

**Российская Академия наук
Министерство культуры Российской Федерации
Российский институт культурологии**

МУЗЕЙ И ДЕМОКРАТИЯ

**Серия электронных изданий
MUSEUM PRO**

Выпуск 1.0.

Москва 1997

*Печатается по решению
секции Ученого совета РИК*

Редакционная коллегия:

Н.А. Никишин (ответственный редактор)

В.Ю. Дукельский

М.Б. Гнедовский

Н.Н. Павлова

Рецензенты:

Е.Л. Галкина, кандидат исторических наук

Ю.У.Гуральник, кандидат филологических наук

Статьи сборника посвящены обсуждению и теоретическому осмыслению опыта демократизации музеев и музейной сферы. Этот процесс рассматривается как в плане адаптации музейных учреждений к изменяющимся условиям существования, так и в различных аспектах обновления характера и структур внутримузейных отношений. При подготовке сборника использованы материалы Международного музееведческого семинара “Музей и демократия”, проходившего в г.Новгороде в сентябре 1992 г.

© Лаборатория музейного проектирования,
Российский институт культурологии, 1997

О Г Л А В Л Е Н И Е

ВВЕДЕНИЕ

РАЗДЕЛ I

МУЗЕЙ В ОБНОВЛЯЮЩЕМСЯ ОБЩЕСТВЕ

- М.Б.ГНЕДОВСКИЙ* МОДЕРНИЗАЦИЯ МУЗЕЙНОГО ДЕЛА В РОССИИ
- В.Н.КОЛГАНОВ* ОБ АВТОРИТАРНОМ И ДЕМОКРАТИЧЕСКОМ ПОДХОДАХ В МУЗЕЙНОМ ДЕЛЕ
- ТОМИСЛАВ ШЮЛА (Хорватия)* НОВАЯ МУЗЕОЛОГИЯ И ПОСТУПАТЕЛЬНОЕ РАЗВИТИЕ КУЛЬТУРЫ ИЛИ ПРОЛОГ КИБЕРНЕТИЧЕСКОГО МУЗЕЯ
- Т.П. КАЛУГИНА* МУЗЕЕФИКАЦИЯ ИЛИ МУМИФИКАЦИЯ КУЛЬТУРЫ (“Постмодернистская метафора” музея)
- М.Т.МАЙСТРОВСКАЯ* МУЗЕЙ В ДИНАМИКЕ (О ВЗАИМОСВЯЗИ АРХИТЕКТУРНЫХ ФОРМ И СОЦИАЛЬНЫХ ФУНКЦИЙ)
- ЛАЙШУН АН (Китай)* МУЗЕЙ И МУЗЕОЛОГИЯ В КИТАЕ

РАЗДЕЛ II

ДЕМОКРАТИЗАЦИЯ И ЖИЗНЬ МУЗЕЯ

- В.Ю.ДУКЕЛЬСКИЙ* МУЗЕЙНЫЙ СОЦИУМ
- В.В.КОНДРАТЬЕВ* МУЗЕЙНАЯ ИГРА
- РЕММЕЛЬТ ДААЛДЕР (Нидерланды)* ПОСЕТИТЕЛЬ МУЗЕЯ: ЖЕРТВА, ПОТРЕБИТЕЛЬ, ДИКТАТОР ИЛИ ПОЧЕТНЫЙ ГОСТЬ?
- Т.П.ПОЛЯКОВ* ПРОБЛЕМЫ АВТОРСКОГО МУЗЕЯ
- Н.А.НИКИШИН* ОРГАНИЗАЦИЯ МУЗЕЙНОЙ РАБОТЫ В НОВЫХ УСЛОВИЯХ
- Е.К.ДМИТРИЕВА* ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ МОДЕЛЬ ГОСУДАРСТВЕННОГО КУЛЬТУРНОГО ЦЕНТРА-МУЗЕЯ В.С.ВЫСОЦКОГО
- А.И.ФРОЛОВ* ЖИВОЙ РОССИЙСКИЙ МУЗЕЙ: ОТ ПРОШЛОГО К БУДУЩЕМУ

РАЗДЕЛ III

МУЗЕЙ И ДЕМОКРАТИЯ

МАТЕРИАЛЫ КРУГЛОГО СТОЛА
“МУЗЕЙ И ДЕМОКРАТИЯ”,
проходившего в рамках Международного
музееведческого семинара в г. Новгороде, сентябрь
1992 г.)

ХРОНИКА

СИМПОЗИУМЫ МЕЖДУНАРОДНОГО
КОМИТЕТА ПО МУЗЕОЛОГИИ (ИКОФОМ)

Аннотации статей

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

ВВЕДЕНИЕ

Современное состояние музейного дела в России может быть охарактеризовано как переходное от музея, являющегося продуктом тоталитарной системы, к музею как институту культуры гражданского общества. В этом “посттоталитарном” музее груз накопленных ранее проблем причудливо соединился с неоднозначными нововведениями последних лет. Особенностью современного этапа развития музеев Российской Федерации является то, что преобразования коснулись не только содержания, но и форм организации музейной деятельности, соотношения отдельных ее направлений. Сегодня перестраивается вся система отношений музеев с обществом; стремительно меняется сам социальный контекст функционирования музеев. Генеральным направлением эволюции музейного дела становится адаптация к новым условиям, а основным средством ее достижения - модернизация форм организации и содержания музейной работы.

