всего разнообразия информации самого существенного научного материала для его дальнейшего использования. Он обеспечивает специалистов объективными данными, достоверными фактами и современными достижениями в любой научной области. Для реставрации это означает, что при подготовке реставрационного проекта специалисты вооружены последними достижениями науки, применяемыми в реставрации и дающими возможность предусмотреть последствия применения той или иной технологии.

Например, на сегодняшний день невозможно обойтись без применения современных материалов и технологий, а это означает, что реставратор должен быть вооружен научными данными в области физико-химических свойств исторических материалов и их совместимости с современными материалами; уделять особое внимание сбору и систематизации данных о состоянии памятников с учетом данных о применяемых материалах и технологиях; учитывать наличие существующих или разрабатывать новые методики, учитывающие особенности проводимых реставрационных работ; изучать опыт восстановления, использования и возрождения исторических технологий, так как они учитывают художественные нюансы и особенности памятника и уже доказали свою жизнеспособность, позволив ему сохраниться до наших дней.

археологическая реставрация;

Принцип археологической реставрации предполагает тщательное, методическое изучение памятника в натуре, подобно изучению объекта археологии. Основу данного принципа во второй половине XIX века заложили выдающийся английский историк и теоретик искусств Джон Рескин и его последователь Уильям Моррис. Они утверждали, что «подлинность является важнейшим категориальным свойством наследия, из чего был сделан крайний вывод о том, что любое вмешательство в памятник, пусть даже с целью реставрации, разрушительно». Этот подход, развивая принципы так называемой «археологической реставрации», заложил основы

современной теории консервации, предполагающей максимально бережное отношение к «патине» времени и различным историческим наслоениям, отражающим бытование здания, каждый этап которого признается ценным. Основу данного принципа составляет принципиальное требование к реставрации — максимальное сохранение подлинности.

стилистическая реставрация;

Принцип стилистической реставрации, при котором памятник «рассматривается по состоянию на определенный период времени, и ему возвращаются те формы, которые, с точки зрения архитектора или реставратора, считаются наиболее ценными». По мнению ряда авторов, стилистическая реставрация возможна, но только в том случае, если речь идет о рядовых объектах, не имеющих особой исторической или художественной значимости, но сохранение которых необходимо для ценности самой истории. При стилистической реставрации восстанавливается общее архитектурное решение, а утраченные элементы и детали разрабатываются авторами реставрации в соответствии с художественными и композиционными приемами архитектурного стиля эпохи.

Принцип стилистической реставрации долгие годы определял развитие реставрационного дела в России и Советском Союзе. Отчасти это была вынужденная мера, связанная с необходимостью воссоздания архитектурных памятников и дворцов, разрушенных в годы Великой Отечественной войны. В постиндустриальном обществе реставрация считается вынужденной мерой, когда исчерпаны все возможности консервации памятника архитектуры. Утрата объекта культурного наследия должна быть признана необратимой потерей, которую не могут возместить проекты воссоздания, даже самого детального и научного.

Специалисты отмечают: «Романтика воссоздания привела к стилистической реставрации, характерной для XIX века, уже не раз на практике доказавшей, что „благой“ путь воссоздания „новодела“ оборачивается разочарованием, дискредитацией наследия в сознании современников и, особенно, будущих поколений. Новоделы девальвируют ценность исторического наследия, фальсифицируют историю и создают иллюзию обратимости времен, тем самым „закрывая“ этическую проблему сохранения прошлого: если все можно воссоздать, значит, все можно и потерять».

историзм;

Принцип историзма. В основе данного принципа лежит «... научное познание объективной действительности, в соответствии с которым объекты и явления должны рассматриваться с одной стороны в их закономерном историческом развитии, а с другой стороны в связи с конкретными условиями их существования. Принцип историзма включает также предсказание развития изучаемых объектов и явлений в будущем».

Соблюдение принципа историзма для реставрации предполагает использование полученных результатов исторических исследований, архивных материалов, изучение технологий и методик при проведении работ по воссозданию памятников.

Знания об исторических материалах и технологиях необходимы при разработке проекта реставрации, помогают мастерам при работе на объекте.

Использование сохранившихся авторских чертежей, иконографических и фотоматериалов позволяют с достаточно высокой степенью достоверности провести реставрационные работы и воссоздать исторический памятник.

Таким образом, соблюдение принципа историзма является основой комплекса задач реставрации.

правовое урегулирование взаимоотношений в реставрационной деятельности.

Немаловажным принципом современной научной реставрации является принцип правового урегулирования взаимоотношений в данном виде деятельности. В связи с этим особую роль имеют законодательные и другие нормативные документы, регламентирующие степень возможных вносимых изменений в структуру воссоздаваемого памятника.

Для России «правовой каркас» сферы охраны памятников формируют:

- Федеральный закон «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации». — М., 2002;
- «Положение об охране и использовании памятников истории и культуры». — М., 1982;
- «Инструкции о порядке учета, обеспечения сохранности, содержания, использования и реставрации недвижимых памятников истории и культуры». — М., 1986;
- «Об организации зон охраны недвижимых памятников истории и культуры СССР».(приказ Министерства культуры СССР от 24.01.1986 № 33).

Отдельные нормы, направленные на урегулирование правоотношений по охране культурного наследия, содержатся в Градостроительном кодексе РФ, Земельном кодексе РФ, Налоговом кодексе РФ, Федеральных законах «Об архитектурной деятельности в Российской Федерации», «О приватизации государственного и муниципального имущества», «О лицензировании отдельных видов деятельности», законодательстве, регулирующем бюджетные отношения.

Консервация памятников и музейных фондов

Консервация (от лат conservatio – сохранение), совокупность мероприятий, направленных на стабилизацию физического состояния памятников истории и культуры, на их долговременную защиту от

воздействия влаги, температурных изменений, света, механических повреждений и на обеспечение их сохранности в конкретных условиях бытования.

Современная консервация имеет 2 основных аспекта: это определенный этап процесса реставрации, на котором обеспечивается сохранность материальной основы, а также разного рода охранительные меры.

Как этап реставрационного процесса консервация теснейшим образом связана с предшествующим ей научным исследованием и представляет собой комплекс операций, проводимых с целью предотвращения разрушения памятников или стабилизации его состояния. К консервационным мерам в архитектуре относятся: мероприятия по временной защите сооружений, находящихся в угрожающем состоянии (установка подпорок, устройство навесов и т.п.); сложные специальные операции, требующие предварительных инженерно-технологических, архитектурных и археологических исследований (укрепление фундаментов, усиление основных несущих конструкций, устранение деформаций, структурное укрепление материалов, обессоливание кладки и т.д.); меры, связанные с организацией температурно-влажностного режима.

Работы над древними, уникальными памятниками, носящими печать индивидуального творчества, должны ограничиваться консервацией. Специфическим видом консервационных работ является консервация руин — остатков сооружений, дошедших до наших дней уже в разрушенном виде и в таком состоянии осознанных как памятники (например, остатки древних построек, открытых при археологических раскопках). Примерами консервации памятников архитектуры могут служить профилактическое укрепление рельефов Дмитриевского собора во Владимире, Консервация храмов 14—16 вв. в Довмонтовом городке в Пскове и др. Для придания некоторой архитектурной завершенности руинам используется *анастилоз* — установка на место подлинных фрагментов, изменивших своё положение при разрушении памятников. Планы сооружений выявляются с помощью элементов благоустройства (условное обозначение утраченных участков стен, мест столбов, колонн с помощью установки блоков камня, замощения и т.п.).

В области реставрации произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства, рукописей и т.п., составляющих значительную часть музейных коллекций, также признаётся особая роль консервации, цель которой — сохранить музейный предмет таким образом, чтобы он не утратил своих отличительных свойств и особенностей. Теория реставрационного процесса, в том числе его консервационного этапа, еще недостаточно разработана, нет полной ясности, какие именно операции относятся к числу консервации. В реставрации станковой темперной живописи к ним относятся укрепление основы и красочного слоя. Консервация камня рассматривается как совокупность операций его очистки, укрепления, защиты поверхности.

Значит, несовпадения обнаруживаются при выявлении консервационных операций при реставрации различных видов декоративно-прикладного искусства: в реставрации тканей и кожи консервацией называют общее укрепление, а удаление загрязнений выделяют в особый, предшествующий укреплению этап; в реставрации керамики — удаление загрязнений, укрепление отслоившейся глазури, удаление солей с поверхности росписи или из черепка, укрепление осыпающейся кромки. В реставрации археологического металла консервацией называется лишь завершающая стадия реставрационного процесса, хотя такие операции, как очистка от продуктов коррозии и почвенных отложений, промывка и стабилизация металла, также относятся к консервации керамики. Такие несовпадения объясняются сложностью некоторых операций и бытующим ещё традиционным убеждением в простоте и «невинности» консервационных мер, в то время как главное, что позволяет определить ту или иную операцию как консервационную, — её цель. Так, при очистке археологического металла удаление хлоридов из предметов, вызванное необходимостью срочной стабилизации металла, является консервационной мерой, удаление же хлористого серебра с серебристых изделий выполняется для улучшения их внешнего вида, выявления орнамента и формы и является операцией, по существу близкой к расчистке. Во многих случаях реставрация музейных предметов ограничивается чисто консервационными мерами, т.е. и в этой области реставрации консервация может быть её самостоятельным видом.

2-й аспект консервации — разного рода охранительные меры на всех стадиях реставрационного процесса и вне его. В задачи консервации входит решение экологических проблем (нормализация температурно-влажностного режима, гидроизоляционные работы), изучение технологической совместимости реставрационного процесса и условий дальнейшего существования памятников, разработка условий его содержания. В зависимости от целевой направленности консервация может быть аварийной или экстренной (например, срочная обработка при обнаружении биоповреждений текстиля, ковров), профилактической или первоначальной (например, при поступлении экспонатов в музей), связанной с сохранением раскрытых памятников (прикрытие защитным лаком освобождённой из-под записей живописи) и т.п. Один из специфических видов консервации — полевая консервация — комплекс временных мер по обеспечению физико-механической целостности археологических находок непосредственно после их обнаружения, включающий расчистку в раскопе, укрепление и стабилизацию материала, извлечение объекта из земли, упаковку и подготовку к транспортировке в лабораторию.

Задачи заключительной стадии реставрационного процесса смыкаются с задачами музейного хранения памятников и эксплуатации отреставрированных зданий. Музейные предметы находятся под постоянным

наблюдением с систематическим профилактическим осмотрами и повторением при необходимости консервационных мероприятий. Успех консервации зависит от режима хранения, разрабатываемого как для значительных групп музейных предметов, так и для отдельных памятников, состояние которых требует специального режима. Для создания таких условий требуется обеспечение специальными материалами: антисептиками для биозащиты, покровными лаками, смолами, гидрофобизирующими (предохраняющими от влаги) составами и т.п., техническими средствами (витрины с фильтрами для очистки воздуха, светозащитные плёнки и т.п.).

Консервация не только непосредственно связана с реставрацией: в меняющемся со временем соотношении этих понятий отразилось наличие двух крайних точек зрения на существо реставрационной деятельности — стремления к воссозданию памятников и направления основных усилий на укрепление и сохранение его материального остатка.

В странах Европы уже с середины 19 в. консервация осознавалась как необходимая часть реставрационного процесса, реставрация означала Консервацию того, что сохранилось от памятников, и восстановление ею первоначального вида, обоснованного данными научными исследованиями. С конца 19 в. все более широкое распространение получает принцип «консервировать, а не реставрировать». Разработанная австрийским искусствоведом А. Риглем теория культа памятников, прежде всего его вывод об особом значении исторической ценности памятников, а также работы немецкого историка архитектуры К. Гурлитта, итальянского архитектора и теоретика реставрации К. Бойто, австрийского историка искусства М. Дворжака, итальянского историка архитектуры Г. Джованнони дали новые убедительные аргументы в пользу Консервации как основной задачи в деле сохранения памятников. С этого времени первенствующая роль Консервации признаётся во всех принимаемых по вопросам охраны памятников документах и учитывается при разработке большинства значительных, реставрационных мероприятий.

Появление реставрационной деятельности в России, как и в Европе, связано с развитием музееведения сначала как прикладной дисциплины, а затем как науки. До XIX в. эти работы в основном выполнялись специалистами профильных дисциплин: картины реставрировал художник, чучела животных – таксидермист, здания – архитектор и т.д. Как отдельная профессия реставрация не существовала. Сам термин «реставрация» появился в отечественном музееведении в 1834 г. Тогда это понятие подразумевало не только восстановление древнего памятника до первоначального вида, но и его обновление в соответствии с современным уровнем искусствоведения, эстетического вкуса и т.д. Это практически нивелировало разницу между качественной копией и оригиналом. Подобного рода реставрацию претерпел

в XIX в. Дмитриевский собор и фрески Успенского собора во Владимире, усадьба Кусково и др. памятники.

Уже в конце XIX в. этот подход подвергается критике за то, что, удовлетворяя эстетическим вкусам заказчика, реставратор фактически уничтожает аутентичный памятник. Музейная общественность требовала пересмотреть задачи реставрации в сторону применения более осторожных методов (консервации). Среди отечественных музееведов есть такие, например, которые предпочитали консервацию реставрации (в ее старом понимании): И.Э. Грабарь, И.С. Остроухова, Н.К. Рерих, А.В. Щусев и др.

Критика способствовала становлению «научной реставрации», ставшей одной из форм изучения памятников. Научная реставрация включает проведение исторических изысканий, исследование технического состояния памятника, тщательное документирование реставрационного процесса на всех его стадиях. Становление научной реставрации в России связано с деятельностью научных обществ: Императорского археологического общества, Императорской археологической комиссии (Петербург), Московского археологического общества, Комиссии по сохранению древних памятников. Впервые принципы научной реставрации обсуждались на II Всероссийском съезде художников в 1911 – 1912 г. Участники съезда выступили за приоритет консервационных мер: «Если их проводить своевременно, то реставрация может и не понадобиться» (об этом говорил в своем докладе А.Я. Боровский – художник-реставратор музея Александра III в Петербурге и др. участники). II Всероссийский съезд художников провозгласил главный принцип научной реставрации: «Реставрация... с целью поддержания памятника без всяких поновлений».

Эти принципы реставрации применялись уже в 1915 г. Д.Ф. Богословским при работе над 50 картинами западноевропейских мастеров из Эрмитажного собрания.

После Великой Октябрьской социалистической революции складываются и советские реставрационные учреждения. В 1918 г. И.Э. Грабарь основал в Москве реставрационную мастерскую. В 1924 г. ее реорганизовали в Государственные центральные реставрационные мастерские (ГЦХНРМ, ныне ВХНРЦ им. Академика И.Э. Грабаря). В 1920–1927 гг. И.Э. Грабарь вел курс реставрации в Первом МГУ. Взгляды основателя советской реставрации представляли собой скорее нечто переходное между старой «эстетической» и новой – научной реставрацией. Грабарь считал вполне возможным достижение восстановления памятника до того состояния, в «котором он вышел из рук творца». В этот период широко внедрялись в реставрационное дело идеи целостной реконструкции разрушенных памятников (особенно широкое распространение получили после Великой Отечественной войны). Методы воссоздания применялись при реставрации подлинных памятников. Это приводило, как и в XIX в., к

стиранию грани между реконструкцией, новоделом, с одной стороны, и подлинником – с другой. Подобные тенденции совмещения старых и новых принципов реставрации отмечаются во всех странах. И везде они вызывают беспокойство музейной общественности.

Таким образом, в России, где развитие реставрации шло в основном в том же русле, что и за рубежом, становление новых, ориентированных на консервацию реставрационных методов связано с именами архитектора-реставратора П.П. Покрышкина и академика И.Э. Грабаря. При очевидной общности идей в русской и зарубежной реставрации не было единства в терминологии. Если в европейских странах термин «консервация» был известен издавна (во Франции, например, с 13 в.) и использовался для выражения стремления к сдержанности при восполнениях утрат, то в России изначально он употреблялся лишь в отдельных случаях, не войдя в привычный лексикон. Так, Покрышкин не использовал его вообще, а Грабарь толковал его в самом широком смысле, как понятие, включающее все практические мероприятия по сохранению памятников. Принципиально важна была мысль о том, что именно консервация является той плодотворной идеей, которая оправдывает реставрационное вмешательство. Принцип приоритета Консервации был подтверждён Венецианской хартией 1964. К началу 960-х гг. в специальных публикациях всё чаще встречается сочетание «консервация и реставрация», именно этот вариант употреблён в Венецианской хартии.

Тенденция к расширению одного из этих понятий за счёт поглощения другого наблюдается в разных странах, в работах разных специалистов. Так, в Скандинавских странах, в Польше консервация считается более общим понятием, включающим реставрацию. В России, наоборот, реставрация является общим понятием, означающим все работы по сохранению памятников. Существующие ныне определения понятий реставрационного дела сложились в основном к началу 1970-х гг., когда появился ряд важных работ по архитектурной реставрации (одна из первых — книга Е.В. Михайловского «Реставрация памятников архитектуры», М., 1971) и была созвана в Москве конференция «Теоретические принципы реставрации древнерусской станковой темперной живописи» (1968), решения которой не потеряли актуальности до сих пор.

Проблемами консервации в РФ занимаются те же предприятия и организации, которые решают проблемы реставрации памятников

3.5.3. Научно-исследовательская деятельность

Научная деятельность музеев – род связи, определяемый особенностями включения *музея* в сферу научной деятельности и науки — в

сферу музейной деятельности. Общая для Н. и м. задача — накопление источников знания, их обработка с целью расширения объёма имеющихся фактов, получения нового знания и обеспечения его функционирования и реализации в культуре и практике общества.

Связь науки и музея (как гуманитарного, так и естественно-научного) осуществляется по 3 основным направлениям. В системе отношений «объект — субъект» музей — как социальный институт в системе общества и мировой культуры — является предметом самостоятельного научного исследования (музееведения, истории музейного дела и др.), а наука — предметом музейной деятельности (создание музеев, поев, истории науки во всём её объёме или её отд. отраслям, взаимосвязям с практикой, техникой, природой, человеком и пр.). В системе партнёрства в изучении единого предмета с разделением функций специализированного учреждения науки производят в качестве основной работы глобальные обобщения и ввод новых данных в структуру сложившихся научных представлений, коррекции общественного сознания и практики на основе производимых в структуре научного знания изменений, а музеи, существующие как самостоятельно, так и при научных учреждениях, заняты глобальным сбором эмпирических данных, накоплением и хранением источников, свидетельств и документов, их первичной обработкой и систематизацией, обобщением систематизированных данных, превращением их в систему научных фактов, соотносением с имеющимися научными знаниями и представлениями. Разделение этих функций не исключает возможности для отдельных представителей как научных, так и музейных учреждений осуществлять ту и другую работу, углубляя тем самым сотрудничество музея и специального научного учреждения. В системе реализации научного знания и ввода его в практику, культуру, обществ, сознание научного учреждения берут на себя выявление направлений реализации научного знания, определение наиболее актуального для общества, науки и культуры знания, уточнение степени готовности знания к реализации в общественной жизни, создание завершённых концепций. Музеи берут на себя приобщение широкой аудитории к знанию, к самостоятельному восприятию, осмыслению и интерпретации имеющихся в музее источников, документов и свидетельств (см.: *музейный предмет*), расширение и обогащение возможностей превращения научного факта в факт культуры и атрибут практики в системе общественной жизни и общественного сознания.

Тесная связь науки и музея послужила основанием для возникновения смежных научных дисциплин: источниковедения музейного, информатики музейной, педагогики музейной, социологии музейной и др. Характер этой связи допускает как сбалансированное их взаимодействие в качестве самостоятельных социальных институтов и учреждений, так и совместное существование на основе объединения в целостное научное учреждение или

научно-учебный центр. В условиях совместного существования научный отдел учреждения, передаёт музею заботу о хранении источников, свидетельств и документов, составляющих базис научных исследований, об их первичной обработке, систематизации и обобщении, оставляя за собой функцию концептуального преобразования и развития научных знаний; музей передаёт научному отделу функции контроля за состоянием научного знания в данной отрасли и оперативного информирования о происходящих в нём изменениях, о возникающих проблемах, оставляя за собой переработку накопленного музейного материала в готовый научный источник, извлечение из него научных фактов на основе детального изучения и описания материала, его систематизации, обобщения и публикации, первичной интерпретации и соотнесения с имеющимися в науке знаниями. Такое двуединство музейной и специализированной научной деятельности характерно для ИРЛИ РАН (Пушкинский дом), Института антропологии и этнографии им. Н.Н. Миклухо-Маклая РАН и др. Н. и м. могут осуществлять постоянные связи в форме создания международных, государственных и региональных научных центров, ассоциаций и обществ, комитетов и программ, научных экспедиций, исследовательских коллективов и групп, подготовки совместных научных изданий, проведения научных конференций, симпозиумов, дискуссий и встреч, создания в музеях разделов по истории науки, а в научных учреждениях — *выставок музейных* по профилю научных исследований; возможны и др. формы взаимодействия.

Музейная экология

Музейная экология — одна из обширных областей знаний, имеющих ключевое значение в системе научного обеспечения музейной деятельности. Наиболее непосредственное отношение экология имеет к естественнонаучным музеям (биологические музеи, медицинские музеи, ботанические сады, зоопарки и др.), активно опирающимся как в фондовой, так и в экспозиционной работе на достижения основных экологических дисциплин: экологии организмов (аутоэкологии), экологии популяций (демэкологии), экологии биотических сообществ (синэкологии), экологии биосферы Земли (глобальной экологии). Однако не только естественнонаучные музеи находятся в зависимости от уровня освоения музейными работниками экологических знаний. Так, в связи с проблематикой хранения музейных фондов (консервация, профилактика, биоповреждения и т.п.) сфера применения аутоэкологии охватывает музеи практически всех типов и профилей (см.: типология музеев; профиль музея). В экспозиционной работе нередко находят применение определенные достижения демэкологии и синэкологии, например, при организации музейной деятельности на территории музеев-заповедников, музеев-усадеб и др., когда требуется поддержание заданного экспозиционного замыслом облика мемориального

ландшафта, необходимо предотвратить деградацию или замену тех или иных популяций или биология, сообществ в результате антропогенных нагрузок и др. В связи с обострением локальных и региональных, экологических кризисов, осознанием их возможных глобальных последствий в 1970—80-е гг. экологические идеи начали активно проникать в содержание экспозиций многих, в том числе гуманитарных, музеев. Например, в сфере внимания исторических музеев оказались положения социальной экологии, изучающей взаимоотношения со средой различных социальных групп и общества в целом на различных этапах общественного развития. В музеях под открытым небом нередко в качестве наиболее существенных для концепции их развития стали выступать идеи т. н. экологии культуры (Д.С. Лихачев), включающей в сферу рассмотрения проблемы взаимодействия человека с окружающей средой не только в биологических, но и в духовных аспектах.

Экологизация деятельности музеев различных типов и профилей отражает происходящий в современной науке процесс осмысления экологического подхода как общенаучного метода, предполагающего рассмотрение совокупности объектов и явлений как системы с точки зрения входящего в неё субъекта (как правило, живого), принимаемого за центр, в этой совокупности. Зародившийся в недрах биологической науки, этот метод тесно переплетается с современными представлениями о приоритете человеческого фактора при решении многих социальных проблем. Существенной представляется и роль музеев в развитии самой экологии. Эта роль состоит не только в формировании источниковой базы и распространении соответствующих знаний, но и в развитии научной методологии, системы экологических ценностей, освоении их массовым сознанием, в повышении экологической культуры населения, привлечении его к обсуждению и решению жизненно важных проблем охраны окружающей человека природной и культурной среды.

Изучение музейных предметов, коллекций, собраний

Изучение музейных предметов, коллекций, собраний – это процесс выявления свойств музейных предметов и их совокупностей как источников знаний и эмоций, как культурных ценностей. Имеет принципиальное значение для музея, так как лежит в основе комплектования музейных фондов, научно-исследовательской деятельности музея и фондовой работы, источниковедения музейного. Результаты изучения составляют необходимый фундамент для реализации основных направлений музейной деятельности. В процессе Изучения музейных предметов, коллекций, собраний осуществляется одна из социальных функций музея — функция документирования.

Теоретическое обоснование понятия «изучение музейных предметов» сложилось в отечественном музееведении в 1960-е гг. Оно производится на

основе методик, применяемых в области профильных музейных дисциплин: для объектов природы используются методы естественных наук, для археологических материалов — археологии, для производства искусства — искусствоведения и т. д. Состоит из атрибуции музейных предметов, их классификации и систематизации, интерпретации. Атрибуция (определение) ставит задачей выявление присущих музейному предмету признаков. Устанавливают материалы предмета и способ изготовления материала (для материалов, получаемых при переработке природного сырья или созданных химией), способ изготовления предмета (ручной, механический, литьё,ковка, чеканка, живопись, гравюра, литография, рукопись, печать и т.д.), цвет, в ряде случаев — вес (нумизматика, изделия из драгоценных металлов и драгоценных камней), размер, форму и устройство, тему, сюжет (для динамических, изобразительных источников, письменных источников), стилистической особенности, время и место создания предмета, авторскую, социальную, этническую принадлежность, принадлежность конкретному лицу, мемориальную принадлежность. Исследуются надписи, клейма, фабричные марки, геральдические знаки (см.: геральдика). Разные признаки предмета свидетельствуют о разных сторонах его содержания. Одни из них говорят о физических свойствах предмета, другие — о его функциональном назначении, третьи — о происхождении и истории бытования. Разные признаки предметов играют разную роль в процессе определения предметов, относящихся к различным типам источников (см.: источниковедение музейное). Так, материал, способ изготовления, размер, форма, устройство вещественного источника в большей мере обуславливают его функциональные особенности и возможности, чем источника изобразительного или письменного. Информативные свойства изобразительных письменных, динамических источников в силу их знаковой природы значительно меньше, чем у веществ, источников, зависят от внешних признаков. Методика определения музейного предмета предполагает сравнение всех присущих ему признаков, сопоставление исследуемого предмета с аналогичными предметами, сопоставление его с родственными предметами. В определении музейных предметов большую помощь оказывают монографии, альбомы, справочники, каталоги. Особенно важны специально предназначенные для этой цели издания — определители. Полученные данные фиксируются в документах учёта музейных фондов и в научно-справочном аппарате музейных фондов. На следующем этапе выявляются взаимосвязи музейных предметов. Производятся их классификация и систематизация, являющиеся и инструментом изучения музейных предметов, коллекций, собраний, с условием создания поисковой системы. Классификация музейных предметов — это деление всего объёма нужных музею предметов на группы по признакам родства и различия. Она охватывает не только те предметы, которые музей уже имеет, но и те,

которые ему нужно иметь. Осуществляется при помощи классификационных схем, при создании которых учитываются правила деления объёма понятия. Признак, по которому производится деление, называется основанием деления, а образующиеся понятия — членами деления. Общая классификация музейных предметов ставит целью их деление на группы поступательно по всем существенным признакам. Она даёт возможность не только охватить всё собрание музея, но и помогает выявить недостающие в нём предметы. Возможны разнообразные классификации в зависимости от выбранного признака: хронологическая, географическая, именная, предметная, авторская, тематическая. На основе принятых музеем классификаций осуществляется систематизация — группировка реально существующих в данном музее предметов с помощью карточек или современных электронных средств систематизации и хранения научной информации. Создаётся система каталогов, составляющих ядро научно-справочного аппарата музейных фондов. На завершающем этапе используются результаты атрибуции, классификации и систематизации, позволяющие провести критический анализ и дать интерпретацию музейных предметов. Устанавливается подлинность, достоверность, репрезентативность предмета, объём содержащейся в нём семантической информации, его экспрессивность, аттрактивность, коммуникативность, принадлежность к типовым или уникальным предметам, наконец, музейная ценность (см.: источниковедение музейное).

На процесс изучения музейных предметов влияет ряд факторов: значительность, общеизвестность, степень изученности явления или события, к которому относится исследуемый предмет; характер связи предмета со средой, из которой он изымается; тип источника; наличие или отсутствие научной и справочной литературы. Существенную специфику имеет изучение предметов современности, являющихся элементами непосредственно наблюдаемой действительности. С одной стороны, такие предметы связаны с явлениями, часто не исследованными профильной дисциплиной, что обуславливает трудности в изучении конкретных музейных предметов, особенно их интерпретации. С другой стороны, исследователь имеет возможность наблюдать и фиксировать связи предмета со средой, а не реконструировать их, как при изучении предметов прошлого. Многие признаки предметов современности требуют не специальных исследований, а лишь подробной их фиксации. К ним могут относиться материал, техника изготовления, данные, свидетельствующие о происхождении и бытовании предмета. Часто исследователь имеет возможность получить о предметах современности более точные данные, чем о предметах прошлого. например о времени и месте их создания. Точность определения предметов, относящихся к современности, позволяет провести более детальную их классификацию и систематизацию. Изучение музейных предметов предполагает

специализацию сотрудников отдела фондов по конкретным типам и видам источников.

Исследователь может изучать не отдельный музейный предмет, а их совокупность, образующую музейную коллекцию. Информация, которую несёт в себе музейная коллекция, качественно отличается от простой суммы данных, содержащихся в отдельно взятых предметах. Каждый входящий в коллекцию предмет призван дополнять и подтверждать информацию, которую дают другие предметы. Изучение музейных коллекций опирается на изучение музейных предметов. Интерпретация музейной коллекции включает выявление объёма семантической информации, экспрессивности, аттрактивное, коммуникативности коллекции как целого, что позволяет определить её музейную ценность. Совокупность коллекций, образующих музейное собрание, в свою очередь даёт качественно новую информацию. Теория и методика изучения музейных коллекций и собраний пока не разработаны. В музееведческой литературе вопрос об изучении музейных коллекций чаще всего полностью сводится к вопросу об изучении музейных предметов.

3.5.4. Экспозиционная деятельность

Экспозиционная деятельность – одно из основных направлений деятельности музея; является основой музейной коммуникации и базой для реализации культурно-образовательной деятельности музея.

Музейная экспозиция объединяет музейные предметы на основе единого концептуального замысла, критерием отбора музейных предметов для экспозиции из музейного собрания являются коммуникативные свойства музейного предмета - информативность, экспрессивность, аттрактивность. В экспозиции репрезентативно представлено музейное собрание.

Многообразие музейных экспозиций можно разделить на ансамблевые, систематические и тематические. В ансамблевых экспозициях сохраняется или воссоздается реальная обстановка жизни или деятельности конкретного человека (или типичная для определенного социального слоя). Систематическая экспозиция организована в соответствии с классификационной системой определённой научной дисциплины. В тематической экспозиции раскрывается определённый сюжет или тема и создаётся музейный образ представляемого события. Сюжетно-образные экспозиции отличаются от тематических большей эмоциональной насыщенностью, созданием запоминающегося образа и рассматриваются в последние годы в музееведческой литературе как отдельная группа экспозиций.

Представленное деление экспозиций достаточно условно, в основном, в современных экспозициях сочетаются элементы тематических, ансамблевых и систематических экспозиций.

Проектирование экспозиции - сложный многоэтапный процесс, включает в себя научное, художественное, техническое и рабочее проектирование. В научной концепции обосновывается тема экспозиции и её содержание, определяются цели и методы их достижения. Под архитектурно-художественным решением понимают поиск художественного образа будущей экспозиции, способного воплотить научное содержание. Техническое и рабочее проектирование состоит из разработки проектов экспозиционного оборудования, технических средств. Современный уровень развития технических средств является важным фактором восприятия экспозиции, позволяет влиять на эмоциональную сферу посетителя.

В связи с переменами, наступившими в общественной жизни страны в 1990-е годы, многие исторические и краеведческие музеи демонтировали постоянные экспозиции и работали в режиме временных выставок. В некоторых случаях музеи и сейчас отказались от постоянной экспозиции, активно работая в режиме временных выставок, ориентируясь прежде всего на интересы местного сообщества.

Мобильность выставок позволяет оперативно отвечать на запросы, возникающие в обществе, вводить в научный оборот материалы исследований и знакомить с ними посетителей. В настоящее время демонтированные в 1990-е годы постоянные экспозиции вновь открываются в музеях на основе новой научной парадигмы, при этом в музеях сохраняется активная выставочная деятельность.

Экспозиционная работа

Это одно из основных направлений музейной деятельности, в центре внимания которого находится экспозиция музейная. В экспозиционном процессе музейные предметы становятся экспонатами, т.е. они выстраиваются в определенную систему образов, раскрывающих поставленную тему, воздействующих на познавательные и эмоциональные сферы посетителя.

Основное содержание экспозиционной работы составляет проектирование экспозиции, кроме того, в экспозиционную работу входит реэкспозиция, наблюдение за состоянием экспонатов и экспозиции в целом, монтаж и демонтаж экспозиции. Проектирование экспозиции как особая форма организации процесса создания экспозиции включает в себя разработку основных идей и конкретного содержания будущей экспозиции (научное проектирование), архитектурно-художественных принципов и решений (художественное проектирование), результаты которых фиксируются в последовательном ряде письменных и графических

документов. Элементы проектирования экспозиции появились в России в конце 19 в. при выделении особых залов для постоянной демонстрации музейных предметов (Исторический музей, военно-исторические музеи и др.), при создании промышленных выставок. В 1920—50-е гг. складывались основы экспозиционной работы, превратившейся в 1960—70-е гг. в самостоятельное направление музейной деятельности.

Научное проектирование экспозиции начинается с разработки теоретического обоснования экспозиции — научной концепции, в которой раскрывается экспозиционный замысел, т.е. определяются цели и задачи, стержневые проблемы, структура экспозиции, методы подачи материала и его характеристика, место экспозиции среди существующих экспозиций, отличие её от функционировавших ранее, а также от экспозиций однопрофильных музеев. Научная концепция оформляется в виде единого документа, сопровождаемого чертежами-планами экспозиционных залов с указанием предполагаемого размещения основных разделов экспозиции, включаемых в неё крупногабаритных сложных экспонатов (интерьеров, *диорам*, образцов техники, *макетов*). Уточнённый экспозиционный замысел с детальным членением экспозиции находит отражение в развёрнутой структуре или тематическом плане, в которых раскрытию смыслового содержания экспозиции сопутствует общая характеристика экспозиционных материалов по их видам и типам. Создаётся тематико-экспозиционный план, составляемый по определенной схеме. Введением в тематико-экспозиционный план служит уточнённая научная концепция, затем даётся полный аннотированный список экспозиционных материалов, сгруппированных в соответствии с тематикой экспозиции, подробно указываются пожелания к конкретным художественным решениям (создание художественного образа, выделение на 1-й или 2-й план, особые художественные приёмы, меры, обеспечивающие сохранность экспонатов, и др.). В музейной практике имеются опыты сопровождения или замены тематико-экспозиционного плана лит. изложенным описанием будущей экспозиции, её воздействия на зрителя. Для обозначения этого документа взят термин из практики кино — «сценарий»; подобная тенденция в терминологии имеется, напр., у чешских музееведов, называющих проектные документы «проект», «либретто», «сценарий».

Документы научного проектирования экспозиции сопровождаются чертежами экспозиционных залов, предполагаемого размещения в них экспозиционных материалов. Научное проектирование экспозиции органически связано с художественным. На основе первых проектных документов и углублённого изучения содержания экспозиции художник создаёт художественную концепцию — генеральный проект архитектурно-художественного решения экспозиции, в котором даётся представление о художественно-образном строе экспозиции, об интерьерах экспозиционных

залов, стилевых принципах, пространственно-композиционных, колористических и др. художественно-оформительных решениях, относящихся ко всем элементам экспозиции, в т. ч. о характере оборудования экспозиционного, а также возможном использовании технических средств (см.: технические средства в музеях). Генеральный проект включает оформление интерьера музея и планировку примузейного участка, размещение на нём крупногабаритных музейных предметов, которым не противопоказано пребывание под открытым небом. В генеральном проекте учитывается необходимость организации комфортной среды для посетителей: выделение зон и мест отдыха, удобный маршрут, пределы нагруженности залов.

Реальность и качество проектных документов проверяются раскладкой экспозиционных материалов в заданном пространстве, для чего предварительно составляются авторские графики. Раскладка уточняет состав экспозиционных материалов, выявляет их взаимные связи, зрительную совместимость, открывает возможности оптимально выразительных вариантов музейного образа. Итоги раскладки вместе с генеральным проектом служат основой для эскизного проекта, в котором в виде расцвеченных чертежей, аппликаций или макета воспроизводится в уменьшенном масштабе будущая экспозиция, даются образцы оформления экспонатов разного типа, шрифтовых работ и др. Проектные документы обсуждаются коллективом музея с привлечением специалистов по профильной дисциплине, музейных художников, музейной общественности. Материалы по проектированию экспозиции хранятся в научном архиве музея. Одновременно идёт подготовка экспозиционных научно-вспомогательных материалов и текстов, среди которых на первом месте по значимости и трудоёмкости стоит этикетаж. Имеются удачные опыты одновременной подготовки путеводителя (или листовки) в помощь посетителю. По окончании проектирования экспозиции начинаются занятия с экскурсоводами (ознакомление с содержанием экспозиции, рекомендации литературы, указания к разработке экскурсий).

Экспозиционная работа ведётся в содружестве автора экспозиции, научного работника, с её соавтором, музейным художником, который, освоив основное содержание будущей экспозиции, включается в работу желательно на первых её этапах, но не позднее составления тематического плана. При этом, в зависимости от характера работы, на разных её этапах ведущую роль может играть каждый из соавторов. Работая над генеральным проектом, художник вместе с экспозиционером отбирает материал для экспонирования. Обладая образно-художественным мышлением, художественной интуицией, специальными знаниями законов «построения пространства», основ композиции и колористики, музейный художник, не нарушая идейной направленности и смыслового содержания, заданного экспозиционером,

предлагает разнообразные художественные средства. В процессе раскладки художник завершает создание системы музейных образов. После утверждения эскизного проекта художник организует серию художественно-исполнительских работ (различные виды воспроизведений, окантовка и обрамление, оформление научно-вспомогательных материалов, фото- и шрифтовые работы), а также ведёт наблюдение за изготовлением экспозиционного оборудования. На основе эскизного проекта и итогов художественно-исполнительских работ составляются монтажные листы, на которые в натуральную величину (или в масштабе) наносятся все экспонаты и другие предметы, занимающие место в зале (в т. ч. технические средства, электро- и противопожарное оборудование и др.). От качества и точности монтажных листов зависит успешный монтаж экспозиции (расстановка экспонатов, их размещение в витринах), осуществляемый художниками и хозяйственно-техническими службами музея при участии экспозиционеров.

По окончании оформления интерьеров залов и монтажа экспозиции организуется её общественный просмотр – вернисаж, после которого экспозиция делается общедоступной. В дальнейшем экспозиционная работа проявляется в постоянном наблюдении за экспозицией, внесении дополнений и изменений, связанных с обогащением фондов, развитием профильной науки и музееведения, с новыми тенденциями в искусстве дизайна, с проблемой сохранности экспонатов.

Для проведения экспозиционной работы необходимы следующие условия: определение темы будущей экспозиции (или выставки), наличие фондов музейных предметов, относящихся к поставленной теме, научного коллектива экспозиционеров, экспозиционного помещения, материально-технической базы. К экспозиционерам предъявляются особые требования — умение ориентироваться в проблемах профильной науки, музееведения, навыки научно-исследовательской работы, знание основ педагогики и психологии восприятия, современного дизайна. Экспозиционная работа органически связана с др. направлениями музейной деятельности. Создание научной концепции невозможно без работы в фондах музея, знания коллекций, имеющих отношение к выбранной экспозиционной теме. Процесс составления развёрнутой тематической структуры и тематико-экспозиционного плана сопровождается подбором музейных предметов и научно-вспомогательных материалов. При этом может возникнуть необходимость в дополнительном комплектовании музейных фондов. Опираясь на научный потенциал музея, создавая базу для образования и воспитания, экспозиционная работа затрагивает все отделы музея и требует чёткой организации.

Методы создания экспозиций

Порядок группировки и организации экспозиционного материала определяет *метод построения музейной экспозиции*. Методы построения экспозиции развиваются с музейным делом. Первым по времени появления методом построения экспозиций можно считать *систематический метод*. В результате его применения появляются *систематические экспозиции*, т.е. экспозиции, построенные в соответствии с классификацией, принятой в определенной профильной дисциплине, отрасли культуры или отрасли общественного производства. Основная структура систематической экспозиции – типологический (систематический) ряд музейных предметов, отражающий эволюцию тех или иных процессов природы, человеческого общества. Часто такой метод экспозиции применяется в естественнонаучных музеях, например в зоологических, биологических, минералогических. Такой принцип организации экспозиции предпочитают академические музеи. Уместен он и в учебных музеях, если педагогические методики нацелены на освоение систематизации и классификации какой-то дисциплины. Систематическая экспозиция позволяет представить эту классификацию наглядно.

Возможны систематические экспозиции и в других профильных группах музеев. Из исторических музеев чаще всего систематический метод используется при создании экспозиций по археологии: такая экспозиция позволяет проследить преемственность традиций и появление новаций при изготовлении предметов и орудий, увидеть эволюцию технических приемов и т.д..

Первым в мире систематическим археологическим музеем был Национальный музей древностей Дании. Музей уже к моменту открытия в 1819 г. обладал огромной археологической коллекцией. Попытки представить эту коллекцию в экспозиции музея натолкнули Ведель-Симонсена в 1813 г. на идею представить первобытное прошлое человечества как состоящее из трех эпох: каменного, бронзового и железного веков. Так родилась периодизация первобытного общества, используемая и поныне, ее критерий – смена материала, используемого при изготовлении орудий производства. Появление этой периодизации легло в основу систематизации археологического материала всех археологических музеев в мире.

Систематические экспозиции формируются и в художественных музеях: произведения искусства классифицируются по периодам, по странам, по направлениям, по школам. Внутри школы работы каждого автора, как правило, выставляются рядом, что позволяет проследить формирование авторской манеры, совершенствование профессиональной техники, изменения авторского стиля и т.д.

В России первым художественным собранием, использовавшим систематический метод построения экспозиции, был Эрмитаж: после

проведенной в 1793 г. Мартинелли и Георги ревизии собрания развеска приобрела систематический характер – по странам и школам.

Ландшафтный метод, в результате которого появляется *ландшафтная экспозиция*, чаще применяется в естественнонаучных музеях. Задача такой экспозиции воспроизвести сочетаемость, взаимосвязь и взаимозависимость каких-то компонентов явления или процесса.

Ландшафтные экспозиции более ориентированы на неподготовленную публику, чем систематические. Этим методом спроектированы, например, экспозиции по местной природе в большинстве краеведческих музеев (в том числе в Приморском объединенном государственном музее им. В.К. Арсеньева и его филиалах в Лесозаводске, Дальнереченске и др.)

Данный метод часто применяется в музеях естественнонаучного профиля. Впервые этот метод был применен при показе естественнонаучных коллекций на Всемирной выставке в Лондоне в 1851 г. В европейских музеях применение метода получает распространение в конце XIX в. Одной из первых музейных экспозиций, целиком построенной на применении ландшафтного метода, была экспозиция Стокгольмского естественнонаучного музея, представленная публике в 1893 г. В России применение метода в дореволюционное время было редким, предпочтение отдавалось систематическим экспозициям. Внедрение ландшафтного метода в отечественное музееведение приходится на советский период и связано с требованиями создать «доступную массам» экспозицию. Один из первых отечественных музеев, перестроивших свою экспозицию на основе ландшафтного метода, – Московский областной краеведческий музей в г. Истра (экспозиция, созданная под руководством Н.А. Евтюхова, представлена публике в 1930 г.).

Характерная черта ландшафтной экспозиции – использование **диорам** или **панорам**, содержание которых раскрывается и дополняется музейными предметами, ландшафтными картами, профилями и т.п. Основой диорамы служит одноплоскостная картина-задник, как правило выхватывающая некий «характерный» участок среды, не охватывающий полный круг горизонта, зритель смотрит экспозицию как бы через окно. Картина-задник дополняется макетом местности (трехмерными, объемными предметами, например, макетами характерных деревьев, имитацией травяного покрова и т.п. – для леса; макетами гористых склонов и каменных пляжей – для участков побережья и т.д.), и все это потом наполняется музейными предметами.

Панорама отличается, прежде всего, организацией картины-задника, которая охватывает полный круг горизонта (т.е. зритель помещается в центр такой экспозиции). В остальном панорама организуется как диорама: картина дополняется макетом местности и музейными предметами.

Если таким образом представляется естественнонаучная экспозиция, то фоном для нее служит макет ландшафта. Представление об этом ландшафте, его

составляющих разрабатывается ландшафтоведением (раздел физической географии). Оно должно наглядно представить организацию природы как систему ранжированных комплексов (географических систем), состоящих из взаимосвязанных компонентов: литосферы, почв, природных вод, атмосферного воздуха, растительного и животного мира (био групп).