Несмотря на то, что процессы адаптации и модернизации приобрели уже весьма динамичный характер, их музееведческая оценка на сегодняшний день фактически отсутствует. Многие проблемы как теоретического, так и практического плана до сих пор почти не нашли отражения в музееведческой литературе.

В определенной мере восполнить этот пробел призван настоящий сборник. Мы старались отбирать материалы, отличающиеся актуальностью и остротой выносимых на обсуждение проблем, оригинальностью и конструктивностью подходов к их решению. Многие статьи сборника написаны в необычной для академической публикации манере, отличаются открыто полемическим характером. Это, на наш взгляд, одно из достоинств издания, главная цель которого - открыть тему “Музей и демократия”, пригласив к дискуссии не только авторов, но и читателей.

Своеобразие стиля большинства статей сборника имеет простое объяснение. Дело в том, что в основу издания положены протоколы заседаний и дискуссий Международного музееведческого семинара “Музей и демократия”, проходившего в сентябре 1992 г. в г.Новгороде, где и был сформирован авторский коллектив сборника. Его название, как легко заметить, повторяет название семинара. Его структура, в свою очередь, продиктована программой выступлений участников новгородской встречи.

Наиболее значительные сообщения, прозвучавшие во время новгородского семинара, представлены в данном сборнике в виде статей, помещенных в I или II разделах. Однако эти материалы не исчерпывают содержания проходивших в Новгороде дискуссий. Поэтому в сборнике выделен еще один - III раздел, в который вошли расшифрованные по магнитофонной записи наиболее интересные фрагменты обсуждений, а также краткие выступления и реплики участников семинара, прозвучавшие во время “круглых столов”. Поскольку материалы “круглых столов” публикуются в сокращенном виде, их предваряет краткое резюме, передающее разнообразие высказанных мнений.

Международный музееведческий семинар в Новгороде - одна из первых встреч представителей музейных специальностей России с коллегами из других стран. До сих пор подобные международные встречи проходили, как правило, без участия отечественных специалистов. Сведения о том, что обсуждают на своих форумах зарубежные музееведы, нашему читателю долгое время были практически недоступны. Чтобы отчасти компенсировать неполноту поступления профессиональной информации к ранее тщательно ограждавшимся от общения с международным сообществом жителям тоталитарного государства, в заключительной части сборника - в разделе “Хроника” - публикуются краткие

аннотации 14 симпозиумов, проведенных Международным комитетом по музеологии (ИКОФОМ) Международного Совета музеев в 1978-1991 гг. В связи с этим - наша особая признательность голландским коллегам, в частности - бывшему председателю ИКОФОМ Питеру Ван Меншу, за предоставленную информацию, доступ к которой для рядовых музейных работников в нашей стране долгое время был ограничен.

Публикуемые в разделе “Хроника” материалы показывают, что Новгородский семинар музееведов различных стран не является первым в своем роде. Хочется верить, что он не станет и последним для наших участников, авторов и читателей серии “На пути к музею XXI века”.

Редколлегия

РАЗДЕЛ I

МУЗЕЙ В ОБНОВЛЯЮЩЕМСЯ ОБЩЕСТВЕ

МОДЕРНИЗАЦИЯ МУЗЕЙНОГО ДЕЛА В РОССИИ

Все важнейшие события европейской истории XX века были так или иначе связаны с возникновением и падением тоталитарных режимов. Хотя период этот еще не закончился, тенденция сегодня ясна: новая Европа пойдет по демократическому пути.

Но нам еще предстоит усвоить уроки тоталитарных экспериментов, затронувших, по самому своему замыслу, все стороны жизни общества, и отразившихся в музейном деле, так же как и в любой другой области культуры. Чтобы освободиться от принципов тоталитаризма в музейном деле, чтобы начать строить его на принципах демократии, надо очень ясно понять, от чего и во имя чего мы отказываемся. Это, пожалуй, является одной из главных задач музееведческих исследований в нашей стране.

Здесь необходимо сделать несколько методологических замечаний.

Музееведение часто определяют как науку, отвечающую на вопрос, что такое музей. Такая постановка вопроса заставляет рассматривать музей как неизменный институт, функционирующий в условиях стабильного общества. Возникающая в результате модель музея становится одновременно описательной и нормативной: мы, с одной стороны, сводим к ней все многообразие музейной жизни, а с другой, - используем ее как инструмент организации, закрепляя существующее положение вещей. Даже обращаясь к истории, мы обычно фиксируем стабильные исторические типы музеев и уделяем гораздо меньше внимания переходам между ними.

В определенном смысле, музей - консервативное учреждение. Как институт исторической памяти, обеспечивающий устойчивость в обществе нетрадиционного типа, он действительно должен обладать стабильностью и не может зависеть от сиюминутных веяний. Вместе с тем, если музей не обновляется, не меняется, то, сохраняя, вероятно, связь с историей, он теряет связь с жизнью, с живой культурой своего времени.