Диорамы и панорамы применяются в музеях исторического профиля обычно при желании наглядно показать какой-то значительный по задействованной территории процесс или явление: известное сражение (панорама «Волочаевская битва» в музее им. Гродекова в Хабаровске, авторы А.Н. Горпенко и С.Д. Агапов), освоение территории (диорама «Основание поста Владивосток» в Музее им. В.К. Арсеньева, авторы Рачев и Телешев) и т.п. .

Гораздо чаще в музеях исторического или комплексного профиля (с наличием исторических отделов) используются ансамблевый и тематический методы построения экспозиций.

Ансамблевый метод сохраняет или реконструирует на документальной основе реальную обстановку жизни конкретного человека, типичную для определенного социального слоя конкретной исторической эпохи среду. Этот метод экспозиции применяется в отечественном музееведении (прежде всего, при создании этнографических, историко-бытовых, мемориальных экспозиций) со 2-й половины XIX в..

Основная структурная единица **ансамблевой экспозиции** – «жизненный» экспозиционный комплекс: интерьер, где музейные предметы представлены в среде своего бытования благодаря воспроизведению реально существовавших между ними связей. Примером такой экспозиции может служить рабочий кабинет В.К. Арсеньева в филиале ПГОМ Мемориальном музее В.К. Арсеньева, а также этнографические экспозиции ПГОМ и его филиалов в крае.

Тематический метод сформирован на основе ансамблевого метода в практике советского музееведения 2-й половины 1920-х гг. для историко-революционных музеев. Позже он получил распространение и в других профильных группах и подгруппах. Задача метода – раскрыть посредством музейных предметов определенный сюжет, создать в сознании посетителя музейный образ отображаемых явлений или процессов. Тематическая экспозиция строится как система взаимосвязанных разделов, тем, подтем, содержание которых связано и обосновано общей концепцией. В центре такой экспозиции должен быть предмет, обладающий наивысшей коммуникативностью, репрезентативностью, экспрессивностью и т.д. – «ударный экспонат», «маяк», как его называли в практике советского музееведения. Остальные предметы формируются вокруг него с целью сопоставления, взаимного документирования. Наряду с центром всей тематической экспозиции, каждый из ее разделов может иметь свои «маяки», «центры притяжения».

Удачный пример тематической экспозиции – зал «Индустриализация» в Муниципальном музее Рюссельсхайме, открыт для публики в 1976 г. Центр экспозиции – экран, разделенный на 15 секций, поворачивающихся на 180° (похоже на вертикальные жалюзи, но угол поворота в 2 раза больше). На экран с каждой стороны наклеено по групповой фотографии рабочих завода Опеля (для экспозиции были сделаны сильно увеличенные в размерах копии): одна сделана в 1876 г. (вскоре после открытия предприятия), а вторая – в 1902 г. Зритель приводит в действие поворотный механизм, и фотографии меняют друг друга. Описывая концепцию экспозиции, директор музея П. Ширмбек отмечал те отличия изображаемого на фотографиях, которые должны броситься в глаза посетителю, создать у него образ процесса индустриализации, влияния этого процесса на человека и общество. «На фотографии 1876 г. различимы многие черты ремесленнической традиции. Лица и фигуры уверенных в себе, непринужденно расположившихся рабочих выказывают гордость мастеровых. Каждый одет по-своему. Вся группа имеет форму пирамиды; на переднем плане полулежат на ковре ученики, позади них люди сидят на стульях в стиле «бидермейер». Рабочие группируются вокруг одного изделия – верхней части машины для шитья обуви. Люди тепло общаются друг с другом, кое-кто положил руку приятелю на плечо» (в центре фотографии бочка с пивом, некоторые изображенные держат кружки с пивом).

Современный музей многолик и постоянно обновляется, что предопределяет многообразие способов работы с посетителем, в том числе и методов построения музейных экспозиций. Указанные четыре метода характеризуют скорее «классические» музеи. Эти методы создают стационарную экспозицию, похожую на стоп-кадр. Даже передвижная выставка, выстроенная таким образом, все равно существует стационарно, воспроизводя один и тот же образ, где бы она ни пребывала. В свое время Е.А. Розенблум, определяя приемы создания экспозиций, назвал экспозицию «специфическим музейным *натюрмортом*» (выделено автором). Напомним, что «натюрморт» в буквальном смысле – «мертвая натура». А кто, собственно, захочет смотреть «мертвую натуру»? Тем не менее, есть способы «оживить» созданную таким образом экспозицию. В то же время современный музей разрабатывает иные методы демонстрации музейных предметов, способные оживить экспозицию, сделать ее динамичной, вызвать ассоциации, вовлечь посетителя в экспозицию. Современные художественные музеи часто прибегают к «эстетическому» методу (эстетический метод построения экспозиций) демонстрации произведений, особенно на выставках малоизвестных или молодых художников. Картины развешиваются и не систематически (по школам – их в данном случае может и не быть), и не тематически (с единством сюжетной линии), а исходя из принципа привлечения наибольшего внимания. Это может быть цветовой контраст висящих рядом работ, контраст техники и манеры исполнения, или,

наоборот, единство эстетических принципов в разных жанрах (живописи и скульптуре, графике и керамике и т.п.). Примером подобной организации экспозиции могут служить выставки молодых художников Приморья, проводимые галереей «Арт-этаж».

К современным методам можно отнести и инсталляцию. *Инсталляция* (от англ. installation – установка) – пространственная композиция, созданная художником из различных элементов: бытовых предметов, промышленных изделий и материалов, природных объектов, текстов, визуальной информации. Основоположниками инсталляции были дадаист М. Дюшан и сюрреалисты. Инсталляции создавались многими художниками авангарда: Р. Раушенбергом, Д. Дайном, Г. Юккером, И. Кабаковым и др. Создавая необычные сочетания обычных вещей, художник как бы придает им новый символический смысл. Эстетическое содержание инсталляции заключается в игре смысловых значений, которые изменяются в зависимости от того, где находится предмет: в привычном бытовом окружении или в выставочном зале. Инсталляция как метод оформления экспозиции широко применяется в музеях, стремящихся уйти от образа просветителя и в большей степени направленных на развлечение посетителя (говоря иначе, музеев с преобладанием в их деятельности рекреационной функции над остальными). Инсталляция не реконструирует реальные образы и объекты, а направлена на создание яркой ассоциации. Чаще применяется в музеях художественного профиля, особенно ориентированных на современное («актуальное») искусство.

Возможна организация подобным образом экспозиций музеев других профильных групп. Метод широко практикует Музей мадам Тюссо, смешивая в экспозициях героев разных эпох. Вслед за этим музеем его аналоги, например Музей восковых фигур Кунсткамеры (Санкт-Петербург, Россия), регулярно привозящий свои передвижные выставки во Владивосток, используют инсталляцию как метод организации экспозиции. Например, усаживают Ивана Грозного и Сталина за один стол играть в шахматы, Малюту Скуратова снаряжают топором, которым он рубит голову Пушкину, что создает образ тирании и ее приспешников, одинаково ужасных во все времена и т.д. Этот метод, конечно, не позволяет соблюсти научность в экспозиции, но неизменный успех таких выставок заставляет признать, что они имеют право на существование и востребованы публикой. Приход новых методов требует внесения корректировок в понимание концепции музея, которая может лежать и вне сферы какой-либо профильной дисциплины и науки вообще.

В современном музее присутствуют *виртуальные экспозиции* – показ компьютерных изображений музейных предметов. В 2000 г. в Государственном историческом музее в Парадных Снях демонстрировался проект «Календарь истории». Демонстрация проекта заняла год. Экспозиция менялась ежедневно: ее центром была витрина с подлинными предметами,

дополнением к ней служили два компьютера, на экране которых демонстрировались изображения музейных предметов (из фондов музеев, но не выставленных в витрине) в сопровождении текстовых описаний. Всего проект «Календарь истории» включал 365 таких экспозиций. Проект позволил менять экспозицию ежедневно, совместить реальную и виртуальную экспозицию, расширить экспозиционные возможности музея применением компьютерных технологий, продемонстрировать посетителям предметы, которые в силу разных причин не демонстрируются на открытом доступе.

Методика создания экспозиции – динамично развивающаяся область современного музееведения, а потому ограничивать ее перечислением традиционных четырех методов (систематического, ландшафтного, ансамблевого, тематического) неправильно, т.к. это мешает воспринимать и сам музей как социальный институт, чувствительный к общественным запросам и настроениям.

Научно-вспомогательные средства в экспозиции.

Любая экспозиция требует сопровождения для раскрытия своего смысла перед посетителем. Даже экспозиции, созданные современными методами (эстетический, инсталляция), рассчитанные на минимальное вмешательство в процесс общения «зритель – музейный предмет», предполагают наличие текстов-пояснений (указаний, что за предмет, времени и места изготовления, авторства и т.д.). Традиционные экспозиции (систематические, ландшафтные, ансамблевые, тематические) сопровождаются научно-вспомогательным материалом (воспроизведениями и копиями, картами, схемами, диаграммами и т.п. – что относится к научно-вспомогательным материалам), текстами, этикетками.

Тексты в экспозиции – продуманная как целое и систематически организованная совокупность заголовков к разделам и темам экспозиции, аннотаций, этикеток, указателей и пр., т.е. всех надписей, используемых в экспозиции, не являющихся экспонатами, а выполняющих служебные функции. Тексты характеризуют уровень научности экспозиции (чем их больше, тем больше информации в рамках профильной дисциплины предлагается посетителю). Тексты особенно важны для одиночных посетителей, самостоятельно осваивающих экспозицию. Важное требование к использованию текстов – не допускать подмены предметности словесным комментарием.

Тексты в экспозиции подразделяются на заглавные, ведущие, пояснительные, этикетаж, указатели. **Заглавный текст** – помогает посетителю ориентироваться в экспозиции (содержат названия залов, тематических разделов, экспозиционных комплексов). **Ведущий текст** – выражает основную идею экспозиции в целом, отдельных разделов, тем,

залов, комплексов. По сути, напоминает эпитафию к художественным произведениям. **Пояснительный текст** – аннотация к залу, теме, комплексу или отдельному экспонату. Пояснительные тексты дают информацию, лежащую за пределами восприятия экспонатов зрителем.

Этикетка – текст-аннотация к отдельному предмету, содержащий атрибутивные данные о предмете: название, авторство или происхождение, материал, размер, способ и время изготовления, наличие у предмета мемориального значения, сведения о том, что демонстрируется – подлинник или копия. Если в экспозиции представлены преимущественно подлинники, а количество копий невелико, на этикетках подлинников можно и не указывать статус, отмечать только копии. И, наоборот, если экспозиция состоит преимущественно из копий (например в музеях слепков и т.п.), то можно особо отмечать на этикетках только статус подлинника, а копию не отмечать. Все этикетки образуют **этикетаж** – совокупность всех этикеток в экспозиции.

Указатели – тексты, помогающие ориентироваться в музейных помещениях, самостоятельно ориентироваться в экспозиции (последовательность залов, комплексов и т.д.). Указатели могут располагаться на стенах, специальных стендах и т.п., т.е. собственно в музейном помещении. Роль указателей могут играть схемы, планы, помещенные в путеводители.

Располагать тексты следует, учитывая особенности человеческого восприятия. Тексты, особенно заглавные и вспомогательные, должны читаться сразу несколькими посетителями и быть хорошо освещены (освещение должно привлекать к ним внимание). Слова, входящие в один смысловой блок, не должны разрываться при построчной разбивке, поскольку это затруднит восприятие смысла текста. Шрифтовая композиция допускает стилизацию, но в любом случае надписи должны восприниматься как целостное единство, и художественное решение шрифта не должно затруднять чтение пестротой, сложными очертаниями и т.д. Заглавные и ведущие тексты должны быть подняты над потоком посетителей – их располагают выше уровня глаз. Пояснительные тексты, аннотации, этикетки, указатели располагают на уровне глаз либо чуть ниже или выше. Надписи, расположенные выше или ниже уровня глаз, грамотнее всего располагать на наклонных плоскостях, перпендикулярных к лучу зрения, что облегчает их восприятие.

Музейное проектирование

Музейное проектирование – это сфера музейной деятельности, занимающая пограничное положение между музееведением и музейной практикой. Сущность проектирования музейного состоит в выработке решений конкретных проблем музейной практики и организации музейного дела на основе новейших достижений музееведения, памятниковедения,

культурологии, социологии и др. наук, в сферу компетенции которых входят вопросы сохранения, актуализации и освоения природного и культурно-исторического наследия.

Процесс музейного проектирования включает в себя работу над замыслами новых музейных объектов от общегосударственного, регионального и локальных музейных систем и комплексов до конкретных музейных учреждений и направлений, видов и способов музейной деятельности) и обеспечение их реализации на уровне образовательных, технологических, методических и организационно-экономических рекомендаций. Результаты проектирования музейного могут быть представлены в виде научных концепций, сценариев, архитектурных и художественных проектов, организационных структур, управленческих и технологических схем, социально-культурных и экономических программ, бизнес-планов и др.

Музейное проектирование следует отличать от теории музейного дела, т.к. оно может не содержать нового научного знания или оригинальных теоретических построений. Процесс музейного проектирования может содержать теоретический этап, если в нём есть потребность. В этом случае проектирование музейное смыкается со сферой теоретического музееведения, занимая положение его эксперимент-поисковой части, обеспечивающей апробацию научных гипотез и формирующихся теоретических систем и методологических подходов. Такое значение проектирование музейное имеет по отношению к теории коммуникации музейной, где ведущую роль играют практики экспозиционного проектирования (см.: экспозиционная работа).

Сопряжение музейного проектирования с музейной практикой возможно в случае творческих экспериментов, способствующих формированию принципиально новых музейных объектов. Такую роль играют некоторые виды традиционной музейной практики, осуществляющейся в нетрадиционной для музеев среде, например при проектировании музеев под открытым небом.

Музейное проектирование, располагаясь на пересечении 2 основных составляющих музейного дела, имеет самостоятельное значение как некая подвижная экспериментальная зона, обеспечивающая динамику и поступательность развития музееведения, музейной практики и всей музейной сферы в целом.

Развитие музейного проектирования можно проследить, начиная с рождения музея как социального института. В отечественной истории наиболее глубокий кризис проектирования музейного был связан с эпохой авторитарного режима, и особенно с застойным периодом развитого социализма, когда в музейной практике господствовали типовые подходы. Значительный подъем активности проектирования музейного наблюдался в 1920-е гг., когда на волне революционного энтузиазма были выработаны

многие продуктивные музееведческие идеи, приведшие к появлению целого ряда небывалых ранее типов музейных объектов, видов музейной деятельности и т.п. Однако многие из новаторских идей того времени так и не были реализованы (напр., идеи музея-мастерской, детского музея и др.), а некоторые скоро превратились в устойчивые клише и стереотипы, ставшие основой т.н. типовых структур и иных средств и факторов сдерживания инновационных процессов в музейной теории и практике.

Проектирование экспозиции в отечественном музееведении зарождается в XVIII–XIX вв. Долгое время экспозиционная работа в основном предполагала научное проектирование. В конце XIX в., когда в практику отечественного музееведения внедряются ландшафтный и ансамблевый методы, формируется и художественное проектирование. Но только в 1960–1970-е гг. экспозиционная работа становится особым направлением музейной работы, формируются соответствующие музейные профессии. Немалую роль сыграло появление такой профессии, как дизайнер, и такого направления деятельности, как дизайн, ориентированного на массового потребителя.

Проектирование экспозиций начинается с создания научного проекта. Научное проектирование предполагает *подготовительный этап*: чтение научной литературы по теме, сбор архивных материалов, анализ музейных коллекций на предмет отбора для экспозиции (целых коллекций или отдельных предметов), составление картотеки предполагаемых экспонатов.

На основе результатов подготовительного этапа разрабатывается концепция экспозиции. В практике отечественного музееведения ее принято называть *научной (общей) концепцией*. Хотя сейчас появляются экспозиции, основанные на иных, вненаучных принципах. Отсюда возможность замены термина «научная концепция» на «общая концепция», где научная концепция станет одним из вариантов. Общая концепция должна: 1) определить цели и задачи экспозиции; 2) выделить те проблемы, раскрытие которых позволит реализовать эти цели и задачи; 3) дать характеристику экспонатов и экспозиционных материалов и определить возможные методы их подачи, определить особенности предполагаемой экспозиции в сравнении с прежними (если у музея уже была подобная экспозиция) и (или) с экспозициями однопрофильных музеев или разделов комплексных музеев (рис. 112).

На стадии формирования научной концепции привлекается к работе тот художник, которому музей поручает создание будущей экспозиции (обычно в том случае, если в музее есть такая штатная единица или художник, сотрудничество с которым носит долговременный характер), или несколько художников, каждый из которых даст свое видение разрешения общих и специфических требований музейных работников к будущей экспозиции. Вообще включение художника в работу над экспозицией может происходить

на разных стадиях, но все же не позднее составления тематического плана. Общая (научная) концепция оформляется как единый документ, включающий описание общего замысла, планы-чертежи экспозиционных залов с указанием зон предпочтительного размещения экспозиционных комплексов, отдельных крупных экспонатов, научно-вспомогательного материала (диорам, макетов и т.п.).

После разработки общей (научной) концепции экспозиции приступают к следующему этапу (второму, если не считать подготовительный) – разработке **расширенной тематической структуры**. Это документ, который ставит задачей разделить будущую экспозицию на отдельные взаимосвязанные части – выделить разделы, темы, экспозиционные комплексы. В нем перечисляются музейные предметы и научно-вспомогательные материалы, объединенные в отдельные экспозиционные комплексы, определяются необходимые и доступные музею технические средства воздействия на посетителя: аудио и аудиовизуальные, демонстрационные установки, действующие модели и макеты и т.п. На этой стадии проектирования составляется **тематический план экспозиции** – документ, определяющий содержание и тематическую структуру предполагаемой экспозиции.

На третьем этапе научного проектирования разрабатывается **тематико-экспозиционный план (ТЭП)**. Суть этого документа состоит в том, чтобы отразить конкретный состав экспозиционных материалов со всеми присущими им научными характеристиками. Исходя из составленной ранее расширенной тематической структуры сотрудники музея подбирают необходимые материалы из фондов музея, группируют их в экспозиционные комплексы. Общее требование отбора предметов – наличие у них достоверных атрибутивных данных. На этом этапе решается важный вопрос: достаточно ли имеющихся средств для создания задуманной экспозиции или требуется дополнительное комплектование фондов с целью обеспечения будущей экспозиции необходимым экспозиционным материалом? Готовится документация для изготовления воспроизведений, копий и иных научно-вспомогательных материалов в тех случаях, когда подлинники принадлежат другим музеям или демонстрация подлинников невозможна по причинам, связанным с реализацией необходимых параметров режима хранения и системы хранения. В процессе подготовки подлинников к демонстрации в экспозиции обязательно проводится консультация с реставратором и, если необходимо, реставрационные или консервационные работы.

ТЭПы составляются по общей схеме, но каждый музей может иметь свои особенности в реализации этой схемы. ТЭП, как правило, оформляется в виде таблиц, куда заносятся данные: 1) о наименовании разделов, тем, тематических комплексов; 2) заглавные тексты, ведущие тексты (если это цитаты, то с указанием изданий, из которых они взяты) и аннотации; 3) перечни экспонатов в экспозиционных комплексах с атрибутивными

сведениями о каждом, в том числе с указанием мест хранения и шифров, размеров и т.д.; 4) данные о характере научно-вспомогательных материалов (копий и пр.) с указанием размеров (для копий в дополнение необходимо указать место хранения подлинника и его шифр по месту хранения). К ТЭПу прилагаются проекты этикетаж (сами тексты с указанием мест их размещения в экспозиции), документация для создания реконструкций, разработки научно-вспомогательных материалов, указания для художественного проектирования (какие экспонаты вынести на первый или второй план), предпочтительные художественные приемы оформления и т.д. ТЭП включает и сведения о необходимых мерах по обеспечению сохранности экспонатов.

Разработка ТЭП – последний этап научного проектирования. Но, по аналогии с зарубежным музееведением (в данном временном контексте это, прежде всего, ГДР и Чехословакия), в отечественное научное проектирование на рубеже 1970–1980-х гг. внедряется практика сопровождать ТЭП *«сценарием»* (в отечественной практике больше прижился именно этот термин, напоминающий о театре или кинематографе) или *«либретто»*, *«проектом»*, т.е. литературным описанием будущей экспозиции и ее возможного воздействия на зрителя. Сценарий, опираясь на разработки по музейной психологии, пытается воссоздать эмоциональное восприятие зрителем как экспозиции в целом на всем протяжении ее осмотра, так и отдельных ее частей. Несмотря на то, что в практике отечественного музееведения сценарии используются уже несколько десятилетий, единое отношение к ним музейных работников так и не сложилось: есть как сторонники их составления, так и те, кто считает «сценарии» ненужными.

Художественное проектирование музейной экспозиции

После завершения научного проектирования и на основе созданных в его процессе документов разрабатывается художественная концепция – *генеральный проект архитектурно-художественного решения экспозиции*. В нем отражается художественно-образный строй экспозиции, интерьеров экспозиционных залов; стилистические принципы решений; пространственно-композиционные, колористические и т.п. художественно-оформительские решения для всех элементов экспозиции, в том числе представление о необходимом экспозиционном оборудовании и технических средствах. Генеральный проект включает в себя рекомендации по оформлению интерьера музея, выделение и оформление рекреационных зон, мест отдыха, планировку примузейного участка, возможное размещение на нем крупногабаритных предметов (если это допускает режим хранения и система хранения). Генеральный проект отражает удобный маршрут, пределы нагрузки на залы и музей в целом.

На основе генерального проекта, а также ТЭПа (если есть, то и сценария) создается *эскизный проект*, детализирующий художественную концепцию. В нем окончательно распределяются экспозиционные площади для размещения разделов, тем и подтем и экспозиционных материалов, выбираются объемно-пространственное, световое и цветовое решения (освещение залов, экспозиции, выбор конструкции оборудования и объемных элементов декора), определяются места для экспозиционного оборудования и технических средств (рис. 113).

Для окончательного оформления проекта экспозиции, чтобы проверить его качество и реалистичность, проводится *раскладка* – предварительное размещение будущей экспозиции в залах. Экспонаты, особенно крупные, экспозиционные комплексы могут заменяться их «макетами». Раскладка позволяет уточнить состав экспозиционных материалов, выявляет их взаимные связи, зрительную совместимость, дает возможность отобрать оптимальные варианты музейных образов.