На теоретическом уровне это означает, что мы должны быть готовы обсуждать в музееведении процессы инновации и модернизации так же легко и свободно, как мы умеем говорить о функционировании музея в стабильном режиме. Есть ли у нас необходимые для этого представления и понятия?

К сожалению, в отечественной литературе такого рода понятия почти не получили развития. Однако исследования некоторых зарубежных авторов прямо выходят на эту проблему и позволяют рассматривать музейное дело в динамике, обсуждать характерные для него инновационные механизмы и пути, которыми здесь идут перемены. В Канаде это - работы Дункана Камерона; в Англии - книги Кеннета

Хадсона, в которых речь идет о "тенденциях" и "влияниях" в мире музеев; в Польше - работы Ежи Свецимского о модернизации музейных экспозиций.¹

Главный вывод, который можно сделать, опираясь на эти исследования, заключается в том, что различные элементы музея подвержены изменениям в неодинаковой степени. Одним из наиболее стабильных (и стабилизирующих) элементов всякого музея является его здание, в особенности, если оно само считается памятником. В еще большей степени это относится к коллекциям, ибо задача музея - сохранение их в неизменном виде. Чем обширнее коллекции, тем сложнее переориентировать деятельность музея, придать ей новое направление: "то все равно, что менять курс тяжело груженого корабля.

Гораздо более подвижным элементом музея являются экспозиции. Даже так называемые постоянные экспозиции, по оценке Ежи Свецимского, в среднем каждые 30 лет морально устаревают и подвергаются модернизации.² Еще короче жизненный цикл временных выставок: от нескольких месяцев до нескольких лет. Таким образом, экспозиционная деятельность музеев - это та область, в которой можно скорее всего искать и ждать перемен, - как в плане тематики и содержания, так и в плане форм и способов презентации.

Перемены, происходящие в музеях, могут затрагивать не только здание, коллекции или экспозиции, но и людей, вовлеченных в орбиту музейной деятельности, - от профессионалов до публики. В конечном счете, любые преобразования в музеях осуществляют люди. И люди вкладывают в вещи смыслы и значения, превращающие их в памятники истории и культуры. Их установки, отношение к вещам, поведение, образ мыслей и система ценностей со временем изменяются. Порой (например, в конце 1960-х гг., в Европе, или сегодня в России), эти изменения происходят быстрее, чем идет естественная смена поколений. Тогда в музеях наступает эпоха глубоких, поистине геологических сдвигов. Анализ перспектив демократизации музейного дела должен включать анализ сознания людей, независимо от того, работают они в музее или проводят в нем свое свободное время.

Одним из важных качественных показателей, характеризующих изменения в музейном деле, являются новые, только что созданные музеи. Каждый такой музей обязательно выражает новые подходы. Но очевидно, что в этих случаях отсутствуют многие препятствия, стоящие на пути инноваций в музеях, существующих уже давно.

Впрочем, создание музея - процесс, как правило, длительный. Поэтому, говоря о переменах, необходимо учитывать также музейные проекты и замыслы, еще не осуществленные, включая те, которые, быть может, не будут осуществлены никогда. Зачастую в них в чистом виде выражены новые тенденции и даже новая

¹См., например: Камерон Д.Ф. Музей: храм или форум? // Культура в современном мире: опыт, проблемы, решения.- М., 1990 (Информкультура/Инф. сборник, вып.6); Хадсон К. Музеи влияния // Советский музей.-1992.-№2; Свецимский Е. Модернизация музейных экспозиций.-М.,1989 (НИИ культуры/Методические рекомендации).

²Свецимский Е. Указ.соч.- С.8.

музейная философия. Проекты - часть живой музеологии, хотя их авторы сами далеко не всегда считают себя музеологами.

Как ни парадоксально, один из наиболее действенных факторов развития музейного дела находится вне музеев. Это - неинституционализированная деятельность музейного типа - альтернативные неформальные самодеятельные музейные начинания, возникающие в рамках общественных движений. Как показали события последних лет, никакая ученая критика устаревших форм музейной работы не воздействует так сильно на музейную практику, как успех таких начинаний, получающих общественный резонанс.

Кроме того, надо учитывать, что процесс модернизации и демократизации идет по-разному в городских и сельских музеях, в музеях крупных и небольших, в музеях различного профиля. По-разному идет он и в различных регионах - в бывших социалистических странах, в бывших союзных республиках, в разных частях Российской Федерации. Многое зависит и от того, какая будет создана для него законодательная база.

Помимо проблемы границ географических и политических, существует еще и проблема хронологических границ ситуации, которая является предметом анализа. Иначе говоря, нам надо решить, в каких исторических рамках мы станем ее рассматривать. От этого будет, в частности, зависеть и прогностический потенциал исследования. В этой связи надо сделать несколько исторических замечаний.

Наверное, нет смысла слишком углубляться в историю и начинать обсуждение с первого российского музея - Кунсткамеры, созданной Петром I в 1714 г. С другой стороны, вряд ли стоит брать в качестве точки отсчета, скажем, 1985 г. - формальную дату начала перестройки: чтобы понять сегодняшнюю ситуацию, необходимо проследить ее более глубокие корни.