Современные компьютерные программы для дизайна помещений позволяют проводить этот этап работы в виртуальном пространстве: в программу вводятся параметры будущего зала, и она воссоздает его трехмерную модель; внутри этого виртуального пространства «развешиваются» и «расставляются» виртуальные модели экспонатов. Такой способ позволяет опробовать разные варианты расположения экспонатов и комплексов будущей экспозиции, опробовать различные цветовые решения и т.д. Проект должен учитывать и психологические особенности восприятия: уровень глаз и его соотношение с высотой экспозиционного пояса, угол наклона вертикальных и горизонтальных поверхностей к лучу зрения, количество предметов, воспринимаемых одновременно, объем информации, усваиваемой человеком за время экскурсии, способность цвета и света привлекать внимание посетителя к определенным экспонатам, снимать усталость или эмоциональную перегрузку (рис. 114).

Итоги раскладки и генеральный проект основа для создания объемного макета будущей экспозиции исполненного в масштабе. Макет более нагляден, а чтение его (в отличие от чертежей) не требует специальных навыков. К эскизному проекту прилагаются образцы оформления отдельных залов и экспозиционных комплексов, шрифтов.

Огромное значение имеет использование света и цвета для выделения наиболее значимых экспонатов. Такие экспонаты выделяются направленным (локальным) освещением или подсветками. Если постоянное воздействие света нежелательно, можно применить эффект «скользящего» света при общелокальном освещении (равномерное освещение всей экспозиции с выделением светом отдельных зон): по мере перемещения экскурсии включается свет над каждым следующим комплексом. Это и фиксирует внимание зрителя, и уменьшает негативное воздействие интенсивного света

на экспонаты. В цветовых решениях важно учитывать физиологическое воздействие цвета. Например, красный цвет всегда возбуждает. Неудивительно, что все экспозиции советского периода истории до недавнего времени изобиловали этим цветом: эмоциональное напряжение от его обилия способствовало переживанию информации экспозиции, озвученной экскурсоводом, в то же время такая экспозиция быстро утомляет. Успокаивает (даже способствует снижению внутриглазного давления) зеленый цвет. Серые тона часто действуют угнетающе, могут вызывать состояние усталости. Эти особенности восприятия могут влиять на восприятие цвета и в эстетическом аспекте: красивый или некрасивый. Цвет вызывает и нецветовые ассоциации: теплые – холодные, тихие – шумные и т.д. Есть возрастные цветовые предпочтения: дети любят более насыщенные, яркие тона, взрослые – более сдержанные. Есть особенности восприятия цвета представителями разных культур: белый цвет, воспринимаемый в европейской культуре как цвет юности, чистоты и невинности, для многих культур (например Индии) цвет траура.

Все аспекты восприятия цвета должны быть учтены при выборе колористического решения. Главные экспонаты могут быть выделены использованием контрастного цвета фона, общий тон экспозиции может быть гармонизирован балансировкой цвета (рис. 115, 116, 117).

Художник должен обеспечить полноценное знакомство с экспонатами, особенно музейными предметами: возможность рассмотреть клейма, авторские или водяные знаки, фабричные марки (для предметов массового производства), геральдические знаки и т.д. Для этого могут устанавливаться увеличительные стекла, выделяющие фрагмент предмета, экспонат может устанавливаться на вращающуюся подставку, обеспечивающую обзор со всех сторон, для демонстрации задней стороны плоских предметов используется зеркальная поверхность музейного экспозиционного оборудования и т.д.

После разработки эскизного проекта производятся основные виды художественно-исполнительных работ: различные виды воспроизведений, окантовки и обрамления, оформление научно-вспомогательных материалов, фотоматериалов, шрифтовые работы. На этой стадии важно проконтролировать изготовление оборудования на его соответствие проектным решениям.

На основе эскизного проекта и итогов художественно-исполнительных работ составляют **монтажные листы** – чертежи участков экспозиционной поверхности, на которых указано размещение конкретных материалов (могут быть масштабными (1:10) – собственно монтажные листы, в натуральную величину (1:1) – шаблоны). На этой же стадии разрабатываются технические задачи: предложения к инженерным и дизайнерским решениям систем отопления, кондиционирования, охранной и пожарной сигнализации, коммуникационных линий и т.д.

Проектные документы обсуждаются коллективом музея с привлечением специалистов по профильным дисциплинам, музейных художников и музейной общественности (попечительских советов, активных дарителей и фондообразователей и т.д.).

Все документы, связанные с созданием экспозиции, хранятся в научном архиве музея.

После изготовления всего необходимого оборудования и научно-вспомогательных материалов делается возможным успешный **монтаж экспозиции** – сборка оборудования, технических средств, размещение экспозиционных материалов в соответствии с принятым ранее проектом. Монтаж осуществляет хозяйственно-техническая служба музея – рабочие монтажники (со специальной подготовкой)⁷⁷ при участии экспозиционеров и авторов художественного проекта (рис. 118).

Одновременно с монтажом экспозиции идет подготовка к ее показу. Подготавливается необходимая реклама новой экспозиции. Удачно, если к моменту первого показа экспозиции публике у музея уже будет путеводитель (или хотя бы листовка) в помощь посетителю. Это позволяет зрителю унести с собой информацию о выставке, осмыслить ее после посещения музея, информировать о ней других людей (потенциальных посетителей). К моменту открытия экспозиции для публики должны быть составлены и подготовлены экскурсии для разных возрастных групп посетителей. Основой будущих экскурсий может служить «либретто», составленное при научном проектировании.

После завершения работы над экспозицией устраивается ее торжественное открытие и показ – **вернисаж**.

Начавшийся на рубеже 1980–90-х гг. этап эволюции отечественного музейного дела, соответствующий периоду демонстрационных преобразований, следует признать весьма благоприятным для развития музейного проектирования.

Экспозиционное оборудование

К экспозиционному оборудованию относится комплекс элементов и приспособлений, осуществляющих конструктивно-пространственную организацию экспозиции, обеспечивающих сохранность и фиксацию экспонатов в любой точке экспозиционного пространства, а также выполняющих определенные художественно-символические функции. История формирования экспозиционного оборудования неразрывно связана с общим развитием архитектурно-художественной организации музеев и принципами экспонирования. В первых музеях Западной Европы и России экспозиционное оборудование решалось в общем стилистическом русле своего времени и, будучи лишь предметом интерьера, органично связывалось с ним в едином архитектурно-художественном комплексе. Экспозиционное оборудование

прошло период барочных, рокайльных, классицистичных, ампирных форм, испытало влияние стилизаторства и стиля модерн. В 1-й четверти 20 в. появляется экспозиционное оборудование простых геометричных форм, служившее лишь нейтральным обрамлением экспозиции, что было созвучно стилистическим направлениям конструктивизма и функционализма. Современный этап развития экспозиции включает эмоционально-образные начала в построении экспозиции ансамбля, функциональность, обеспечение оптимальных условий экспонирования коллекций в новом «концептуальном» типе экспонирования. В этой связи оборудование экспозиционное как средство, усиливающее художественную выразительность концептуального решения, приобретает большое значение.

Являясь многофункциональным компонентом организации экспозиции, оборудование экспозиционное несёт 2 основных функции: утилитарную, заключающуюся в обеспечении сохранности экспозиции, его защиты от воздействия химических, физических, биологических факторов, и архитектурно-художественных, проявляющуюся в организации объёмно-пространственной среды в соответствии с творческим замыслом авторов экспозиции и создающую оптимальные условия (маршруты осмотра и т.д.) для наиболее рационального размещения экспозиции в соответствии с научными и художественными проектами экспозиции. В современной музейной практике используется уникальное экспозиционное оборудование (спец. системы оборудования для конкретной коллекции экспонатов с учётом её специфики в контексте общего решения экспозиции) и универсальное экспозиционное оборудование (унифицированные, модульные гибкие системы для крупных музейных центров и выставочных зон музея). Различные комбинации изначальных элементов экспозиционного оборудования (плоскость, опора, объём) создают многочисленные типы экспозиционного. Для плоскостного экспонирования основная группа оборудования представлена стендами, которые подразделяются по конструкции, мобильности или стационарности, принципам установки в интерьере, габаритам, формам, материалам изготовления, отделке и т. д. Для пространственного экспонирования используются разнообразные типы выгородок, витрины разных конструкций и форм, габаритов, материалов и отделки, создающие различную степень изоляции экспонатов в зависимости от приёмов экспонирования, а также специальный тип экспозиционного оборудования со сверхразвитыми системами мер защиты наиболее ценных экспонатов от окружающей среды и хищений. В эту же группу входит система подиумов для открытого экспонирования объёмных экспонатов и пространственные универсальные модульные системы (каркасные, бескаркасные, комбинированные, рамные, пространственно-стержневые). Помимо основных типов в арсенал экспозиционного оборудования. входят дополнительные: динамичные средства показа, оборудование «скрытого плана», трансформирующиеся, использующиеся в качестве оборудования

архитектурные элементы экспозиции, а также элементы оснащения, системы которых строятся наподобие основных типов экспозиционного оборудования и в художественно-конструктивном единстве с ним.

Технические средства в музеях

Технические средства в музеях передают дополнительную вербальную, визуальную, звуковую, аудиовизуальную информацию при помощи специальной аппаратуры (механических, электро- или оптико-механических, электронных и др. устройств и систем). Включаются в экспозицию с целью более глубокого раскрытия её содержания, увеличения информативности, обеспечения динамичности и зрелищности, достижения эффекта присутствия, сопричастности. Термин «технические средства в музеях» употребляется в отечественном музееведении с 1960-х гг. Немецким музееведом Ю. Ромедером в 1977г. введено тождественное понятие «технические посредники». Использование технических средств в музеях России началось в конце 1920-30-х гг. и получило широкое распространение с 1960-70-х гг. В зарубежных музеях технические средства активно применяются с 1930-40-х гг.

Существует несколько видов технических средства в музеях. К визуальным относятся: световые индикаторы – электрифицированные карты, световые табло, светящиеся указатели и этикетки, индикаторы разного цвета, служащие для привлечения внимания посетителей к определенным местам в экспозиции, включающиеся по ходу экскурсии; голограммы – объёмные оптические копии предметов, создаваемые лазерной техникой. С 1930-х гг. в отечественных музеях широко применяется озвучивание экспозиций при помощи звуковых посредников (звукозаписи и воспроизводящая их аппаратура). Звук выступает в музеях и в качестве экспозиции, документальной записи (исторической, литературной, театральной), фрагменты музыкальных произведений, голоса птиц, животных, природные шумы. К звуковым средствам относятся также получившие распространение с 1950-х гг. автоэкскурсоводы (автогиды) – магнитофоны с записью экскурсии по экспозиции, стационарные и переносные, для обслуживания групп и индивидуальных посетителей. К аудиовизуальным посредникам, воздействующим одновременно на зрение и слух, относятся: слайдфильмы – серии слайдов, организованных согласно сценарию и озвученных текстом, музыкой и пр.; слайдпрограммы – тематический показ слайдов; полиэкраны – устройства для передачи аудиовизуальной информации посредством одновременной демонстрации различных изображений на нескольких экранах при помощи системы проекторов; полифильмы – когда число экранов в установке варьируется от 6 до 15 и более и ограничивается только возможностями человеческого восприятия; кинофильмы – художественные и документальные, имеющие отношение к типу и профилю музея (например,

художественный фильм с историческим сюжетом для исторических музеев и краеведческих музеев; посвященный конкретному лицу для мемориальных музеев; документальный тематический фильм для учебных музеев и т. д.) или снятые специально на основе музейных предметов в дополнение к экспозиции. Первые попытки использования телевидения в музеях были сделаны в США в 1950-е гг.: для художественных музеев составлялись различные телепрограммы, которые демонстрировались при помощи специальной телеаппаратуры. С середины 1960-х гг. в музеях, прежде всего в зарубежных, используются видеофильмы. Особое значение видеофильмы приобрели на выставках художников-авангардистов (Г. Юккера, Р. Раушенберга, Ж. Тенгели) в Центральном доме художника в Москве в начале 1990-х гг., помогая более глубокому пониманию представленных произведений и внутреннего мира их авторов. Все перечисленные аудиовизуальные посредники могут быть частью экспозиции или приобретают самостоятельное значение и демонстрируются в отдельных просмотровых залах.

Кроме того, в музеях используются автоматические справочные установки (информаторы), обеспечивающие посетителей разнообразной информацией: о порядке работы музея, о его экспозиции, фондовых коллекциях и т. д. Применяются различные типы таких устройств: звуковые автоответчики с записью информации на магнитную ленту, механические справочные установки, выдающие тексты; аудиовизуальные ответчики, которые вместе со звуковой информацией дают и визуальную в виде слайдов. В зарубежных музеях используются электронные компьютерные информационные установки с выводом словесной и визуальной информации на дисплей.

3.5.5. Культурно-образовательная деятельность

Культурно-образовательная деятельность – одно из основных направлений деятельности музея, теоретической основой которой является музейная педагогика; важное звено музейной коммуникации.

Понятие культурно-образовательная деятельность появилось на рубеже 1980-90 -х гг., на новом этапе отношения общества к музею и культурному наследию, когда происходит переосмысление модели музея на основе коммуникационного подхода и складывается образовательная модель музея. Музей рассматривается как важное средство развития творческого потенциала человека, формирования его ценностных ориентаций.

В качестве самостоятельного направления работа с публикой выделилась из других сфер музейной деятельности в конце 19-начале 20 в., получив название культурно- воспитательная работа, со второй половины

1920-х гг. она обозначалась понятием политико-просветительная работа, с 1930-х гг. - массовая политико-просветительная работа, на рубеже 1950-60-х гг. - научно-просветительная работа. На каждом историческом этапе изменение термина отражало новые содержательные аспекты музейной работы и новые задачи музея в обществе.

Музейная аудитория

Музейная аудитория, совокупность людей, включённых в сферу культурно-образовательной деятельности музеев. Термин «Аудитория музейная» употребляется в отечественном музееведении с 1970-х гг. (наряду с традиционными — музейный посетитель, музейный зритель, публика), когда формируется подход к музею как особой коммуникативной системе (см.: коммуникация музейная), обусловивший потребность в изучении «обратной связи» между музеем и обществом. Аудитория музейная становится объектом социологических исследований: она характеризуется по социально-демографическим (пол, возраст, образование, профессия, место жительства и т.д.) и социально-психологическим (установки, нормы, ценности, ожидания и т.п.) признакам, степени активности по отношению к музею (постоянная и нестабильная, реальная и потенциальная Аудитория музейная), особенностям восприятия экспозиции музейной, связь с уровнем подготовленности посетителей (посетитель высокой, средней подготовки, «случайный», непрофильный и др.). Центральное место в изучении Аудитории музейной занимает выявление интересов и потребностей отдельных категорий посетителей: родителей с детьми, учащихся, туристов и др. Аудитория музейная динамична: меняется её количественный состав, структура, запросы — особенно в переходные моменты общественной жизни (расширение социального состава Аудитории музейной после 1917, «музейный бум» 1960—70-х гг., спад массового интереса к музеям на рубеже 1980—90-х гг.).

Формы работы с музейной аудиторией,

Формы работы с музейной аудиторией – это способы реализации культурно-образовательной деятельности музея, которые обладают как устойчивостью, так и подвижностью. К базовым формам относятся экскурсия, лекция, консультация; в современной музейной практике активно используются также научные чтения (конференции, сессии, заседания), клубная работа (кружок, студия), конкурсы (олимпиада, викторина), концерты (литературный вечер, театрализованное представление), музейный праздник, историческая игра. Их синтез и соединение с формами, заимствованными из других практик, становятся основой для появления новых форм (экскурсия-урок, театрализованная экскурсия,

арттерапевтическое занятие), что стимулирует расширение аудитории музейной и интеграцию музея в местное сообщество

Культурно-образовательная деятельность

Формы культурно-образовательной деятельности музеев разнообразны. К традиционным относятся экскурсии и лекции, сложившиеся ещё в конце 19 в. С середины 1980-х гг. распространяются такие жанры экскурсий, как театрализованные экскурсии, экскурсии-беседы, экскурсии-уроки и др. Понятие клубные формы музейной работы объединяет лектории, музыкальные и литературные гостиные и салоны, вечера, музейные праздники, кружки и музейные клубы. Обязательным условием функционирования музейных клубных форм является связь с собранием конкретного музея. Значение клубных форм музейной работы, превращающих музей в центры общения, возрастает в современной ситуации господства новых информационных технологий в постиндустриальном обществе. Люди, живущие в виртуальном пространстве интернета, восполняют дефицит общения, объединяясь по интересам в реальном пространстве музея.

Для успешной реализации образовательных программ и разработки методик и содержания конкретных форм в музее осуществляется изучение музейной аудитории и, соответственно, дифференцированный подход к различным группам посетителей. Музейная аудитория делится по возрастному признаку на детскую (приоритетная группа музейных посетителей) и взрослую; а также по социальному, профессиональному, национальному и другим признакам (семьи, групповые или одиночные, студенты, пенсионеры, посетители с ограниченными возможностями т.д.) Образовательные программы учитывают специфику конкретного музея и особенности его музейного

Экскурсионное дело

Экскурсионное дело – это область культурно-образовательной деятельности, основу которой составляет экскурсия с целью ознакомления с памятниками истории и культуры, объектами природы, а также достопримечательными местами, промышленными предприятиями, научными, культурными и образовательными организациями и учреждениями. Экскурсионное дело объединяет теорию, практику, методику, содержание, управление и организацию экскурсионной работы.

Первые экскурсии в России появились в конце 18 в. под влиянием идей Я.А. Коменского, полагавшего, что в обучении надо идти не от рассуждения о предмете, а от реального наблюдения над ним. В «Уставе народным училищам» (1786) и «Школьном уставе» (1804) рекомендовались «прогулки» (экскурсии) в природу, на мануфактуру, в мастерские ремесленников.

Развитие экскурсионного дела начинается с 1880—90-х гг. под влиянием взглядов К.Д. Ушинского и его последователей, сторонников активных методов обучения. В программу отдельных школ, гимназий, коммерческих училищ стали включаться сначала естественно-научные, а затем культурно-исторические, литературные и другие экскурсии. Появились и первые внеучебные экскурсии и путешествия, организуемые гимназиями и училищами на Волгу, Кавказ, в Крым, за границу. Постепенно осуществляется переход к системе использования экскурсий как метода образования. По мере развития культурно-просветительной деятельности музеев частью экскурсионного дела становятся музейные экскурсии, хотя их организация носит ещё стихийный характер.

В 1900—10-е гг. появились первые организационные структуры, стимулирующие развитие экскурсионного дела. В 1907 при Российском обществе туристов (РОТ) была создана комиссия «Образовательные экскурсии по России», занимающаяся организацией экскурсий для различных групп населения. Создаются экскурсионные комиссии в ряде учебных округов — Московском, Петербургском, Казанском, Одесском, Киевском и др. Большую роль в организации экскурсионного дела сыграли общества любителей естествознания, «Русское горное общество» (1900), «Кавказское горное общество» (Пятигорск, 1902—05). Стимулировало развитие экскурсионного дела открытие новых музеев, художественных выставок и промышленных выставок.

В 1910-е гг. экскурсионное дело приобретает всё большие масштабы, а первое после-октябрьское десятилетие (1917—27) считается периодом становления отечественной экскурсионной школы, хотя практические, теоретические и методические вопросы экскурсионного дела разрабатывались и в первые годы 20 в. И.М. Гревс, Н.А. Гейнике, Н.П. Анциферов, Б.Е. Райков, Д.Н. Кайгородов, В.А. Герд, А.В. Бакушинский, А.Я. Закс и другие представители экскурсионной школы, опираясь на отечественный и зарубежный опыт, обосновали теоретические принципы и организационно-методические основы экскурсионного дела. Разработанный ими экскурсионный метод основан на совокупности характеристик: первичности зрительного впечатления, превалировании показа над рассказом (значение словесного комментария), моторности (передвижение по определенному маршруту и осмотр объекта с разных сторон и расстояний), а также тематичности. Большая роль отводилась экскурсоводу, его профессиональному мастерству, умению активизировать экскурсантов и «оживить» материал экскурсии. Сначала экскурсионный метод разрабатывался для экскурсий на «открытом воздухе» и лишь впоследствии был спроецирован на музейные экскурсии (см.: экскурсия музейная).

Большую роль в становлении экскурсионного дела были призваны сыграть Центральное бюро краеведения (1921—37), а также Петроградский

научно-исследовательский экскурсионный институт (1921—24) и Московский музейно-экскурсионный институт (1921—25), цель которых состояла в изучении «экскурсоведения по всем областям жизни природы и человеческой культуры» для создания «цельной образовательной системы». Для подготовки кадров экскурсионных работников в Петрограде и Москве были созданы инструкторские экскурсионные станции.

В первые десятилетия 20 в. был опубликован ряд работ по экскурсионной деятельности, издавались журналы «Русский экскурсант» (Ярославль), «Школьные экскурсии и школьный музей» (Одесса), «Экскурсионный вестник» (Москва), «Экскурсионное дело» (Петроград). Содержание экскурсионного дела в этот период заключалось в изучении мировой и отечественной истории, природных и культурных достопримечательностей страны, особенностей национальной культуры. К середине 1920-х гг. Э. д. достигло наивысшего расцвета, однако к концу 1920-х — начала 1930-х гг. его развитие, как и краеведения, было приостановлено. Многие экскурсионные работники и краеведы подверглись репрессиям, а экскурсионные организации были реорганизованы. Уже с середины 1920-х гг. Экскурсионное дело стало развиваться под руководством Главполитпросвета. В 1928 вместо ликвидированного РОТ было создано Общество пролетарского туризма, преобразованное затем во Всесоюзное добровольное общество пролетарского туризма и экскурсий (1930). С 1936 руководство туризмом и экскурсиями стало осуществлять созданный при ВЦСПС Центральное туристско-экскурсионное управление. Уже в начале 1920-х гг. в экскурсионном деле все больше внимания стало уделяться пропаганде революционных завоеваний, а согласно решениям IV съезда общественного политпросвета (1926) экскурсионное дело должно было строиться только на основе марксистско-ленинской методологии. С начала 1930-х гг. угасает творческий исследовательский подход к решению методических, содержательных проблем экскурсионного дела. Музеи провозглашаются политико-пропагандистскими центрами, а экскурсия из научного комментария к экспозиции превращается в агитацию идеологического характера. Вплоть до середины 1980-х гг. незыблемой установкой в экскурсионном деле являлся показ историко-революционной тематики и достижений социалистического строительства.