Несмотря на то, что по истории музейного дела в России написано немало работ, наше знание об этом предмете весьма далеко от совершенства. Дело в том, что все авторы такого рода исследования видели свою главную задачу в том, чтобы доказать на историческом материале, что музей, созданный в нашей стране в годы советской власти, является высшим достижением музейного дела всех времен и народов. Это универсальная схема, которая применялась во всех случаях, когда тоталитарный режим обращался к истории. В самом деле, как можно узнать из Типовых положений об исторических и краеведческих музеях, принятых в середине 1960-х гг. и по существу имевших силу закона, основной задачей раздела экспозиции по дореволюционной истории является доказательство неизбежности победы Октябрьской революции. При этом задачей раздела по советскому периоду является демонстрация успехов и достижений советского народа под руководством КПСС. А задача музеев в целом - помощь партии в пропаганде идей марксизма-ленинизма. Последнюю формулировку можно считать функциональным определением тоталитарного музея.

Заметим, что документы, регламентирующие работу музеев, были приняты на излете самого либерального периода советской истории - оттепели, - во многом сравнимого с периодом перестройки. Оттепель привела к либерализации во многих областях, но не в музейном деле: десяти лет для музеев оказалось недостаточно.

Одним из факторов, затормозивших тогда процесс модернизации музеев (хотя, конечно, далеко не единственным), стала публикация в 1955 г., накануне оттепели, книги, озаглавленной "Основы советского музееведения". Это был первый капитальный труд такого рода, вышедший за долгие годы, итог развития советской музееведческой мысли за три десятилетия сталинского режима, и, вместе с тем - парадигма, сковавшая развитие музейного дела в нашей стране на три десятилетия вперед.

Мы почерпнули определение тоталитарного музея в документах, принятых в 1960-е гг., но сам этот феномен, безусловно, гораздо старше. Он уже вполне сформировался к середине 1930-х гг., а прослеживая его корни, мы дойдем до 1917 г.

Пожалуй, не будет преувеличением сказать, что начало XX столетия было "серебряным веком" культуры и "золотым веком" музейного дела и музееведения в России.

В то время музейные идеи и проекты буквально носились в воздухе, обсуждались, публиковались, осуществлялись (большинство из них теперь полностью забыты, хотя многие прозвучали бы сегодня абсолютно актуально.) В общем, в годы, предшествовавшие революции, развитие музейного дела в России шло интенсивно и, что особенно важно, естественно, то есть всякое начинание, будь то музей, галерея, коллекция или выставка, осуществлялось по инициативе людей, в нем заинтересованных, считавших это делом своей жизни. Это придавало собраниям осмысленность и ценность.

Октябрьская революция положила конец такому естественному развитию музейной деятельности. Прежде всего, все музеи были национализированы. Затем появилось множество вещей, потерявших хозяев и как бы выпавших из своих мест, то есть утративших прежние функции, но сохранивших некий потенциал, который позволял рассматривать их в качестве объектов культуры. Это было имущество церкви, вещи из аристократических резиденций и т.д. Многое было разрушено навсегда. Какая-то часть была передана в музеи. Распределение этой вновь обретенной государственной собственности (сейчас часто и не без оснований говорят, что она была получена путем грабежа) стало частью процесса реорганизации и упорядочения музейных собраний. В первые послереволюционные годы многие уже сложившиеся музеи были практически полностью уничтожены, но одновременно создавались другие музеи. С самого начала у правительства возникла идея, что музейную сеть надо строить по единому, тщательно разработанному плану.

Тем не менее, в первое десятилетие советской власти ситуация была еще во многом разнообразной и либеральной. Хотя все музеи находились под контролем государства, возможности для смелых начинаний еще оставались, а главное - оставались люди, способные их разрабатывать и осуществлять. Общий хаос и беспорядок, характерный для этого времени, стимулировал, в некотором смысле, творческое начало в музейной деятельности. Были люди, стремившиеся осуществить проекты, задуманные до революции. Были те, кто предлагал принципиально новые идеи, иногда совершенно безумные. Наконец, были люди, пытавшиеся использовать музеи, чтобы сохранить остатки традиционной культуры, которой вне стен музея грозило полное и немедленное разрушение. Они оказались

наиболее дальновидными. Очень скоро музеи стали местом, где культурные ценности не столько демонстрировались, сколько скрывались. Примерно то же самое происходило и с людьми. В период массовых репрессий скромные должности музейных хранителей стали укрытием для многих ученых. Работа в музее позволяла не быть на виду, зачастую - просто физически выжить.

К концу 1920-х гг. период исканий и экспериментов закончился. Музей был окончательно превращен в инструмент пропаганды. Деятельность его направлялась "сверху" и, как стало ясно очень скоро, все, что не было напрямую предписано, было автоматически запрещено. Уже не могло быть никаких независимых музейных проектов и начинаний. Музейные работники должны были действовать либо по приказам, либо в соответствии с "научными рекомендациями", разработка которых стала главной задачей музееведения. Рекомендации эти были чем-то вроде универсальных рецептов и фактически имели силу приказа. В начале 1930-х гг. кое-где еще проводились музееведческие исследования, посвященные, например, изучению публики, но скоро и с ними было покончено. С середины 1930-х гг. роль музееведения свелась к тому, чтобы снабжать власти, в ведении которых находились музеи, детальными инструкциями, определявшими, как должны выглядеть и работать музеи того или иного типа.