С конца 1960-х гг. в стране начинает развиваться индустрия туристско-экскурсионного дела: растёт сеть турбаз, кемпингов, moteлей. Расширяется сеть музеев, включённых в орбиту туристско-экскурсионного обслуживания, что объясняется т.н. «музейным бумом», охватившим разные страны мира. Для подготовки экскурсоводов в педагогических вузах на факультетах общественных профессий создаются экскурсионные отделения. Проявляется тенденция дифференцированного подхода к различным категориям экскурсантов — школьникам, учащейся молодёжи, взрослым, сельским

жителям, иностранным туристам и др. Несмотря на годы забвения, к середине 1970-х гг. начинают возрождаться лучшие традиции отечественной экскурсионной школы.

Во 2-й пол. 1980-х гг. расширяется проблематика экскурсионной деятельности, начинается новый этап краеведения, стимулирующий экскурсионное дело. Рубеж 1980—90-х гг. отмечен спадом экскурсионного дела, вызванным сложностями политического и экономического характера. Вместе с тем экскурсионное дело в музеях развивается под влиянием коммуникативной модели музея (см.: *коммуникация музейная*), разрабатываются новые методы и приёмы вовлечения в предметный мир культуры как детской, так и взрослой аудитории. Всё большее значение приобретает изучение отечественного экскурсионного опыта, теории и методики экскурсионного дела прошлых лет и современных достижений зарубежного музейного дела. Изменяется организационная структура экскурсионного дела Совет по туризму, созданный при ВЦСПС (1962) и преобразованный в Центральный совет по туризму и экскурсиям (1969), а также местные советы по туризму, бюро путешествий и экскурсионные бюро в городах упраздняются. Создается Комитет РФ по туризму и ряд акционерных ту-ристско-экскурсионных организаций, а также Российская ассоциация социального туризма. В России открывается более 3 тыс. туристских фирм. Главным содержанием экскурсионного дела становится знакомство экскурсантов с непреходящими ценностями историко-культурного наследия.

В начале 20 века в России был создан журнал «Экскурсионное дело». Это был научно-педагогический журнал, орган экскурсионной секции сектора социального воспитания Петроградского отдела народного образования. Издавался в Петрограде Государственным издательством в 1921—22 под редакцией профессора И.И. Полянского (1872—1930), биолога, одного из пионеров школьного экскурсионного дела, организатора экскурсионных станций, заведующего Центральным (с 1921 Всероссийским) педагогическим музеем, и академика В.М. Шимкевича (1858—1923). Журнал адресован преподавателям средней школы, организаторам и руководителям экскурсий. Вышло 6 номеров, объединённых в 3 книжки, по объёму и размеру статей близких к сборникам. В статьях освещались проблемы теории и организации экскурсионного дела, обобщался опыт проведения исторических, естественно-научных, технических экскурсий, которые рассматривались как важный метод обучения и воспитания школьников; рассказывалось о работе экскурсионных станций и экскурсионной секции, Музея природы северного побережья Невской губы и др. Рубрики: «Экскурсионная хроника», «Научные новости», «Библиография». Авторами являлись профессора и преподаватели вузов: *И.М. Гревс*, В.А. Фёдоров, П.В. Виттсбург, В.Я. Курбатов, В.В. Дмитриев и др. В Петрограде же была предпринята попытка наладить

издание «Экскурсионного вестника»: единственный выпуск органа Петроградского научно-исследовательского экскурсионного института; вышел в марте 1922.

3.5.7. Издательская деятельность

Музеография

Музеография – отрасль музееведения, представляющая его описательное направление; описания музеев, составляющие один из важнейших источников музееведческих исследований, включающие обычно описания среды, недвижимых памятников и музейных предметов; совокупность изданий по истории музея как учреждения, его экспозиций и коллекций; в зарубежной литературе — музейная практика в отличие от теории (музеологии). Музеография решает информационные, рекламные и популяризаторские задачи.

Музеографические издания различаются по объектам описания: справочники (музейная сеть), путеводители (экспозиция), каталоги (собрания музейные и коллекции); наиболее ярко музеи представляют очерки их истории, юбилейные издания и путеводители, где главным объектом описания выступает музей в целом. Описания музеев разделяются на научные (каталоги, исторические очерки, монографии по истории музеев) и популярные (юбилейные издания, путеводители, альбомы и т.д.), а также на монографические (по отдельным музеям) и общие (по музейной сети стран и регионов). Музеографический подход к музею предполагает раскрытие его исторической и культурной природы и сбалансированное освещение всех составляющих музейного организма. Пороком большинства описаний является невыраженность исследований и критического начала. Характер подачи материала разнится в зависимости оттого, описывается музей через экспозицию или через музейное собрание. В описаниях художественных музеев, а также в зарубежной Музеографии это разделение отсутствует, главное место занимают описания самих музейных предметов, в результате чего происходит отождествление музея с его собранием.

Несмотря на то, что традиции Музеографии как жанра складывались достаточно стихийно, общая эволюция от аморфных описаний отдельных особо выдающихся предметов до целенаправленного описания экспозиций и составления пространственных рассказов прослеживается достаточно чётко. Первые описания музеев в нашей стране появляются в конце 18 в. О формировании Музеографии как отрасли музейного дела в России можно говорить начиная с 20 в. В отечественной Музеографии выделяется несколько этапов: 1900—20-е гг. — для путеводителей характерны динамичность, интерес к личностям создателей музеев, профессионализм в описании

коллекций; конец 20-х — 1-я половина 30-х гг. — переориентация изданий на экспозицию и просветительскую работу; 2-я половина 30-х — 40-е гг. — доминирует пропагандистская направленность, историко-музейная часть исчезает; конец 40-х — 50-е гг. — возрождение музейного фундаментализма, усиление воздействия музееведения, равновесие в описаниях коллекционной базы и экспозиции; конец 50-х — 60-е гг. — нарастание повествовательности, появление схематической исторической части, смешение литературных приёмов; 70—80-е гг. — беллетризация изданий. Современная Музеография как бы разделилась на формализованные научные описания (справочники, каталоги) и свободные по жанру повествования о музеях. В периодических изданиях всё заметнее музейная критика как наиболее перспективное направление Музеографии.

Музееведческие периодические издания

К музееведческим периодическим изданиям относятся научные, научно-методические и научно-популярные издания, освещающие актуальные проблемы музееведения и музейной деятельности: феномен музея, его роль в сохранении культурного наследия и в жизни общества; социальные функции музея, его взаимоотношения с другими социальными институтами — государством, общественными организациями, архивами, библиотеками, научными учреждениями и школой; историю музейного дела в целом, в отдельных странах и регионах, развитие коллекционирования и собирательства и др. Наряду с Музееведческими периодическими изданиями, посвященных общим теоретико-методологическим вопросам, существуют издания, специализирующиеся по отдельным музееведческим дисциплинам или сторонам музейной деятельности: музеографии, информатике музейной, источниковедению музейному, педагогике музейной, социологии музейной, коммуникации музейной, консервации и реставрации, техническим средствам в музеях и др. По масштабу деятельности выделяются немногочисленные международные издания («Музеум» и др.), национальные и региональные издания (в конце 1980-х гг. — свыше 50), связанные с работой отдельного музея местные издания (самая многочисленная группа); по типу — научные труды и учёные записки, отчёты, альманахи (см.: издания музеев), журналы (наиболее распространённый тип). Издателями Музееведческих периодических изданий являются международные организации (ЮНЕСКО, международные ассоциации музеев), государственные органы, управления музеев (Министерство культуры РФ — «Мир музея»; Министерство культуры Румынии — «Revista muzeelor»; и др.); национальные ассоциации музеев («Musees et Collections Publiques de France» — Всеобщая ассоциация хранителей музеев и общественной коллекции Франции; «Journal of Indian Museums» — Ассоциация музеев Индии; «AVISO» — Американская ассоциация музеев; «Muse News» — Ассоциация музеев Австралии и др.),

общественные организации (British Museum Society Bulletin* — Британское общество музеев; «Chinese Museum* — Китайское общество музеев и др.), музееведческие центры («Муzejní a Vlastivedna Prace» — Центральный кабинет музеологии и краеведческой работы при Национальном музее, Прага), отдельные музеи («Muzeum» — Словацкий народный музей, Братислава; «Acta museorum Italico-rum Agriculturae» — Музей истории сельскохозяйственной Ломбардии; «Gendai ho Me» — Национальный музей современного искусства, Токио; «Curator» — Американский музей национальной истории; «Muzeologicke Sesity» — Моравский музей, Брно, и др.). В Музееведческих периодических изданиях публикуются оригинальные и переводные статьи, заметки, очерки и обзоры, в том числе библиографические, статистические материалы, методические разработки и рекомендации. В результате укрепления международных связей музеев во многих изданиях значительно больше места стали занимать материалы о практике работы зарубежных музеев, о международных центрах подготовки музееведов и музейных работников, международных организациях и пр. Некоторые Музееведческие периодические издания адресованы широкому кругу читателей, другие — специалистам-музееведам, музейным деятелям, музейным работникам разных специальностей, как, например, журнал «Музе» Ассоциации музеев Канады, номера которого имеют тематический характер: «Профессия музейного работника», «Маркетинг», «Дизайн», «Музей и местное население», «Музей и образование», «Музейное попечительство» и пр. Издатели, заинтересованные в расширении аудитории музейной, добиваются увеличения числа подписчиков, для чего даже проводят специальные опросы.

В России появление изданий, освещавших наряду с другими отдельными вопросы теории и практики музейного дела, относится к 1900—10-м гг. Они адресовались разной читательской аудитории: художественной интеллигенции («Аполлон»), коллекционерам и всем интересующимся искусством («Художественные сокровища России», «Старые годы», «София»), великосветской («Столица и усадьба») и остальной («Музей для всех», «Экскурсионный вестник») публике. Практически все Музееведческие периодические издания имели музеографический характер, большинство основное внимание уделяли описанию собраний художественных музеев и художественных, частных собраний, коллекционированию, серьезно разрабатывали проблемы собирания, сохранения, изучения и охраны русских художеств, старины как неотъемлемой части культурного наследия, предлагали критерии для определения эстетической ценности производства искусства, его атрибуции и интерпретации. В «Живой старине» была опубликована одна из первых научно обоснованных программ для описания этнографических коллекций. На Предварительном съезде музейных деятелей получила оформление идея создания на основе этого журнала специальное

Музееведческое периодическое издание по образцу «*Museumskunde*», но она не была реализована. В прямой связи с развитием экскурсионного дела стояло издательство журналов «Экскурсионный вестник» и «Русский экскурсант» (1914—17, Ярославль, редакционный издатель С.И. Вахромеев), представлявших музеи как культурные центры. Музееведческие периодические издания этого времени — ценный источник по истории музееведческой мысли и музейного дела в России.

После 1917 представителям старой русской интеллигенции удалось осуществить идею создания Музееведческих периодических изданий во многом благодаря осознанию обществом необходимости сохранения культурного наследия и приобщения к культуре трудящихся. Кроме того, кардинальная перестройка всего музейного дела и музейной сети, формирование Государственного музейного фонда. Развитие краеведческого движения настоятельно потребовали решения как прикладно-методических, так и фундаментально-теоретических проблем музееведения. На совещаниях и конференциях музейных работников (Первая Всероссийская конференция по делам музеев и др.), на страницах первых в России собственно Музееведческих периодических изданий, обязанных своим появлением местной инициативе («Казанский музейный вестник», «Музей»), обсуждались роль и место музея в строительстве нового общества, наиболее эффективные методы приобщения народных масс через музей к подлинным культурным ценностям, новаторские идеи (создание «музея истории человечества», образное художественное решение Экспозиции музейной и др.), результаты работы по созданию научно обоснованной системы музеев. Состояние музейного дела в стране, охрана памятников старины были основными темами бюллетеней Художественной секции НКП РСФСР «Художественная жизнь». Проблемы развития коллекционирования в изменившихся условиях, национализация частных собраний освещались в журнале «Среди коллекционеров», цели и задачи краеведения, изучение родного края посредством экскурсий — в журналах «Экскурсионное дело» и «Краеведение». От Музееведческих периодических изданий 1920-х гг., имевших дискуссионный характер, издания 1930-х гг. («Советский музей», «Советское краеведение») отличались большей идеологизированностью, они пропагандировали марксистско-ленинскую методологию построения музеев. В то же время «Сообщения ГАИМК» (с 1932 — «Проблемы истории материальной культуры») — ежемесячный журнал по вопросам истории материальной культуры, истории, техники, археологии, этнографии и музейного дела — и упомянутый выше «Советский музей» сыграли положительную роль в повышении профессионализма музейных работников.

С начала 1940-х до конца 1960-х гг. Музееведческие периодические издания в России не выходили. Функцию методического обеспечения деятельности музеев в эти годы выполняли научные «Труды» музеев и

Института краеведческой и музейной работы (см.: издания музеев; Российский институт культурологии), а также изданные ими многочисленные методические рекомендации. Это подготовило появление в 1968 «Музейного дела в СССР» — методические, информативные и теоретические издания с конца 1960-х гг. в журнале «Декоративное искусство» получают освещение вопросы проектирования экспозиции, исторического и культурного значения музейного дела. Нарастание тревоги за судьбу отечественной культуры и культурного наследия послужило причиной организации с конца 1970-х гг. периодические издания, посвященные проблеме сохранения наследия («Памятники Отечества», «Наше наследие»), музею как хранителю культурных ценностей и месту, где возможен «диалог культур» («Музей. Художественные собрания СССР», «Советский музей», русская редакция «Музеума»). Включение музейного дела в контекст возрождения культуры России позволило Музееведческим периодическим изданиям по-новому осветить традиционные для музееведения проблемы (что есть музей, в чем смысл музейной деятельности и др.), выдвинуло в них на первый план проблему передачи культурного опыта, взаимодействия музея и музейной аудитории, коммуникации музейной. Распространение оперативной информации, глобальное обращение об инновациях в музейном деле в России и за рубежом, — задача информационных музейных изданий.

Свод памятников истории и культуры СССР

Свод памятников истории и культуры СССР, программа составления одноимённого многотомного справочного издания. Работа по подготовке свода памятников истории и культуры проводилась в соответствии с постановлением коллегии Министерства культуры СССР и Президиума АН СССР 1967 силами научных коллективов республик. Предполагалось, что свод памятников истории и культуры будет состоять из отдельных томов по числу областей, входящих в каждую республику, внутри каждого тома материал подлежал систематизации по районам областей или автономных республик и, кроме статей о памятниках, расположенных по территориально-алфавитному принципу, должен был содержать исторический очерк о памятниках региона, справки об исторических поселениях, картосхемы, иллюстрации, библиографию, справочные указатели. В свод памятников истории и культуры должны были быть включены все выявленные на момент его создания памятники истории и культуры.

В целях апробирования методов работы над сводом памятников истории и культуры в НИИ культуры Министерства культуры РСФСР и АН СССР (ныне Российский институт культурологии) в 1975—89 были выпущены «Материалы к Своду памятников истории и культуры РСФСР» (31 выпуск по 29 регионам России). В РФ деятельность по изданию свода памятников истории и культуры была законсервирована. В процессе его

подготовки проведена значительная работа по выявлению, изучению, паспортизации памятников. Часть собранной информации была опубликована ВНИИ искусствознания (памятники градостроительства и архитектуры), а также использована в ряде других изданий.

3.5.8. Новые технологии в музейном деле

В последние десятилетия значительно изменились условия деятельности музеев, многократно расширились и усложнились контакты музеев, механизм их взаимодействия друг с другом и другими учреждениями, музеи оказались вовлеченными в коммерческую деятельность и пр. В связи с этим в музейном деле появились новые понятия: менеджмент, маркетинг, фандрейзинг, Паблик Рилейшнз (PR).

Особенно активно новые технологии в музейном деле начали применяться в связи с сокращением государственного финансирования и поиском стратегии выживания в условиях экономического кризиса 1990-х гг. Во многих музеях созданы специальные отделы развития (в других случаях - маркетинга), задача которых состоит в формировании политики существования и развития музея в новых условиях, увеличения аудитории музея.

В настоящее время идет активный процесс совершенствования управления музеями. Значительно возросла роль управляющих структур. Появились многочисленные публикации по музейному менеджменту, ведется обучение и переподготовка кадров. Под музейным менеджментом (от англ. to manage - управлять) понимают теорию и практику управления музеем и музейным персоналом.

Музейный маркетинг (от англ. marketing - акт покупки и продажи на рынке) позволяет определять и удовлетворять интересы потребителей музейных услуг, а также формировать их. Завоевательные маркетинговые стратегии имеют целью информирование потенциального посетителя и рекламирование музейного предложения. Эффективная маркетинговая стратегия достигается при сотрудничестве с другими музеями и различными учреждениями культуры. Комплекс работ по привлечению финансов для реализации некоммерческих проектов называется фандрейзингом (от англ. fund - денежные средства; raise - добывать). Для функционирования системы фандрейзинга важное значение имеет налоговое законодательство, стимулирующее участие коммерческого сектора в некоммерческих проектах путём снижения или отмены налогов (распространено за рубежом).

Сегодня в России внебюджетная поддержка музеев осуществляется через специальные правительственные и региональные программы, конкурсы (на грант президента, фонда Потанина "Меняющийся музей в меняющемся

мире"). Благотворительные программы в сфере культуры предлагаются также международными фондами в виде грантов. Многие российские музеи открыли экспозиции и выставки на средства, полученные из международных фондов. Важным аспектом фандрейзинговой деятельности является умение музеев привлекать спонсоров, искать мотивы вкладывания средств коммерческих структур в музейные проекты (ГМИИ, ГИМ). Спонсоры оказывают не только финансовую поддержку, но и предоставляют определённые услуги: ремонт зданий, передача и монтаж оборудования и др. Участие спонсоров в музейных проектах служит своеобразной рекламой, подтверждает их экономическую стабильность и формирует определённый имидж. Как внебюджетный источник дохода получили распространение "Общества друзей музея", "Клубы друзей музея", включающие индивидуальных и коллективных членов.

Многие музеи проводят активную работу по формированию общественного мнения на основе т.н. **PR-технологий** (от англ. public - общественный, relations - отношения, связи). PR осуществляется прежде всего через средства массовой информации. PR кампании включают комплекс мероприятий, формирующий или изменяющий отношения различных групп населения к музею. Текущие мероприятия поддерживают сформированное отношение общественности к музею.

Информационные технологии в музейном деле

Информационные технологии широко используются в настоящее время во всех сферах деятельности музея (учетно-фондовой, научной, экспозиционно-выставочной, реставрационной, издательской). Современные информационные технологии позволяют избежать многократного дублирования одинаковой информации и усовершенствовать информационную деятельность музея. Благодаря автоматизированной информационной системе (АИС) в музеях создаются базы данных музейных коллекций, которые постоянно пополняются. Существующие базы данных дают возможность музейным работникам выполнять быстрый поиск музейных предметов по заданным критериям и использовать полученные результаты в соответствии со своими целями (научными, хранительскими, экспозиционными, реставрационными и т.д.). Оформление учётной документации и фиксирование внутримузеевого передвижения предметов и их выдача из стен музея также осуществляется с помощью АИС.

В работе отечественных музеев используются типовые проекты АИС, адаптируемые к конкретному музею - система "КАМИС", "НИКА", "АС-Музей". Для совместимости баз данных, создаваемых в различных музеях, необходимо выработать стандартные принципы описания. Общепринятой на государственном уровне классификации музейных предметов, позволяющих осуществить эффективный поиск предметов, пока не существует. Комитет по

музейной документации CIDOC, созданный в рамках ИКОМ, занимается с 1970-х годов вопросами совершенствования учета и научной обработки собраний с помощью компьютерных технологий. "Минимальный набор данных, необходимых для создания "информационного ядра"", был выработан Комитетом по документации в 1996 г. и рекомендован музеям.

Новые информационные технологии используются в музее при проектировании экспозиций и выставок. Посетитель может получить углубленную информацию о событиях, связанных с темой экспозиции, об экспонируемых предметах (или получить сведения об аналогичных из базы данных), совершить виртуальную экскурсию по музею с помощью электронного путевода и пр.

Применение новых информационных технологий значительно активизировало издательскую деятельность музеев и ускорило процесс публикации научных (монографии, каталоги) и популярных (путеводители, энциклопедии) изданий, который осуществляется на электронных носителях.

Электронные публикации создаются с применением технологии мультимедиа (основные характеристики - гипертекст и интерактивность, компоненты - текст, звук, видео, анимация) в статичном (CD-ROM, DVD) и динамичном (публикации в интернете) виде. Многие музеи имеют свои представительства в Интернет - веб-сайты, где можно получить информацию об экспозициях и составе фондов, о времени работы музея и новых выставках. Музейные профессионалы находят на сайтах сведения об интересующих их научных изданиях музея и конференциях. В интернет функционируют сайты, объединяющие музеи одного региона (Музеи Татарстана, Музеи Омского Прииртышья). Наиболее полно музеи России представлены на сайте museum.ru (Российская сеть культурного наследия).

Музейная информатика

Музейная информатика, научная дисциплина, занимающаяся теорией и практикой автоматизированием поиска музейной информации, её предмашинной обработки, а также изучением воздействия информации на пользователя. Термин «информатика» образован слиянием слов «информация» и «автоматика». Целью музейной информатики является создание автоматизированных информативно-поисковых систем (АИПС), которые включают в себя описания и изображения музейных предметов, находящихся в экспозициях и фондах музеев. Средством её достижения является компьютеризация музеев. Музейная информатика имеет дело с информацией, сохраняющей актуальность практически вечно, поэтому в музеях используются преимущественно фактографические АИПС, содержащие описания объектов по фиксированному набору поисковых признаков (документальные содержательные тексты на естественных языках). Характерная особенность фактографических систем —

необходимость предварительного (до ввода информации в систему) определения круга объектов и их признаков; фундамент, проблема при разработке таких систем — унификация структуры описания музейного предмета.

Музейная информатика имеет приблизительно 30-летнюю историю. В настоящее время в зарубежных музеях существуют сотни баз данных описаний музейных предметов. Многие из них доступны любому пользователю, имеющему в своём распоряжении персональный компьютер и средство для его подключения к телефонной сети — модем. С 1970-х гг. Комитет по музейной документации (CIDOC) Международного совета музеев (ИКОМ) координирует деятельность по компьютеризации музеев, осуществляет обмен опытом, разрабатывает рекомендации и международные научные программы, в том числе по стандартизации описаний музейного предмета. CIDOC рекомендован список минимального набора данных, включающий обычный набор учётных характеристик и некоторые элементы научного описания, разработан многоязычный словарь по музеологии. В 1996 по инициативе Третьяковской галереи, «Московского Кремля» и Изобразительных искусств музея им. А.С. Пушкина учреждена Российская ассоциация по документации и новым информативным технологиям Российского комитета ИКОМ. Ассоциация осуществляет координацию и обмен информацией как внутри России, так и за её пределами. В её задачи входит проведение ежегодных конференций, формирование критериев оценки качества реализованных проектов, а также планов. Создано 8 рабочих групп (международных связей, информации по музейному законодательству, подготовки и распространения информационных материалов и др.).

В музейной информатике зарубежных стран просматриваются 2 тенденции. Во Франции, Канаде, Дании осуществляется государственное финансирование программ музейной компьютеризации, создаются централизованные тематические банки данных, включающие описание коллекций десятков музеев. В США, Японии, Великобритании и других странах нет государственных программ музейной компьютеризации, однако большинство музеев компьютеризовано, существуют системы учётного описания коллекций, интеграция которых в централизованные банки данных проблематична ввиду разнообразия используемой техники, прикладного программного обеспечения и структуры описания музейного предмета. В Италии Министерство культуры выделяет большие средства на унификацию предмашинной обработки информации. В Риме создан Институт каталога, в котором собрано свыше 2 млн. карточек. Существует свыше 10 стандартизированных типов описания памятников изобразительного и прикладного искусства, архитектуры, этнографии, археологии и т.д. И хотя в каждом регионе существуют свои системы, использующие разнообразную технику и программное обеспечение, унифицированная структура описания

обеспечивает возможность интеграции этих систем. Со 2-й половины 1980-х гг. все большее распространение получают базы данных цветных изображений, в качестве носителей которых используются в основном диски CD-ROM. В настоящий момент существует ряд программ создания национальных и мировых банков изображений памятников изобразительного и прикладного искусства.

В нашей стране музейная информатика начала развиваться в начале 1970-х гг. Однако из фазы постановки задачи работы по компьютеризации музеев стали выходить только в последние годы. Работы в этой области ведутся в Третьяковской галерее (базы данных русской живописи и др. — 18 тыс. изображений), «Московском Кремле» (базы данных по иконописи, оружию, прикладному искусству, нумизматике, археологии — 60 тыс. описаний), Русском музее, Эрмитаже, Музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина и др. Середина 1990-х гг. характеризуется энергичным развитием Информатики музейной в ряде провинциальных музеев. Международный научный фонд выделил грант для подсоединения крупнейших музеев России к международной сети Internet. Осуществляются совместные проекты: например, Третьяковская галерея и «Московский Кремль» создают базу данных по древнерусской живописи (40 тыс. изображений). На базе Отдела информатики Третьяковской галереи работал семинар по проблеме компьютеризации музеев (заслушано свыше 100 докладов, издан сборник трудов «Компьютер в музее, музей в компьютере», Милан, 1991).

Требования к музейным зданиям

Нехватка музейных помещений – одно из препятствий в осуществлении любого направления музейной работы, в том числе и фондовой: пополнять коллекции, проводить исследования, организовать в соответствии с правилами режим хранения и систему хранения невозможно, если здание музея не соответствует нормам. Музейные здания должны удовлетворять многие критерии, это делает их одними из самых сложных построек (по мнению многих отечественных и зарубежных музееведов, еще и одними из самых дорогих).

Музейное здание – слишком общее понятие. На самом деле варианты размещения музеев достаточно разнообразны. Во-первых, это может быть старинное, связанное с какими-то историческими событиями здание, которое само по себе является ценным объектом, подлежит охране. Такое здание само по себе – история и память о прошлом. В то же время это здание – музей, предназначенный для выполнения определенных функций, где само здание может и не быть главным экспонатом. А ведь строились такие объекты вовсе не для музеев. Как правило, интерьеры таких зданий сильно перестраиваются, приспособляются к музейным задачам. Самая сложная проблема – так

приспособить историческое здание под музей, чтобы и все требования современного музееведения соблюсти, и ценный исторический объект не разрушить.

Во-вторых, здание может быть выстроено специально под музей. Этот вариант всеми музееведами считается за лучший, т.к. реконструированные здания практически никогда полностью не соответствуют требованиям к музейным зданиям. Но даже и в этом случае возникает проблема: по мере роста музея «старая одежда» становится мала – требуются новые помещения под фонды, под экспозиции, старые здания перестают удовлетворять новым требованиям и т.д. В-третьих, здание музея может представлять собой музеефицированный объект, где главная задача – сохранить не только здание, но интерьеры, т.е. целый комплекс. В данном случае к зданию относятся именно как к музейному предмету, консервируют, охраняют, изучают и т.д.

Сейчас формируются проекты, которые объединяют различные подходы к выбору и размещению музейных зданий. Пример такого рода совмещения – «Музейный квартал» (Mu Qua) в Вене. Здесь рядом со старыми зданиями, в которых размещены музеи и городской концертный зал, строятся два новых музейных здания. Все это в замысле должно составлять единый культурный комплекс.

При выборе места размещения музея самый важный вопрос: располагать ли его в каком-либо историческом здании или построить новое. В отечественной практике эти вопросы решают: в отношении государственных музеев федерального значения – Министерство культуры Российской Федерации; в отношении местных (муниципальных музеев) – Министерства культуры субъектов Федерации или управления культуры администраций краев, областей, городов и т.д. В зарубежной практике считается, что затраты на содержание исторического здания обычно столь высоки, что полностью «съедают» те средства, которые были сэкономлены на реконструкции здания (считается, что реконструкция всегда дешевле нового строительства, т.к. музейные здания достаточно дорогие). Также необходимость сохранения исторического облика мешает решать вопросы перепланировки, пристройки новых помещений, технического переоборудования исторических зданий.

В то же время многое зависит от профиля и назначения музея: мемориальные музеи требуют именно исторических зданий, да еще и связанных с меморируемой личностью.

Подбор здания под музей или строительство нового (в любом случае) требует создания *архитектурного проекта*. Кроме архитектора, в его разработке непременно должны участвовать музейные работники, чья задача создать концепцию музейного здания, объяснить требования музейных специалистов к хранению, экспонированию музейных предметов, к

размещению библиотек, читальных залов, помещений для лекториев, обеспечению безопасности собрания и т.д.

Проект должен включать несколько разделов. Во-первых, следует учесть особенности прилегающего к будущему музею участка. Здание музея должно быть доступно и досягаемо (можно легко составить план местности, добраться, доехать общественным транспортом, возможно разместить на стоянке туристские автобусы или личные автомобили). Участок должен позволять решить вопросы реконструкции здания, пристройки дополнительных помещений (достаточно неудобно, когда музею приходится из-за недостатка помещений размещать фонды, экспонировать свои коллекции в удаленных друг от друга зданиях). Доступность подразумевает также, что службы, задействованные в обеспечении безопасности музея, выполняют свои задачи беспрепятственно (например, наличие рядом со зданием гидрантов необходимо на случай пожара и т.д.). При выборе участка или здания обязательно учитываются требования безопасности, предъявляемые к музейным учреждениям (наличие близлежащих зданий, их размещение относительно музея, наличие общих переходов). Учитывается и перспектива развития местности (строительство еще каких-либо зданий, коммуникаций, прокладка дорог и т.п., что может повлиять на качество внемузейной и внутримузейной среды, потребовать от музея дополнительных затрат на ликвидацию негативных последствий: загазованности воздуха, вибрации, излишнего шума и т.д.).

Во-вторых, архитектурный проект должен быть снабжен предварительной разметкой помещений: все помещения распределяются на доступные и недоступные для публики, предназначенные для коллекций и не предназначенные для коллекций. Это позволяет определить направление схем движения в музейном здании: для перемещения экскурсий и отдельных посетителей; для доставки экспонатов и других музейных приобретений; для вывоза мусора; для персонала, обслуживающего музейную технику, оборудование; движения в случае возникновения чрезвычайных ситуаций и т.д. Экскурсионные потоки логичнее вести по залу слева направо, т.к. это удобно для чтения информации (за исключением тех стран, чья письменность предполагает как раз обратное – чтение справа налево). Экскурсии и отдельные посетители не должны пересекаться с другими потоками, петлять по зданию, возвращаясь много раз в одни и те же залы и т.д..

При разметке помещений указывается также допустимый уровень освещенности и перепадов контрастности освещения помещений, рекомендации по прямому или непрямому освещению, особенности крепления осветительных приборов, виды осветительных приборов. При решении этих вопросов важно учесть и материал, которым будут покрыты стены помещения: он может иметь разную степень светоотдачи. Вырабатываются и реализуются требования к микроклимату помещений (к

влажности, температуре, уровню шума, требования к фильтрации воздуха и т.п.), от их удовлетворения зависит возможность соблюдать режим хранения.

Учитывая вероятность того, что через какое-то время здание может подвергнуться реконструкции, важно указать и архитектурные особенности здания: наличие несущих стен, конструкций, возможности перепланировки помещений.

Помещения также оцениваются с точки зрения безопасности и возможности соблюдения режима охраны в экстремальных ситуациях, размещения всевозможных охранных систем. Музейные работники должны определить требования к системам жизнеобеспечения (электропроводка, канализация, водопровод, средства связи и т.п.).

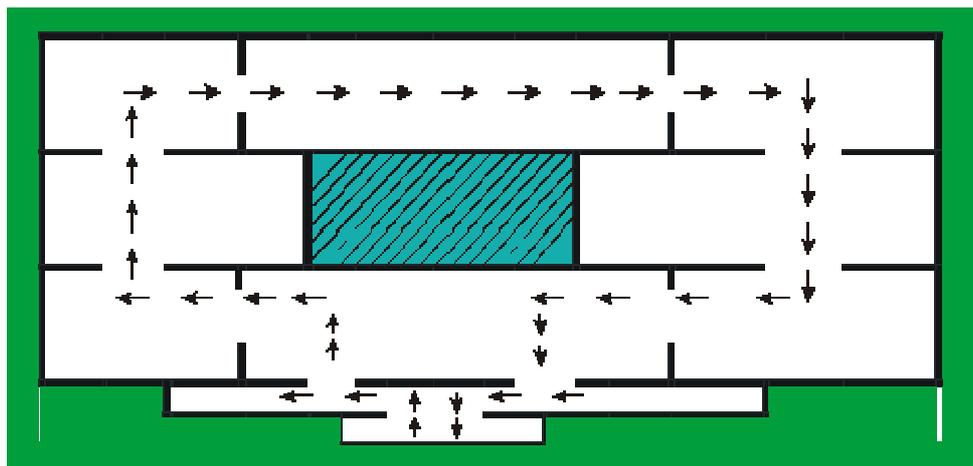
При планировке музея учитывается и то, какое количество его площадей будет отдано под экспозиции, под фонды, под технические помещения, под рекреационную зону и т.д. Нормы, указанные в музеологической литературе, достаточно подвижны. Так, Р. Вентури, создатель флигеля Лондонской национальной галереи, отмечал, что соотношение площади экспозиции и площади остальных помещений «со времен классических образцов XIX в. изменилось с 9:1 до 1:2». Б. и Г.Д. Лорды, предлагая оптимальные соотношения деления музейных площадей, дают следующие параметры: 40% – на экспозиции и временные выставки; 20% на фонды, лаборатории консервации и реставрации и др. помещения, связанные с хранением экспонатов; 20% на вспомогательные помещения для персонала («комнаты для оборудования и офисы») и 20% на рекреационную зону (холлы, залы, аудитории, кафе или рестораны и т.п.).

Представляется, что такого рода соотношения должны также учитывать тип музея: исследовательским музеям в принципе не нужны рекреационные зоны, как могут быть не нужны и экспозиционные площади. Основные помещения должны предназначаться фондам музея. Учебные музеи нуждаются в больших экспозиционных площадях и достаточных помещениях для лекционных и самостоятельных занятий, но рекреационная зона им ни к чему. Просветительские музеи наоборот нуждаются в помещениях, позволяющих посетителю не только осмотреть коллекции, но и отдохнуть, поесть, развлечься, другими словами, следует запланировать рекреационную зону, удобную для посетителя и разнообразную по функциям.

Музейные здания считаются одними из самых сложных типов сооружений. В мировой практике получение приглашения участвовать в создании проекта музейного здания воспринимается как признание мастерства архитектора, дизайнера. Например, авторы сборника «Дизайн США» отмечали, что «проекты художественных музеев стали самыми заветными заказами, о которых мечтают сегодняшние архитекторы».

В архитектуре XX в. получили распространение два основных типа проектов зданий, предназначенных для музеев: концентрический и линейный.

Их идеи возникли в конце XIX в., но воплощение получили гораздо позже. Здания первого типа строятся как система концентрических кругов, способных вести посетителя от экспозиции к экспозиции, постепенно увеличивая и усложняя поток информации. Идею такого здания сформулировал Питт-Риверс, основатель музея в Фарнеме (Великобритания). Он разъяснил эту идею в статье для «Journal of the Society of Arts» в 1887 г., а потом в докладе для антропологической секции Британской ассоциации.

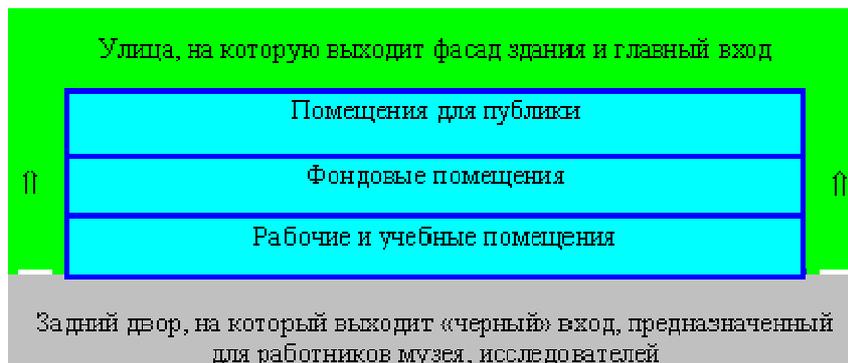


Концентрический проект музейного здания

Стрелками обозначено направление движения посетителей по экспозиции.

□ – направление движения; ▨ – часть здания, изолированная от публики: фондовые помещения, библиотека, архив, учебные помещения, мастерские по реставрации и т.д.; ■ – околмузейная территория

Г. Флауэр – директор Музея естествознания в Лондоне, пропагандировал линейную систему музейных зданий, позволяющую отделить друг от друга части здания, предназначенные для выставочной, учебной и научной работы. Здание представляет собой прямоугольник, разделенный на три части (рис. 85). Доступные публике помещения идут вдоль фасада. Непосредственно за ними – помещения без окон, где располагаются фондовые помещения. В задней, освещаемой окнами части здания располагаются рабочие и учебные помещения.



Линейный проект музейного здания. На схеме само здание находится внутри; показано, как в нем должны располагаться помещения, предназначенные для разных групп: публики (экспозиции, рекреационная зона и т.д.), исследователей, работников музея (библиотека, архив, учебные помещения, мастерские по реставрации и т.д.).

Среди специально выстроенных музейных зданий можно выделить те, которые построены для защиты музейных объектов и в целях их консервации. Примером могут служить здания музея в Фишборне (Великобритания), выстроенное над местом раскопок римского дворца 1 в. н.э.; музея «Васа» (Швеция), выстроенного для консервации и последующей реорганизации в музей шведского военного корабля 1628 г. (по его имени назван музей), обнаруженного археологами в 1956 г. Эти здания представляют собой нечто вроде гигантских лабораторий по консервации, в которые открыт доступ посетителей. Создание такого комплекса всегда трудоемко и затратно.

Не всегда при организации музея речь идет о строительстве или выделении ему отдельного здания. Достаточно часто выделяется несколько помещений. Это, как правило, относится к учебным музеям, создаваемым при учебных заведениях (школах, вузах и т.д.), ведомственным музеям, создающимся обычно или с учебными целями, или «для патриотического воспитания молодого поколения». Но и в этих случаях следует соблюдать требования, которые предъявляются музейным помещениям. Случайный подбор помещения, отсутствие кондиционеров, повышенная влажность и т.п. ведут к порче экспонатов и ставят под угрозу само существование музея. При выборе помещения и решении вопросов его переоборудования важно получить консультацию специалистов-музееведов.

Успешное решение проблемы музейного здания или помещения во многом становится залогом успешного ведения всех видов музейной работы.

Музейная педагогика и социология

Изучением музейной аудитории и выработкой практических рекомендаций занимаются музейная социология и музейная педагогика.

Музейная педагогика – специальная научная дисциплина на стыке музееведения, педагогики, психологии и профильной для данного музея дисциплины (или их комплекса), предметом которой выступает музейная коммуникация. Ее задача – разработка новых методик работы с посетителем, музейно-педагогических программ, изучение воздействия форм музейной коммуникации на различные группы музейной аудитории.

Под *музейной аудиторией* в данном случае понимается совокупность людей, включенных в сферу культурно-образовательной деятельности музеев (исключая сотрудников музеев, которые вовлечены в сферу этой деятельности в силу своей профессии).

Музейная педагогика как практическая форма работы начала формироваться во 2-й половине XIX – начала XX в. Термин «музейная педагогика» был введен в 1931 г. Фрейделем. Первоначально музейная педагогика ориентировалась на разработку методик работы и изучение по преимуществу детской аудитории. Только в 1970–1980-е гг. осознается важность таких исследований и для других групп посетителей (хотя работа с детскими и подростковыми группами остается самым важным направлением), связь музейной педагогики со всеми сторонами музейной работы.

Данные, на основе которых делает выводы музейная педагогика, предоставляет *музейная социология* – специальная научная дисциплина на стыке социологии (прежде всего социологии культуры), менеджмента культуры и музееведения. Музейная социология изучает функционирование музея как социального института; реализацию в его деятельности общественных потребностей, запросов и ожиданий; воздействие музея на общество и общества на музей; отношение к музею различных социальных, профессиональных, возрастных и др. групп, их потребности и ценностные ориентации.

В современном музееведении вполне оформились представления о важности социологических исследований не только в культурно-образовательной деятельности музеев, но и по другим направлениям работы. Социология вырабатывает методики экспертных оценок, функциональных характеристик музейных фондов, содержательно-смысловых показателей музейной деятельности, критерии эффективности внутримузейных коммуникаций, связи между музейной и внемузейной работой (определение меры значимости этой работы и отдельных ее форм для музейной аудитории, экспертов, специалистов и т.д.).

Социологические исследования составляют важную часть научно-исследовательской работы современных музеев. Музейная социология опирается как на общие социологические данные (например на данные переписей или общесоциологических исследований о численности, возрастных, социальных, профессиональных и т.д. характеристиках

населения), так и проводит собственные исследования путем опросов, анкетирования, наблюдения, изучения документов и т.д.

Выделение музейной социологии в самостоятельную область научного знания происходит в конце XIX – начале XX в. В России первые исследования социального, демографического состава посетителей, их запросов и поведения были проведены в 1920-е гг., в основном на материалах временных и передвижных выставок. В 1930-е гг. проведение таких исследований было свернуто и возобновилось только в 1960-е гг. Размах социологических исследований отечественных музеев приходится на 1970–1980-е гг. В этот период создаются социологические службы во многих крупных музеях: Эрмитаже, Государственном историческом музее, Русском музее и др. Проводятся крупные исследования, например в 1986 г. проведено исследование «Человек и учреждения культуры», в 1987–1988 гг. – «Музей в вашей жизни», охватившее 14 регионов РСФСР. Проводили такие исследования и отдельные музеи: результаты публиковались в научных сборниках, например «Музей и посетитель» (М., 1975–1976. Вып. 1–2).

За рубежом задачу изучения музейной аудитории, как правило, решают особые службы: отделы маркетинга или PR-службы (public relation – связь с общественностью). В 1920–1930-е гг. (на волне популярности бихевиоризма) проводились крупные исследования в музеях США, где методами наблюдения и хронометрирования (определения времени прохождения по экспозиции, времени «контакта» с экспонатом и т.д.) определялись аттрактивность, экспрессивность и иные свойства как отдельных предметов, так и экспозиции в целом. В 1960–1970-е гг. тематика исследований расширяется, в том числе и по причине теоретического обновления музейной социологии: изучаются не только мотивация поведения в музее, не только социально-демографический состав музейной аудитории, но и эффективность экспозиции с точки зрения теории «принятия решений на основе информации». Социологические исследования с этого периода начинают носить комплексный характер. В США работает международная социологическая лаборатория по изучению посетителей, которая с 1988 г. издает журнал «JLVS Review – A Journal of Visitors Behavior».

В 1990-е гг. под влиянием практики зарубежных музеев отечественные музеи также начинают создавать PR-службы, преобразовывать научно-просветительские отделы, искать новые формы и методы работы с посетителем. Это связано с изменением понимания роли музея как социального института. В современном мире музей не столько транслятор знаний, сколько место отдыха и развлечения. Музей должен обращаться не только к разуму, но и к чувствам, воображению, внутреннему миру посетителя. Это влияет на изменение форм работы музеев, прежде всего, культурно-образовательной работы, стимулирует поиск и реализацию новых идей.