Было бы неверно считать, что в тот период (как и впоследствии) музеи делились на идеологические и неидеологические или менее идеологические. Все музеи без исключения, независимо от того, где они находились и чему были посвящены, строились по стереотипной схеме, разработанной, как правило, в больших головных центральных музеях и утвержденной центральными властями. Местные власти следили только, чтобы разработки, присланные из центра, осуществлялись точно и без ненужных добавлений.

Для различных профильных групп музеев схемы эти несколько различались, но если музей оказывался приписан к той или иной профильной группе, он мог двигаться только в заданном русле. В 1930 г. на Первом Всероссийском съезде музейных работников (который оказался также последним) в программном докладе было всерьез заявлено, что, поскольку история искусств является отражением классовой борьбы, то всякая художественная экспозиция должна быть построена под этим углом зрения. В то время такие слова воспринимались уже как прямой приказ. С этого момента все типы и направления музейной деятельности, включая начинания, возникшие на волне творческих экспериментов 1920-х гг., были поставлены под жесткий государственный контроль. Многое было просто уничтожено, ибо противоречило разработанному властями единому плану развития музейной сети страны. Оставляя в стороне подробности этого единого плана, скажем только, что он был создан, в значительной мере осуществлен и определял развитие музейного дела на протяжении более чем трех десятилетий. Наличие этого плана вызвало к жизни феномен тоталитарного музея.

Чтобы осуществить генеральный план развития музейного дела такой большой страны как Россия (каким бы этот план ни был), надо было в первую очередь убрать с его пути все препятствия, минимизировать "сопротивление материала". Для этого следовало подчинить генеральному плану всякое планирование, осуществляемое в порядке инициативы на местах, то есть поставить под запрет всякую независимую деятельность отдельных музеев или их работников.

С другой стороны, должна была существовать какая-то позитивная программа, включающая нормативные акты, методические и технологические предписания, а также образцы, демонстрирующие правильное устройство музеев. В идеале музей должен был работать как фабрика, а музейные работники - как рабочие, каждый из которых следует технологии, выполняет свой набор операций, но не участвует в проектировании конечного продукта. Все, что требовалось при такой организации от сотрудников музея, - это соблюдение дисциплины труда.

То же самое требовалось и от посетителей, ибо они приходили в музей организованными группами. Посещение музеев стало рассматриваться как одна из стандартных форм "организации свободного времени трудящихся". Благодаря этому, отношения музея с обществом строились по универсальному сценарию, не допускавшему индивидуальных отклонений.

Этих условий было уже достаточно, чтобы музей функционировал как инструмент пропаганды. Оставалось только вложить в него некоторое содержание, установив, в какой последовательности должны располагаться слова и вещи, чтобы музейная экспозиция отвечала общепринятой доктрине, будь то история партии, естественная история или история искусств. Тогда музеи, относящиеся к одной профильной группе, могли работать как однопрограммная радиосеть. Обратная связь в этом случае не требовалась.

Такая картина может показаться гротескной. Но не надо забывать, что это - "идеальный" образ тоталитарного музея, его, так сказать, научная концепция.

Итак, тоталитарный музей возникает как необходимое звено централистской государственной политики в области музейного дела, не допускающей свободы действий (также как и свободы мысли) на низовом, местном уровне. Понятие "тоталитарный" относится прежде всего к устройству музея, а не к его профилю или содержанию деятельности, хотя устройство в данном случае сильно влияет и на содержание.

Тоталитарный музей является частью большой, значительно превосходящей его машины. В свою очередь, сотрудник такого музея представляет собой еще более специализированную деталь того же механизма. Поэтому даже в сравнительно небольшом музее каждый работник (включая зачастую и директора) чувствует себя мелким чиновником, работающим в большой организации. Он поставлен в положение клерка, который следует распоряжениям и инструкциям, - пусть даже то, чем он занимается, номинально считается научной работой. Такое положение оказывает сильное влияние на профессиональное самосознание. Из всех видов цензуры, которой когда-либо подвергался тоталитарный музей, самый худший - это внутренняя цензура, усвоенная за долгие годы его сотрудниками. Сегодня это - одно из самых серьезных препятствий на пути демократизации музейного дела.

Что же происходит с музеями в последние годы? Как реагируют они на происходящие в нашем обществе стремительные изменения?

В течение примерно двух лет, которые последовали за апрелем 1985 г., перестроечные процессы никак не затрагивали музейного дела. Затем музеи начали один за другим демонтировать разделы экспозиции, посвященные "современности" и отражавшие курс партии, принятый на последнем съезде, и успехи, достигнутые под ее руководством. Это был процесс более деструктивный, нежели

конструктивный, так как на месте этих разделов, как правило, не возникало ничего нового. Таким образом, прошло еще около двух лет, и вдруг разразился настоящий выставочный бум, но... в основном вне музеев.

За тридцать лет до этого, в годы оттепели, события развивались примерно по тому же сценарию. Выставки стали тогда необыкновенно популярны, но и в то время музеи отнюдь не были инициаторами выставочного движения. Однако, если в конце 1950-х - начале 1960-х гг. интерес публики привлекали, главным образом, сюжеты, ставшие возможными, благодаря тому, что приподнялся "железный занавес" (картины Пикассо, выставка об американском образе жизни и т.д.), то в конце 1980-х гг. внимание создателей и посетителей выставок оказалось сосредоточено в основном на проблемах отечественной истории и культуры.

Выставочный бум перестроечного периода был по сути инвентаризацией скрытых резервов культуры. Подобно тому как в то же время переходила на легальное положение "теневая экономика", на поверхность выходила и "теневая культура", которая до тех пор развивалась негласно, в тени официальной идеологии. Художественные выставки демонстрировали искусство эмигрантов различных поколений, произведения "внутренней эмиграции" и художественного "андерграунда". Исторические выставки были обращены к проблемам и темам, которые прежде находились под запретом или подавались в искаженной трактовке - от истории Русской православной церкви до сталинских репрессий и Афганской войны. Вокруг них кипело много страстей, потому что зачастую они противоречили не только прежней официальной доктрине, но и друг другу. Были также биографические выставки, воскрешавшие забытые имена, выставки по проблемам экологии и уфологии, эротические выставки, выставки домашних животных и т. д. и т. п.

К началу 1990-х гг. выставочная жизнь шла уже достаточно интенсивно, особенно в больших городах. Выставки создавались в основном по инициативе различных общественных движений и выражали интересы и ценности отдельных общественных групп. Они размещались в клубах, домах культуры, библиотеках, выставочных залах, но, как правило, не на музейных площадках.

Музеи, за редким исключением, оставались в стороне от этого процесса и не проявляли инициативы. В самом начале объявленной властями перестройки в музеях решили, что это очередное изменение идеологической конъюнктуры, и надо ждать указаний из центра. Но конъюнктура продолжала быстро меняться, и указаний не поступало. Тогда некоторые, наиболее смелые музеи начали на свой страх и риск "пропагандировать" новые идеи и тенденции, стараясь на первых порах попасть в резонанс с тем, что, на их взгляд, составляло точку зрения властей. Остальные продолжали ждать и требовать указаний, запрашивая, например, методические центры, какой должна быть сегодня периодизация советской истории, или должны ли природоведческие экспозиции отражать экологические проблемы.

Затем работники музеев стали робко озираться по сторонам в поисках образцов для подражания. Вокруг ситуация была уже вполне либеральной: свободные от цензуры средства массовой информации, печать, самостоятельное выставочное движение ставили острые вопросы, совершали смелые исторические экскурсии в области, бывшие до этого "белыми пятнами" и запретными зонами, ниспровергали одну за другой идеологические догмы. На рубеже 1980-1990-х гг.

доминантой общественного сознания стало обостренное чувство правды, и музеи уже с трудом могли уклоняться от того, что ощущалось как их прямой социальный долг, - от бескомпромиссного предъявления неискаженной исторической правды во всей ее полноте.

На первых порах для музеев существовал простой выход из положения. Чтобы восстановить пошатнувшийся уже общественный престиж, им достаточно было открыть фонды, ибо в то время около 95% музейных собраний никогда не демонстрировались публике, а лежали без движения в хранилищах. Отдельные музеи, которые решились на этот шаг, были вознаграждены вниманием и популярностью. За ними последовали другие.

Однако усилия музеев, направленные на демонтаж догматических подходов, все еще остаются довольно робкими. До августа 1991 г. многие были склонны объяснять это наличием партийной цензуры. Затем стало принято жаловаться на отсутствие денег. Часто можно было также услышать, что музей в принципе должен придерживаться взвешенной, отстраненной, научной линии и не участвовать в спорах вокруг острых вопросов, пусть даже они и касаются истории и культуры. В определенной мере это верно: музей является, по выражению Дункана Камерона, скорее храмом, чем форумом, то есть имеет дело с устоявшимися ценностями.³ Вместе с тем, нельзя не признать, что такого рода академизм выступает сплошь и рядом как превращенная форма внутренней цензуры и оправдание нерешительности. Кроме того, в ситуации, сложившейся сегодня в России, где процесс переоценки ценностей принял лавинообразный характер, музей, избравший позицию неучастия и выжидания, рискует превратиться из института исторической памяти в анахронизм.

В той мере, в какой этот кризис ценностей повлиял на музеи, он затронул прежде всего ту часть музейного айсберга, которая находилась на поверхности, - экспозицию. Начав демонтировать разделы по современности, многие музеи затем двинулись дальше: стали убирать из экспозиции наиболее идеологизированные сюжеты, по возможности заменяя их новыми. На первых порах это были в основном коллекционные фондовые выставки, но постепенно стали появляться и тематические экспозиции, иногда сохранявшие преемственность с теми разделами, на месте которых они возникали, а иногда никак с ними не связанные.