Рекомендуемая литература

1. «Museum», 1991, № 168/169
2. Закс А. Б., Технология построения музейной экспозиции, в сб.: Актуальные проблемы музейного дела в РСФСР, М., 1987;
3. Закс А. Б., Экспозиционная работа в музеях. Музееведение и охрана памятников. Обзорная информация, в. 1. М., 1982;
4. Benes J., Prispěvek k teorii a metodice musejnej presentacia, «Museum», 1980, № 3/4; Stransky Z., Die Prinzipien der musealen Ausstellung, «Neue Museumskunde», 1981, № 1;
5. Benes J., Syntezanazoranamuseinivitriny, «GNM. Spob.», 1962, №1.
6. Howell D. B., A network system for the planning, designing, construction, and installation of exhibits, «Curator», 1971, № 2;
7. Knorr H. A., Aufbau historischer Ausstellungen in den Museen, Halle/Saale, 1960;
8. Matuschek P., Einige Fragen der wissenschaftlichen Vorbereitung musealer Ausstellungen zur Geschichte der DDR, «Neue Museumskunde», 1972, № 1;
9. Riviere G. H., Visser H.F.E., Les vitrines de musee, «Museum», 1960, № 1;
10. Rohmeder G., Methoden und Medien der Museumsarbeit. Pädagogische Betreuung der Einzelbesucher in Museum, Köln, 1977
11. Alois R., Exposizioni: Architetture; allestimenti, Milano, 1960;
12. Авижанская С.А., Галкина Е.Л., К вопросу об изучении и научном описании предметов этнографии в процессе комплектования и научной обработки, в сб.: Актуальные проблемы фондовой работы музея, М., 1980;
13. Актуальные проблемы фондовой работы музеев. Научная обработка музейных предметов, М., 1981 (Труды НИИ культуры, 99);
14. Анциферов Н. П., Теория и практика экскурсий по обществоведению, Л., 1926;
15. Арзамасцев В.П. О семантической структуре музейной экспозиции/ Музееведение. На пути к музею XXI века.(Сб. научн тр. НИИ культуры). М., 1989;
16. Асеев Ю.А., Поднозова И.П., Шер А.Я., Каталогизация музейных коллекций и информатика, в сб.: Современный художественный музей. Проблемы деятельности и перспективы развития. (Сб. научных трудов ГРМ), Л., 1980;
17. Атрибуция музейного памятника: Классификация, терминология, методика. Справочник//Российский этнографический музей/ Под ред. И.В. Дубова. СПб., 1999;
18. Безмоздин Л., Культурно-социологический анализ вещи, в сб. Вопросы социологии искусства. Теоретические и методологические проблемы, М., 1979;

19. Букшпан П., Щуцкая Г, Краеведческие музеи — исторической науке, в сб.: Музейное дело в СССР, М., 1979;
20. Бычкова Л.С, Техника и современное музейное дело, веб.: Музееведение. Искусство музейной экспозиции и техническое оснащение музеев, М., 1985;
21. Вебер Б., Изложбената дейност — на научно равнище, «Музеи и паметници културата», 1988, № 3.
22. Врочинская К.А., Музеи и выставки Москвы и Подмосковья, М., 1947;
23. Гейнике Н.А., Культурно-исторические экскурсии. Основные вопросы методики и методологии культурно-исторических экскурсий, ч. 1, М., 1923;
24. Герасимов И.П., Методологические проблемы экологизации современной науки, в сб.: Общество и природная среда, М., 1980;
25. Герд В. А., Экскурсионное дело, М.—Л., 1928;
26. Гнедовский М.Б., Дукельский В.Ю., Музейная коммуникация как предмет музееведческого исследования, в сб.: Музейное дело. Музей — культура — общество, М., 1992;
27. Длугач В.В., Зайцева Т.Н., Современное музейное оборудование, М., 1980 (Реставрация, исследование и хранение музейных художественных ценностей. Обзорная информация, в. 1);
28. Дружинин Н. М., Научная подготовка музейных экспозиций, в его кн.: Социально-экономическая история России. Избранные труды, М., 1987;
29. Дукдский В.Ю., Музеография. История и перспективы, в сб.: Музееведение. Концептуальные проблемы музейной энциклопедии, М., 1990.
30. Дьякова Р. А., Емельянов Б. В., Пасечный П. С, Основы экскурсоведения, М., 1985.
31. Изучение и научное описание памятников материальной культуры, М., 1972;
32. Изучение музейных коллекций, М., 1974 (Труды НИИ культуры, т. 21); Типовые схемы описания этнографических предметов для подготовки к изданию сводных научных каталогов Музейного фонда Союза ССР, М., 1975.
33. Кедринский А. А. Основы реставрации памятников архитектуры. Обобщение опыта школы ленинградских реставраторов. — М.: Изобразительное искусство, 1999. — 184 с. — ISBN 5-85200-119-8.
34. Киселёв В.В., Классификация оборудования экспозиций и фондохранилищ музеев, там же; Bassi C, Berlanda E, Boschetto G., Musei, Milano, 1956;
35. Клике Р.Р., Художественное проектирование экспозиции, М., 1978;
36. Компьютер в музее, музей в компьютере: Труды Всесоюзного семинара по проблемам компьютеризации музеев за 1990 г. М., 1991;

37. Компьютеризированные банки данных музейной и археологической информации. (Материалы межведомственного рабочего совещания), Тб., 1988;
38. Кондратьев В.В., Вопросы отбора материалов современности в музейное собрание, там же; Научная концепция Красноярского культурно-исторического и музейного комплекса, М., 1992;
39. Концепция развития Таймырского окружного музея, М.—Дудинка, 1993.
40. Кондратьев В.В., Вопросы отбора материалов современности в музейное собрание, там же; Научная концепция Красноярского культурно-исторического и музейного комплекса, М., 1992;
41. Коротков В., Ривин В., Музейная экспозиция. Проблемы синтеза науки, искусства, техники, в кн.: Художник, вещь, мода, М., 1988;
42. Крейн А. З., Жизнь музея, М., 1979;
43. Культурно-образовательная деятельность / Музейное дело России. М., 2003.
44. Курлат Ф.Л., Историческая наука и музей, в сб.: Музей и современность, М. 1986
45. Лорд Б., Лорд Г.Д. Менеджмент в музейном деле. М., 2002
46. Майстровская М.Т., Архитектурно-художественные компоненты в музейной экспозиции, в сб.: Музееведение. Искусство музейной экспозиции и техническое оснащение музеев, М., 1985 (Труды НИИ культуры, т. 139);
47. Мансуров А. Место научно-исследовательской работы в музеях // Советский музей, 1931, № 3;
48. Марков Ю.Г., Социальная экология, Новосибирск, 1986;
49. Методические рекомендации по подготовке Свода памятников истории и культуры СССР, в. 3, М., 1972.
50. Михайловская А.И. Музейная экспозиция. М., 1964;
51. Искусство музейной экспозиции: Сб. научн. тр./НИИ культуры. №45. М., 1977;
52. Михайловская А.И., Архитектурно-художественное решение экспозиции и применение аудиовизуальных средств в музеях. Обзорная информация. Музееведение и охрана памятников, М., 1978;
53. Михайловская А.И., Музейная экспозиция. Организация и техника, 2 изд., М., 1964;
54. Музееведение. Музеи исторического профиля, М., 1988
55. Музееведение. Музеи исторического профиля, М., 1988, гл. 4. Фонды музея. Основные направления фондовой работы, с. 96—113.
56. Музееведение. Музеи исторического профиля, М., 1988, гл. 8. Музейная экспозиция. Научная подготовка, гл. 9. Музейная экспозиция. Архитектурно-художественное решение; Поляков Т.П., Образно-сюжетный метод в системе традиционных методов построения

- экспозиции, в сб.: Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности, М., 1989;
57. Музееведение. Музеи исторического профиля, М., 1988;
 58. Музееведение. На пути к музею XXI века: музейная экспозиция. М., 1996;
 59. Музеи. Маркетинг. Менеджмент. М., 2001;
 60. Музей будущего: Информационный менеджмент. М., 2001;
 61. Музей и власть, ч. 1—2, М., 1991.
 62. Музей и новые технологии. М., 1999;
 63. Музей и современность. Комплектование музейных коллекций: Сб. научн. тр. НИИ культуры. № 114, М., 1982;
 64. Музей и современность. Проблемы экспозиционной работы музеев на современном этапе, М., 1989 (Труды НИИ культуры, т. 179);
 65. Музейное дело в СССР. Актуальные проблемы совершенствования музейных экспозиций, М., 1982;
 66. Музейное дело в СССР. Научные основы работы музеев исторического профиля, М., 1980;
 67. Музейное дело и охрана памятников. Экспресс-информация, в. 1—2. Опыт музейного проектирования: научная концепция, сценарий, М., 1992
 68. Музейные экспозиции и выставки/Музейное дело России. М., 2003
 69. Музейный фонд СССР. Типовые схемы научного описанию памятников материальной культуры, письменных источников, изобразительных и нумизматических материалов для подготовки к изданию сводных научных каталогов Музейного фонда Союза ССР, М., 1973;
 70. Научное проектирование экспозиции по истории советского общества, М., 1981 (Труды ЦМР СССР, в. 12);
 71. Научно-исследовательская деятельность музеев/ Музейное дело России, М., 2003.
 72. Научно-исследовательская работа музеев РСФСР: вопросы содержания, планирования и координации, М., 1985;
 73. Научно-просветительная работа в естественно-научных музеях. М., 2000;
 74. Научно-просветительная работа в художественном музее на современном этапе. СПб., 1996;
 75. Никишин Н.А., Экспозиции отделов природы краеведческих музеев в свете современных достижений профильных наук, в сб.: Вопросы научного содержания экспозиций краеведческих музеев, М., 1987.
 76. Ноль Л.Я. Компьютерные технологии в музее. М., 1999;
 77. Ognibeni G., Planung und Durchführung einer Grossausstellung unter Berücksichtigung der Niedersächsischen Landesausstellung (NLA) «Stadt im Wandel», «Maltechnik. Restauro», 1986, Jg. 92, № 4;
 78. Ольшевская Г.К. Проблемы комплектования материалов по современному периоду отечественной истории//Теория и практика

- музейного дела в России на рубеже XX-XXI веков./ Труды ГИМ. Вып. 127. М., 2001;
79. Основы советского музееведения, М., 1955;
 80. Основы экскурсионного дела в музеях, (в. 1—2), М., 1976—77;
 81. Оум Ю., Основы экологии, пер. с англ., М., 1975;
 82. Памятники архитектуры в дореволюционной России: Очерки истории архитектурной реставрации / Под общ. ред. д-ра арх-ры А. С. Щенкова; Сост. указат. А. С. Щенков, А. Л. Баталов, Т. А. и В. А. Куликовы. — М.: ТЕРРА—Книжный клуб, 2002. — 528 с., ил. — ISBN 5-275-00664-0.
 83. Перцев Д.Г., Банк данных изобразительного искусства в Третьяковской галерее, «Информатика и образование», 1991, № 1.
 84. Пищулин Ю.П., Равикович Д.А., Музейная аудитория (К постановке вопроса), в сб.: Проблемы совершенствования музейного дела. (Музей и современность), М., 1977 (Труды НИИ культуры, т. 59).
 85. Полякова У.М., Документация научной экспедиции музея, в сб.: Музейное дело в СССР, в. 5, М., 1973;
 86. Разгон А., Музейная экспозиция — искусство?, «Декоративное искусство СССР», 1976, №9;
 87. Раушенбах В.М., Наука в нашем музее, в сб.: Музейное дело в СССР, М., 1974;
 88. РМЭ, Т.2, с. 1995 ;
 89. Розенблюм Е.А., Художник в дизайне, М., 1974;
 90. Сборно-разборное экспозиционное оборудование для передвижных и музейных фондов. Альбом чертежей, М., 1972;
 91. Серебренников Г.Н. Организация и содержание научно-исследовательской работы музеев, М., 1945;
 92. Современная историографическая ситуация и проблемы исторических экспозиций музеев. М., 2002;
 93. Современные информационный технологии в музее/Музейное дело России. М., 2003.
 94. Туманов В.Е., Актуальные проблемы разработки модели научного комплектования музейных коллекций по истории советского общества, в сб.: Формирование и изучение музейных коллекций по истории советского общества, М., 1982 (Труды ЦМР СССР, № 13);
 95. Финягина Н. П., Научная подготовка музейных предметов при создании экспозиции в музеях исторического профиля, в сб.: Проблемы экспозиционной и научно-просветительной работы музеев, М., 1982
 96. Финягина Н.П. (сост.). Изучение музейных предметов современного периода в исторических и историко-революционных музеях. Научно-методические рекомендации, М., 1978;
 97. Финягина Н.П. Состав и структура музейных фондов, содержание фондовой работы/Музейное дело в СССР, М., 1975;

98. Фонды - основа музейной жизни/ Музейное дело России. М., 2003.
99. Чинхолл Р., Музейная каталогизация и ЭВМ, пер. с англ., М., 1983;
100. Шмит Ф.И. Музейная экспозиция. М., 1929;
101. Экскурсии в культуру. Методический сборник, под ред. И.М. Гревса, М., 1925;
102. Экспозиционное оборудование музеев. Альбом чертежей. М., 1966
103. Юханссон Х., Нильссон Б., Применение информатики и средств коммуникации в музеях Швеции, «Museum», 1989, № 160

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Что такое музей?
2. Что такое музееведение?
3. Что такое музеология?
4. Что такое музеография?
5. Что такое тип музея?
6. Какова структура музееведения
7. Что представляет собой музееведческое образование?
8. Перечислите методы ранжирования музеев?
9. Какова сущность всех методов ранжирования музеев?
10. Назовите основные периоды истории музейного дела
11. Дайте характеристику каждому периоду истории музейного дела
12. Какова периодизация истории музейного дела зарубежья?
13. Дайте характеристику каждому периоду истории музейного дела зарубежья
14. Какова периодизация истории музейного дела в России?
15. Дайте характеристику каждому периоду истории музейного дела в России
16. Какие тенденции характерны для развития музейного дела XIX вв.?
17. Какие тенденции характерны для развития музейного дела XVIII вв.?
18. Какие тенденции характерны для развития музейного дела XVI–XVII вв.?
19. Какие тенденции характерны для развития музейного дела XX – нач. XXI вв.?
20. Какие тенденции характерны для развития музейного дела в Российской Федерации в 1990-е гг. – нач. XXI в.?
21. Какие виды и методы проведения экскурсий кажутся вам наиболее подходящими: а) для детской аудитории; б) для взрослой аудитории? Обоснуйте свою точку зрения.
22. Какие международные документы по правилам реставрации и консервации вам известны?
23. Какие методы создания экспозиций вам известны?
24. Какие направления работы музеев вам известны? За что отвечает каждое из них?
25. Какие формы культурно-образовательной работы, на ваш взгляд, наиболее эффективны? Обоснуйте свою точку зрения.
26. Кто имеет право проводить реставрационные работы на территории Российской Федерации?
27. Назовите действующие региональные законодательные акты, регулирующие вопросы музейного дела и охраны памятников истории

- и культуры в Приморском крае. Какие положения данных документов кажутся вам наиболее важными?
28. Перечислите требования к выбору места для музейного здания. Составьте таблицы с критериями удобства местоположения музейного здания и проанализируйте исходя из этих требований расположение известных вам музеев.
 29. Представьте, что вы создаете музей (по выбору). Что бы вы включили в концепцию такого музея?
 30. Что включается в музейные фонды согласно «Положению о Музейном фонде РФ»? Когда принят данный документ? Распространяются ли положения данного документа на частные музеи?
 31. Что отличает современное понимание «музея»?
 32. Что такое профиль музея?
 33. Что такое Тематико-экспозиционный план и каковы этапы его составления?
 34. Какова сущность экскурсионной работы в музее?
 35. Какова сущность фондовой работы в музее?
 36. Понятие музейных фондов
 37. Понятие музейной экспозиции
 38. Сущность научно-исследовательской работы в музее
 39. Сущность культурно-образовательной работы в музее
 40. Направления международной деятельности музеев
 41. Какие музейные объединения и центры Вы знаете
 42. Какие функции выполняет музей?
 43. Дайте характеристику основным функциям музея
 44. Какие направления музейной деятельности Вы знаете?
 45. Какова суть работы с музейными фондами?
 46. Что такое музеефикация?
 47. Дайте характеристику Концепции музея
 48. Как ведется учет музейных фондов?
 49. Каков режим хранения музейных коллекций?
 50. Какова система хранения музейных коллекций?
 51. Что такое консервация?
 52. Что такое реставрация?
 53. Перечислите этические аспекты реставрации
 54. Что такое музейная экология?
 55. Перечислите способы и методы изучения музейных предметов
 56. Перечислите методы создания экспозиции
 57. Дайте характеристику методам создания экспозиции
 58. Дайте характеристику основным этапам музейного проектирования
 59. Перечислите основные виды экспозиционного оборудования

60. Дайте характеристику основным средствам экспозиционного оборудования
61. Дайте определение музейной аудитории
62. Перечислите формы работы с музейной аудиторией
63. Дайте характеристику основных форм работы с музейной аудиторией
64. Перечислите основные виды издательской деятельности музеев
65. Дайте характеристику основных видов издательской деятельности музеев
66. Назовите музееведческие периодические издания
67. Дайте характеристику Свода памятников истории и культуры
68. Какова сущность и направления музейного маркетинга?
69. Перечислите основные требования к музейным зданиям
70. Что такое тип музея?

ОСНОВНЫЕ ТЕРМИНЫ И ПОНЯТИЯ

СЛОВАРЬ МУЗЕЙНЫХ ТЕРМИНОВ И ПОНЯТИЙ

Анастилоз – метод реставрации архитектурных сооружений, установка на место подлинных фрагментов, изменивших свое положение при разрушении памятника.

Ансамблевый метод построения экспозиции сохраняет или реконструирует на документальной основе реальную обстановку жизни конкретного человека, типичную для определенного социального слоя конкретной исторической эпохи среды. Основная структурная единица **ансамблевой экспозиции** – «жизненный» экспозиционный комплекс: интерьер, где музейные предметы представлены в среде своего бытования благодаря воспроизведению реально существовавших между ними связей.

Ассоциация по документации и информационным технологиям в музеях (АДИТ) создана в 1996 г. по инициативе ГМИИ им. Пушкина, «Московского Кремля» Третьяковской галереи для координации усилий музеев в деле информатизации и использования компьютерных технологий. Современный устав принят 31 июля 2000 г. Член CIDOS.

Атрибуция (определение) – выявление присущих музейному предмету признаков. Исследуются как физические, химические и т.п. свойства предмета (это необходимо для выработки рекомендаций по хранению), так и свойства, позволяющие судить о назначении предмета, его происхождении и истории бытования.

Биогруппа – экспозиционный комплекс, представляющий собой композицию из животных (чучел) или растений (или животных и растений).

Ведущий текст – выражает основную идею экспозиции в целом, отдельных разделов, тем, залов, комплексов. По сути, напоминает эпитафию к художественным произведениям.

Виртуальные экспозиции – показ компьютерных изображений музейных предметов.

ВООПИК – Всероссийское добровольное общество охраны памятников истории и культуры)

Воспроизведения – предметы, точно передающие облик музейных предметов (копии; реконструкции; муляжи; репродукции; новоделы; макеты; модели; голограммы).

Всемирное культурно-историческое и природное наследие (World cultural and natural heritage) – понятие, сформулированное в конвенции UNESCO «Об охране Всемирного культурного и природного наследия» (принята 16 ноября 1972 г.). В соответствии с этой конвенцией выделяются

объекты Всемирного наследия, представляющие ценность для всего мирового сообщества и находящиеся под его особой охраной. UNESCO составляет Список Всемирного наследия (World cultural and natural heritage list), в который и включаются такие особо ценные объекты.

Всероссийское добровольное общество охраны памятников истории и культуры (ВООПИК), создан в 1965 г. – общественная организация, занимающаяся сохранением, изучением, популяризацией историко-культурного наследия Российской Федерации.

Выставка – временная экспозиция.

Голограммы – объемные трехмерные копии, созданные посредством лазерной техники или записи на светочувствительную пластину и с нее воспроизводимые.

Диорама – вариант построения ландшафтной экспозиции, основой которой служит одноплоскостная картина-задник (возможны и трехсторонние диорамы – альковные), выхватывающая характерный участок среды, не охватывающая полный круг горизонта. Картина-задник дополняется макетом местности (трехмерными, объемными предметами, например, макетами характерных деревьев, имитацией травяного покрова и т.п. – для леса; макетами гористых склонов и каменных пляжей – для участков побережья и т.д.), и все это потом наполняется музейными предметами.

Заглавный текст – помогает посетителю ориентироваться в экспозиции (содержат названия залов, тематических разделов, экспозиционных комплексов).

Инсталляция (от англ. installation – установка) – метод построения музейной экспозиции. Инсталляция – пространственная композиция, созданная художником из различных элементов: бытовых предметов, промышленных изделий и материалов, природных объектов, текстов, визуальной информации.

Каталог – это аннотированный перечень входящих в фонды предметов, расположенных в определенном порядке (в соответствии с принятой в какой-либо профильной дисциплине системой классификации или по иным критериям: хронологическому, географическому, принадлежности определенному лицу и т.д.). Каталоги можно разделить на разные группы: 1) по полноте отражения музейных фондов – на общие (государственный каталог музейного фонда, общий каталог фондов какого-либо музея), специальные (каталоги отдельных фондов или музейных коллекций); 2) по способу систематизации информации – на систематические (представляющие информацию в соответствии с принятой в данной стране системой индексов профильных дисциплин и их разделов) и алфавитные (построены по алфавитному принципу); 3) по способу записи информации – на бумажных носителях, на электронных носителях.

Каталогизация в музее – совокупность работ по созданию каталогов музейных фондов.

Комитет по музейной документации (CIDOC – International Committee for Documentation) – центр координации усилий по созданию компьютерных баз данных и каталогов. Создан в 1963 г. в рамках ICOM.

Комплектование музейных фондов – направление музейной работы, связанное с формированием музейных коллекций и дальнейшим их пополнением.

Консервация (от лат. conservatio – сохранение) – комплекс мер, направленных на стабилизацию физического состояния памятника истории, культуры или ценного природного объекта, обеспечение сохранности в конкретных условиях бытования, обеспечение долговременной защиты от воздействия влаги, перепадов температуры, света, механических повреждений и т.п. В современном музееведении понятие «консервация» имеет два аспекта: 1) «консервация» как один из аспектов реставрации (так понимают «консервацию» только в отечественном музееведении; в других музееведческих школах: в странах Скандинавского полуострова, в Польше и др., «консервацию» считают более широким понятием, чем «реставрация»), 2) консервация как различного рода охранительные меры.

Консультация – форма культурно-образовательной работы музеев. Роль консультанта сродни роли экскурсовода, но работа ведется не с массовым, а с индивидуальным посетителем (или очень узкой группой, связанной общим интересом, по которому и обращаются за консультацией).

Копия – предмет, создаваемый с целью имитации или замены другого предмета, выступающего по отношению к копии как подлинник (точно повторяет все свойства подлинника). Могут быть авторскими повторениями (выполнена тем же автором, что и подлинник); историческими воспроизведениями (как римские копии греческой скульптуры); современными воспроизведениями. В первых двух случаях копии, как правило, относят к музейным предметам, а в последнем – к научно-вспомогательным материалам.

Культурно-образовательная работа (культурно-воспитательная, массовая, просветительская и т.п.) музея – направление музейной работы, связанное с удовлетворением различного рода потребностей и запросов посетителей музея: в новых знаниях (образовательная), в коммуникации и проведении досуга (рекреационная), в приобщении к достижениям мировой культуры (культурная) и т.д.