Создавая тематические выставки, многие музеи пошли по пути, намеченному неформальным выставочным движением, заменяя узловые сюжеты "коммунистического евангелия" новыми, более соответствующими современным умонастроениям, часто прямо противоположными по смыслу. Здесь даже возникли новые стереотипы. Так, на месте разделов по современности во многих музеях развернута сегодня выставка об Афганской войне, в сокращенном виде воспроизводящая большую выставку на эту тему, состоявшуюся в августе 1991 г. в Манеже в Москве. Разделы по коллективизации, индустриализации и строительству социализма в 1930-е гг. во многих случаях уступили место сюжетам о раскулачивании и массовых репрессиях. Нередко эти экспозиции решены как

³Дункан Ф. Камерон. Указ. соч. См. также: Музейное дело. Музейная культура - общество. (Музей революции /Сборник научных трудов).- М., 1992.- С.259-275.

"Стена памяти" и, таким образом, являются воспроизведением одноименной выставки, устроенной в 1988 г. обществом "Мемориал" в Доме культуры электролампового завода в Москве. В многонациональных регионах большое распространение получили этнографические выставки.⁴

Таким образом, новые веяния все-таки проникают сквозь прочные стены музеев, вызывая эрозию стационарных экспозиций. В большинстве случаев в них еще прочитывается старая стандартная структура, на которую накладываются, более или менее случайным образом, новые экспозиционные сюжеты. Получается своего рода "лоскутное одеяло". В экспозиционной работе сегодня абсолютно преобладает тактика частичных модернизаций и создания временных выставок. Очень немногие музеи отваживаются на разработку проектов новых больших стационарных экспозиций, ибо риск, что такой проект устареет раньше, чем его удастся осуществить, в нынешней ситуации действительно очень велик. Можно сказать, что сам жанр стационарной экспозиции находится сегодня в глубоком кризисе.

Характерно, что музеи сегодня гораздо чаще идут по пути имитации экспозиционных начинаний неформальных общественных движений, чем по пути прямого сотрудничества с этими движениями, - будь то в области выставочной деятельности, или в области комплектования. Примеры такого сотрудничества пока еще очень редки. Между тем, то, что существовало в дореволюционной России как "общества друзей музеев" (и что сегодня существует во всем мире под тем же названием), является необходимым элементом деятельности всякого демократического музея. Сотрудничество с добровольцами, энтузиастами, коллекционерами и т. д. позволяет музею вести гораздо более гибкую и эффективную политику, делает его открытым учреждением, имеющим опору в обществе, и в конечном счете облегчает контакты с широкой публикой.

Неготовность вступать в партнерские отношения с общественными формированиями и с публикой - характерная черта тоталитарного музея, ориентированного на пропагандистскую деятельность. Преодоление профессионального высокомерия, отказ от сухой дидактики, от монолога - задачи, стоящие сегодня на повестке дня почти во всех российских музеях, ибо диалог, доверие и сотрудничество - вещь все еще чрезвычайно редкая. Чтобы по-настоящему перевести работу музея на демократические рельсы, в нем надо создать совершенно новую атмосферу, приняв за основу иную этику.

Но многое зависит и от того, какие будут приняты в музейной работе организационные принципы. Мы уже сказали о том значении, которое имеет отмена цензуры и отказ от директивного руководства музеями "сверху", однако условия превращения музея в демократический институт этим не исчерпываются. Сегодня,

⁴23 октября 1992 г. в музее г. Абакана, столицы Хакасской республики, обладающем прекрасными коллекциями по археологии и этнографии, я случайно оказался свидетелем картины, достойной быть занесенной в летопись перестройки российских музеев. Это был рабочий момент: в одном из залов шел демонтаж старой экспозиции, но уже была возведена конструкция, которая должна была стать базой для новой, - огромный, на весь зал, каркас юрты. Старых экспонатов уже не было, но оставались заголовки, дававшие представление о том, что было раньше в этом зале: "Великая Октябрьская социалистическая революция", "Триумфальное шествие советской власти", "Интервенция и гражданская война".

когда управление музеями со стороны Министерства культуры и местных органов приняло гораздо более мягкие формы, а давление со стороны партийных инстанций исчезло вместе с самими этими инстанциями, вся власть (практически неограниченная) оказалась сосредоточена в руках директора. Единственным демократическим достижением, каким-то образом ограничивающим эту власть, стала практика заключения договоров между коллективом и администрацией музея. Но, во-первых, эта система реально работает еще далеко не везде, а во-вторых, областью ее действия является в основном социальная защита работников, но не проводимая музеем политика, которая по-прежнему (и даже в гораздо большей степени, чем прежде) находится в безраздельном ведении директора.

Понятно, что при такой системе организации все зависит от личности директора. "Хороший" директор твердой рукой выведет музей к успеху, поддержит разумную инициативу, вознаградит каждого по справедливости. "Плохой" директор развалит работу, загубит любое начинание, введет в обычай кумовство и сам станет ловить рыбку в мутной воде сомнительной и не имеющей прямого отношения к музею коммерции.