Ландшафтный метод построения экспозиции – в результате его применения появляется ландшафтная экспозиция. Применяется в естественнонаучных музеях. Задача такой экспозиции воспроизвести взаимосочетания, взаимосвязи и взаимозависимость каких-то компонентов явления или процесса. Характерная черта ландшафтной экспозиции –

использование **диорам** или **панорам**, содержание которых раскрывается и дополняется музейными предметами, ландшафтными картами, профилями и т.п.

Лекторий– цикл лекций, читаемых на базе музея и объединенных общей темой. Одна из форм культурно-образовательной работы музеев.

Макет – объемное воспроизведение внешнего вида подлинника, выполненное в масштабе и допускающее условность изображения (за счет опущения или утрировки каких-то, считающихся несущественными, деталей подлинника).

Международный исследовательский центр по сохранению и реставрации культурных ценностей (International council conservation and restoration of monuments, сокращенно – ICCROM), создан в 1956 г. – межправительственный орган, осуществляющий экспертную поддержку по сохранению объектов, включенных в список Всемирного наследия, а также проводящий тренинги по реставрационным технологиям (см. **Реставрация**).

Международный совет музеев (International council of museums, сокращенно – ICOM) – создан в 1946 г. в Париже делегатами из 14 стран, ООН, ЮНЕСКО, Международного бюро музеев. ICOM имеет систему национальных и международных комитетов. На 2002 г. в организации состоит 12 тысяч индивидуальных членов и 106 национальных комитетов. В соответствии с принятым в 1989 г. Уставом высший руководящий орган ICOM – Генеральная ассамблея, созываемая 1 раз в 3 года. Между сессиями ICOM координацию действий его членов осуществляет Исполнительный комитет этой организации. Существует также совещательный орган – Консультативный совет. Организация издает ежеквартальный бюллетень «News of ICOM» и совместный с ЮНЕСКО ежеквартальный журнал «Museum – International». Советское отделение ICOM создано 08. 04. 1957 г. приказом № 200 Министра культуры СССР. Первым главой советского отделения ICOM был А.И. Замошкин – член-корреспондент Академии художеств СССР, директор ГМИИ им. А.С. Пушкина. Правопреемником Советского отделения ICOM с 1992 г. является Российское отделение ICOM.

Международный совет по охране памятников и исторических мест (International council on monuments and sites – сокращенно ICOMOS), создан в 1965 г. – осуществляет оценку объектов, предлагаемых к включению в Список Всемирного наследия, а также сравнительный анализ, техническую поддержку и составление периодической отчетности о состоянии включенных в Список объектов. При ICOMOS действуют 13 комитетов по различным вопросам музейного дела. Членство в организации имеют более 70 стран. ICOMOS издает журнал «Monumentum».

Метод построения музейной экспозиции – порядок группировки и организации экспозиционного материала. Методика построения экспозиций постоянно развивается, появляются новые методы. Основными методами на

сегодняшний день считаются: систематический метод построения музейной экспозиции, ландшафтный метод построения музейной экспозиции, ансамблевый метод построения музейной экспозиции и тематический метод построения музейной экспозиции. Хотя возможны и иные: эстетический метод построения музейной экспозиции, инсталляция и т.д.

Модели – копии, сохраняющие конструктивные принципы и фактуру оригинала.

Монтаж экспозиции – сборка оборудования, технических средств, размещение экспозиционных материалов в соответствии с принятым ранее проектом. Монтаж осуществляет хозяйственно-техническая служба музея – рабочие-монтажники (со специальной подготовкой) при участии экспозиционеров и авторов художественного проекта.

Музеальность (Свойства музейного предмета) – термин, используемый в зарубежной музеологии для обозначения особых свойств, присущих музейным предметам (от «музеалия» – т.е. музейный предмет).

Музееведение (Музеология) – общественная наука, которая изучает процессы сохранения социально значимой информации, познание и передачу знаний и эмоций посредством музейных предметов, музейное дело, музей как социальный институт, социальные функции музея и формы их реализации в различных социальных, экономических, политических и культурных условиях. Музееведение формирует теоретические и методологические основы музейного дела.

Музеефикация – преобразование недвижимых памятников истории и культуры или природных объектов в объекты музейного показа с целью консервации и сохранения оставшихся комплексов, выявления их ценности, научного исследования и активного включения в современную культуру.

Музей (по уставу ICOM, принятому на XVI Генеральной ассамблее этой организации в 1989 г.) – «постоянно действующее, некоммерческое учреждение, призванное служить обществу и способствовать его развитию, доступное широкой публике, занимающееся исследованием, приобретением, хранением, популяризацией и экспонированием материальных свидетельств о человеке и его среде обитания в целях изучения, образования и удовлетворения духовных потребностей».

Музейная аудитория – совокупность людей, включенных в сферу культурно-образовательной деятельности музеев (исключая сотрудников музеев, которые вовлечены в сферу этой деятельности в силу своей профессии).

Музейная коллекция – совокупность музейных предметов, связанных общностью одного или нескольких признаков и представляющих научный или познавательный, или художественный интерес как единое целое. Складываются в результате целенаправленных усилий по их формированию. Коллекции, в зависимости от критериев, положенных в основу их

формирования, делятся на **типологические** (систематические) – состоящие из однотипных предметов и сгруппированные по признаку классификации (обычно принятой в какой-либо науке: коллекция кораллов, коллекция минералов и т.п.); **тематические** – формируются из предметов различного типа, но в совокупности способных раскрыть какую-то тему (этнографические коллекции, исторические коллекции и т.п.); **мемориальные** – связанные с каким либо историческим событием или выдающимся лицом; **персональные** – состоящие из предметов, принадлежавших определенному лицу и лично им переданных в виде коллекции в фонды музея.

Музейная педагогика – специальная научная дисциплина на стыке музееведения, педагогики, психологии и профильной для данного музея дисциплины (или их комплекса), предметом которой выступает музейная коммуникация. Ее задача – разработка новых методик работы с посетителем, музейно-педагогических программ, изучение воздействия форм музейной коммуникации на различные группы аудитории музейной.

Музейная сеть – исторически сложившаяся совокупность музеев, действующая на определенной территории. Употребляется в двух смыслах: 1) музейная сеть определенной страны, региона независимо от профиля музеев, включенных в нее (музейная сеть СССР, музейная сеть РФ и т.п.) или 2) совокупность музеев определенного профиля (сеть исторических музеев, сеть технических музеев и т.п.).

Музейная социология – специальная научная дисциплина на стыке социологии (прежде всего, социологии культуры), менеджмента культуры и музееведения. Музейная социология изучает функционирование музея как социального института; реализацию в его деятельности общественных потребностей, запросов и ожиданий; воздействие музея на общество и общества на музей (см. функции музея); отношение к музею различных социальных, профессиональных, возрастных и т.п. групп, их потребности и ценностные ориентации.

Музейное дело – вид общественной деятельности, включающий комплектование, учет, хранение, охрану, изучение и использование культурного наследия, и осмысление этих процессов; музейную политику (музейное законодательство, музейное строительство – создание музеев и музейной сети, организацию управления музеями – менеджмент музейный, подготовку, переподготовку и повышение квалификации музейных работников, создание соответствующих учреждений); музейную практику (научно-фондовую, научно-просветительскую, рекреационную, экспозиционную, издательскую работу); музееведение как науку.

Музейное законодательство – законодательство в области музейного дела, охраны памятников истории, культуры и природы. В России начало формироваться при Петре I. Но единого музейного и по охране памятников

законодательства в Российской Империи не сложилось. Начало формированию единого музейного законодательства было положено в 1917–1918 гг. Современное музейное законодательство РФ представлено: законами РФ (1993 г. – «Основы законодательства Российской Федерации о культуре»; «О вывозе и ввозе культурных ценностей»; 1996 г. – «О музейном фонде Российской Федерации и музеях в Российской Федерации»; 1998 г. – «О культурных ценностях, перемещенных в СССР в результате второй мировой войны и находящихся на территории Российской Федерации»; 2002 г. – «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации»), указами Президента РФ («Об особо ценных объектах культурного наследия народов Российской Федерации» 1992 г. и др.); Положениями МК РФ (№ 490 2001 г. «О передаче религиозным организациям находящегося в федеральной собственности имущества религиозного назначения» и др.).

Музейное собрание – научно организованная совокупность музейных предметов, научно-вспомогательных материалов и средств научной информации, обеспечения, хранящихся в музее. В состав собрания входят фонды музея (основной, обменный, дублетный, научно-вспомогательный), библиотека и архив музея. В более узком смысле – совокупность музейных коллекций.

Музейные фонды – совокупность всех материалов, поступивших на хранение в музей в соответствии с принятыми правилами (законами, инструкциями, положениями и т.д.), документирующие социально-значимые феномены и процессы, связанные с профилем музея, и служащие средством музейной коммуникации, а также относящиеся к ним научно-вспомогательные материалы. Состоят из фонда музейных предметов и фонда научно-вспомогательных материалов (в естественнонаучных музеях есть еще фонды научных сырьевых материалов).

Музейный менеджмент – вся совокупность мер по управлению музеем: политика формирования коллекций (тезаврирование), и политика управления музейными фондами (режим хранения и система хранения, организация научных исследований и т.д.), и политика управления персоналом, и изучение аудитории музейной, и политика музейных продаж (выставочных проектов, различных образовательных программ, музейных и научных изданий и т.п.).

Музейный предмет – извлеченный из реальной действительности (среды бытования) объект музейного значения, включенный в музейное собрание и способный сохраняться длительно, носитель социально значимой информации, аутентичный источник знаний, эмоций и т.п. Отличается от предметов музейного значения, т.е. ценностей, не включенных в музейные собрания или коллекции, продолжающих бытовать в естественной для данного предмета среде.

Музеология (Музееведение)

Муляжи – предметы, которые воспроизводят размер, форму, цвет и фактуру подлинника, но могут отличаться по размерам.

Научно-вспомогательные материалы – предметы, не обладающие свойствами музейных предметов, но включаемые в состав музейных фондов, т.к. они необходимы при изучении и экспонировании музейных предметов. К научно-вспомогательным материалам относят: воспроизведения музейных предметов (копии, репродукции, слепки, модели, муляжи, голограммы, научные реконструкции); макеты, диаграммы, схемы, планы, карты, таблицы, графики).

Научно-исследовательская работа музеев – одно из основных направлений деятельности музеев, определяемое задачами накопления документальных свидетельств и источников знаний, их обработки и введения в научный оборот.

Научно-фондовая работа музеев (Тезаврирование) – от латинского «tesaurus» – «сокровищница») – весь комплекс работ, связанный с формированием, учетом и хранением коллекций.

Новодел – точная копия, выполненная из того же материала, что и подлинник.

Определитель – специальное, иллюстрированное музейное издание, выделяющее и описывающее признаки группы родственных предметов.

Организация городов Всемирного наследия (Organization of world heritage sites, сокращенно – ОВНС) создана в 1993 г., объединяет на сегодняшний день более 100 городов. Ее задача – способствовать обмену знаниями и опытом управления, а также взаимной материальной поддержке в деле охраны памятников и исторических мест.

Панорама – вариант построения ландшафтной экспозиции, основой которой служит картина-задник, охватывающая полный круг горизонта (т.е. зритель помещается в центр такой экспозиции). Картина-задник дополняется макетом местности (трехмерными, объемными предметами, например, макетами характерных деревьев, имитацией травяного покрова и т.п. – для леса; макетами гористых склонов и каменных пляжей – для участков побережья и т.д.), и все это потом наполняется музейными предметами.

Пояснительный текст – аннотация к залу, теме, экспозиционному комплексу или отдельному экспонату. Пояснительные тексты дают информацию, лежащую за пределами восприятия экспонатов зрителем.

Раскладка – этап проектирования экспозиции, предварительное размещение будущей экспозиции в предназначенных для нее залах.

Режим хранения – совокупность условий, необходимых для обеспечения сохранности музейного собрания. Включает в себя температурно-влажностный режим, световой режим, мероприятия по защите от загрязнителей воздуха, биологический режим, мероприятия по защите от

механических повреждений; защиту музейных фондов в экстремальных ситуациях.

Реконструкция – научно аргументированное восстановление облика поврежденного или разрушенного памятника истории и культуры, природного объекта.

Репродукции – воспроизведение произведений живописи, графики, рукописей, карт ручного изготовления, рукописных и уникальных печатных книг и т.д., выполненное с использованием множительной техники с целью получения как можно большего числа повторений.

Реставрация (от лат. *restauratio* – восстановление) – комплекс мероприятий, направленных на сохранение памятника истории, культуры или ценного природного объекта. Реставрация ставит целью по возможности восстановление памятника (в идеале – в первоначальном виде), наблюдение за его состоянием, выявление его социальной значимости и ценности. Реставрация предполагает исследование памятников до и в процессе реставрации, изучение возможности применения различных материалов для реставрации, публикацию результатов этих исследований.

Резекспозиция – обновление старой экспозиции без полного демонтажа.

Свойства музейного предмета – В зарубежной музеологии для обозначения особых свойств музейных предметов принят термин «музеальность» (от «музеалия» – т.е. музейный предмет). Отечественное музееведение чаще выделяет отдельные свойства, обладание которыми или некоторыми из них придает предмету особую ценность и музейное значение. К таким **свойствам музейного предмета** относят: **информативность** – способность предмета выступать в качестве носителя социально значимой информации; **сохранность** – способность предмета сохраняться длительно; **коммуникативность** – способность непосредственно передавать информацию; **аттрактивность** (от англ. «attractive» – привлекательный) – способность привлекать внимание посетителя; **экспрессивность** («expression» – эмоциональный) – способность вызывать ассоциации и оказывать эмоциональное воздействие; **репрезентативность** («represent» – представлять) – способность предмета представлять определенный феномен, служить как бы его символом; **эстетичность** – способность оказывать воздействие на эстетические чувства и др.

Система хранения – одна из составляющих такого направления музейной работы, как хранение музейных фондов. Выработывает рекомендации, направленные на решение двух задач: 1) обеспечение наилучшей сохранности предметов, их защиту от механических повреждений и деформаций во время хранения и 2) обеспечение доступности предметов, возможность быстро их найти.

Систематический метод построения экспозиции – в результате его применения появляются систематические экспозиции, т.е. экспозиции,

построенные в соответствии с классификацией принятой в определенной профильной дисциплине, отрасли культуры или отрасли общественного производства. Основная структура систематической экспозиции – типологический (систематический) ряд музейных предметов, отражающий эволюцию тех или иных процессов природы, человеческого общества.

Социально-значимая информация – знания, навыки, традиции, представления и т.п., необходимые для нормального функционирования общества и его институтов, для осуществления межчеловеческой коммуникации.

Таксидермия – вид работ, включающий консервацию и реконструкцию объектов животного мира. В результате изготавливается объемное чучело, воссоздающее живую натуру или целые биогруппы.

Тезаврирование (Научно-фондовая работа музеев) – от латинского «*thesaurus*» – «сокровищница» – весь комплекс работ, связанный с формированием и хранением коллекций.

Тексты в экспозиции – продуманная как целое и систематически организованная совокупность заголовков к разделам и темам экспозиции, аннотаций, этикеток, указателей и пр., т.е. всех надписей, используемых в экспозиции, не являющихся экспонатами, а выполняющих служебные функции. Тексты в экспозиции подразделяются на заглавные тексты, ведущие тексты, пояснительные тексты, этикетаж, указатели.

Тематический метод построения экспозиции – метод, раскрывающий посредством музейных предметов определенный сюжет, создающий в сознании посетителя музейный образ отображаемых явлений или процессов. Тематическая экспозиция строится как система взаимосвязанных разделов, тем, подтем, содержание которых связано и обосновано общей концепцией. В центре такой экспозиции должен быть предмет, обладающий наивысшей коммуникативностью, репрезентативностью, экспрессивностью и т.д. – «ударный экспонат», «маяк». Остальные предметы формируются вокруг него с целью сопоставления, взаимного документирования.

Технические средства в музее – устройства, передающие вербальную, визуальную, звуковую, аудиовизуальную информацию с помощью специальной аппаратуры. Могут быть визуальными, звуковыми, аудиовизуальными.

Тип музея – категория в классификации музеев по выполнению этими учреждениями социальных функций и приоритета этих функций в деятельности музея. В соответствии с этой классификацией музеи делят на исследовательские, учебные, просветительские.

Типовые музейные предметы – имеющиеся в большом количестве экземпляров, каждый из которых обладает одинаковыми или аналогичными свойствами, взаимозаменяемостью.

Указатели – тексты, помогающие ориентироваться в музейных помещениях, самостоятельно ориентироваться в экспозиции (последовательность залов, экспозиционных комплексов и т.д.). Указатели могут располагаться на стенах, специальных стендах и т.п., т.е. собственно в музейном помещении. Роль указателей могут играть схемы, планы, помещенные в путеводители.

Уникальные музейные предметы – определяются редкостью, отсутствием аналогов.

Учет музейных фондов – направление фондовой работы, направленное на закрепление за отобранными предметами определенного юридического статуса (принадлежность к всемирному, национальному и т.п. достоянию, принадлежность к определенной форме собственности, принадлежность данному конкретному учреждению и т.п.); юридическую охрану музейного собрания и прав музея на полученные в результате изучения музейных предметов и музейных коллекций научные данные о них.

Учетная документация – часть фондовой документации, включающая документы, которые призваны обеспечить юридический статус и юридическую охрану музейных фондов.

Фондовая документация (Научно-справочный аппарат музейных фондов) – весь комплекс документации, связанный с фондовой работой. Включает учетную документацию, документацию по комплектованию, систематизации и классификации фондов, а также документы по соблюдению режима хранения и системы хранения. Иногда к фондовой документации относят монографические исследования отдельных музейных предметов и их групп (в форме отдельных статей, научных сборников, монографий), исследования по профильной дисциплине, созданные на основе музейных фондов, и т.д.

Функции музея

- 1) Научно-документационная функция** связана с реализацией музеем процессов документирования явлений, процессов, закономерностей развития природы и общества. Деятельность музея по осуществлению этой функции состоит, прежде всего, в отборе предметов, которые способны стать материальными свидетельствами социально-значимых феноменов.
- 2) Охранная функция** состоит в том, что музеи призваны решать задачи по сохранению культурных, исторических и природных ценностей в интересах мирового сообщества и его отдельных (национальных, региональных и т.п.) частей. Музей не только должен отобрать объекты, способные стать музейными предметами, но и сохранить их.
- 3) Научно-исследовательская функция** состоит в том, что, обладая коллекциями, способными служить источниковой базой научных исследований (по какой научной дисциплине зависит от профиля музея), музеи становятся организаторами и местом проведения таких исследований, научными центрами.
- 4) Образовательная (культурно-образовательная или**

образовательно-воспитательная) функция – музей, наряду с библиотеками, средствами массовой информации (радио, телевидение, Internet и т.п.), школами и иными учебными заведениями и т.д., участвует в формировании картины мира современного человека, его социализации. **5)** В современном музееведении также выделяют **рекреационную функцию** (от «recreation» – досуг, свободное время) – реализуя эту функцию музей выступает как организатор досуга, развлекательное учреждение.

Хранение музейных фондов – направление научно-фондовой работы, осуществляемое на основе режима и системы хранения с целью обеспечения физической сохранности и доступности для использования предметов музейных фондов.

Экскурсанты – участники экскурсии.

Экскурсия музейная (от латинского *excursio* – поездка) – форма музейной работы, основанная на коллективном осмотре объектов музейного показа по заранее определенной теме и специальному маршруту под руководством специалиста – экскурсовода.

Экскурсовод – музейный работник, ведущий экскурсию.

Экспозиционер – участник экспозиционной работы, научный сотрудник музея, задействованный в процессе создания экспозиции (иногда в число экспозиционеров включают и штатного художника).

Экспозиционная работа – одно из основных направлений музейной деятельности, отвечающее за создание экспозиций. Экспозиционная работа включает: 1) проектирование экспозиции (научное проектирование – разработку основной идеи и конкретного содержания; художественное проектирование – разработку архитектурно-художественных принципов и решений); техническое и рабочее проектирование – монтаж экспозиции; 2) демонтаж экспозиции; 3) реэкспозицию.

Экспозиционное оборудование – комплекс элементов и приспособлений, осуществляющих конструктивно-пространственную организацию экспозиции, обеспечивающих сохранность и фиксацию экспонатов в любой точке экспозиционного пространства, выполняющих определенные художественные, символические функции.

Экспозиционный комплекс – тематически связанная, пространственно и художественно организованная группа музейных предметов, научно-вспомогательного материала, текстов в экспозиции и экспозиционного оборудования.

Экспозиция музейная – целенаправленная, научно обоснованная демонстрация музейных предметов, связанных единством содержания, композиционно организованных, откомментированных, технически и художественно оформленных, в совокупности создающих специфический (музейный) образ природных, общественных или культурных явлений и процессов.

Экспонат – музейный предмет, выставленный для обозрения в экспозиции музейной. Экспонаты встраиваются в систему образов, раскрывающих определенную тему, формирующую знание по этой теме и эмоционально воздействующую на посетителя. Под экспонатами в отечественном музееведении подразумеваются и музейные предметы, и сопровождающие их научно-вспомогательные материалы (экспозиционные материалы). Для отечественного музееведения понятия экспонат и экспозиционный материал – синонимы. Зарубежное музееведение чаще всего относит к экспонатам только демонстрируемые музейные предметы (подлинники) и отделяет понятия экспонаты и экспозиционный материал.

Экспонент – лицо или учреждение, предоставляющее музею или иному учреждению для экспонирования принадлежащие ему материалы.

Эстетический метод построения экспозиции используется только в музеях художественного профиля или на выставках предметов искусства. Предметы группируются не систематически (по странам и школам, их в данном случае может и не быть), не тематически (т.е. с единством сюжетной линии), а исходя из принципа привлечения наибольшего внимания и эстетичности экспозиции. Это может быть цветовой контраст висящих рядом работ, контраст техники и манеры исполнения или, наоборот, единство эстетических принципов в разных жанрах (живописи и скульптуре, графике и керамике и т.п.).

Этикетаж – совокупность всех этикеток в экспозиции.

Этикетка – текст-аннотация к отдельному предмету, содержащий атрибутивные данные о предмете: название, авторство или происхождение, материал, размер, способ и время изготовления, наличие у предмета мемориального значения, сведения о том, что демонстрируется – подлинник или копия.

ICCRROM – Международный исследовательский центр по сохранению и реставрации культурных ценностей

ICOM – Международный совет музеев

ICOMOS – Международный совет по охране памятников и исторических мест

CIDOC – Комитет по музейной документации

OWHC – Организация городов Всемирного наследия