Нет ничего более далекого от демократии, чем такое положение вещей. Основной демократический принцип - это принцип разделения власти. То, что на государственном уровне выступает как закрепленное в Конституции разделение полномочий парламента и правительства, на уровне музея выглядит как разделение функций совета и администрации, закрепленное в Уставе. (Кстати сказать, Устав - вещь абсолютно необходимая для каждого музея в условиях демократии.) Совет музея определяет его политику, администрация во главе с директором проводит эту политику в жизнь и отчетывается перед советом. Совет назначает (фактически, нанимает) директора и может его сместить. Это ставит директора в положение исполнительного директора и существенно ограничивает его власть.

В российских музеях нет сейчас и намека на такую организацию. Пока, после очень короткого эксперимента с конкурсной системой, вернулись к старой практике назначения директоров "сверху". Очевидно, что введение системы советов не будет простым. Существует мнение, что не только музеи, но и страна в целом не готова к введению такого рода демократических институтов. Однако здесь все-таки предстоит совершить выбор: либо вводить в музеях демократическую систему управления и строить ее путем долгих проб и ошибок, либо уповать на сильную руку и "хорошего" директора. Ни третьего пути, ни компромиссного решения до сих пор никто еще не придумал.

С этим тесно связана и проблема финансирования. Ясно, что музеи требуют для своего развития огромных вложений, однако далеко не всегда понятно, каковы приоритеты этого развития и на что будут расходоваться средства, даже если найдется их источник, будь то государство, частные инвесторы или доходы от коммерческой деятельности самого музея. Последнее является предметом особенно жарких споров. Сторонники коммерческой деятельности видят в ней путь самостоятельного решения музеем финансовых проблем. Ее противники считают, что она станет препятствием для реализации музеем своих основных задач. Заметим, что опасность коммерциализации (превращение музеев в торгово-промышленные выставки или просто в коммерческие магазины) - вполне реальная вещь сегодня: "плохие" директора уже фактически идут по этому пути. Но в рамках отлаженной демократической организации это практически невозможно.

Сложнее обстоит дело с государственным финансированием. Здесь можно сослаться на зарубежный опыт. В 1970-е гг. во многих западных странах наблюдалась тенденция к децентрализации культуры. Это требовало разработки механизма перераспределения бюджетных средств. Тогда был сформулирован принцип "длины руки", призывающий держать чиновников и политиков "на расстоянии вытянутой руки" от распределения финансовых средств. Применение этого принципа позволяет оградить учреждения культуры, их работников и сотрудничающих с ними людей от прямого политического давления или незаконной цензуры. Конкретные формы воплощения этого принципа варьируют в зависимости от модели, используемой при государственном финансировании культуры.

Действие принципа "длины руки" обеспечивается, в частности, системой "оценки равного", берущей начало в традиционном английском праве, согласно которому судить другого может лишь равный по положению, то есть, в применении к культуре, художника должен судить только художник, а в принятии решений о предоставлении субсидий музеям должны участвовать профессиональные музейные работники.

Это подводит нас вплотную к проблемам музейной профессии. Но чтобы ситуация, сложившаяся ныне в музейном цеху, проступила более рельефно, совершим еще одно историческое отступление, на сей раз - в 1960-е гг.

Пожалуй, наиболее значимым последствием выставочного бума тех лет для развития и модернизации музеев стало появление в стране профессионального экспозиционного дизайна, называемого также художественным проектированием экспозиций. Это явление возникло отчасти благодаря зарубежным влияниям (толчком для него послужила, например, выставка Чехословацкого стекла, прошедшая в 1959 г. в Манеже), а отчасти благодаря тому, что в этой области еще сохранились отечественные традиции, восходившие к 1920-м гг. Как бы то ни было, возник особый цех, особое профессиональное сообщество художников, которые вначале занялись созданием разного рода немусейных выставок, а затем направили свои усилия на музеи.

В музеях их восприняли как пришельцев, конкистадоров, и поэтому им приходилось преодолевать множество препятствий. Сложно складывались их взаимоотношения с сотрудниками музеев. Либерализация той поры не затронула организационных принципов деятельности музеев и работавшие в них люди по-прежнему оставались в положении "бойцов идеологического фронта", которые могли не брать в расчет причуды публики, зато обязаны были чутко реагировать на распоряжения начальства и неукоснительно следовать "методическим рекомендациям". Это создавало у них иммунитет к нововведениям.

Все это вылилось в противостояние музейных работников и художников, причем первые отождествляли себя с учеными и упрекали художников в том, что они покушаются на научные основы построения экспозиции. Впрочем, иногда возникали счастливые ситуации и сотрудничество становилось возможным. Так было, например, при создании новых музеев (скажем, Государственного музея А.С. Пушкина в Москве), когда работа начиналась на пустой площадке с нуля. И если произошли в 1960-1970-е гг. какие-то позитивные сдвиги в музейном деле, они в первую очередь были обусловлены участием в музейной работе художников,

которые привнесли в нее творческое начало, позволявшее отчасти преодолевать догматическую атмосферу, царившую в тоталитарном музее.

Практика художественного проектирования экспозиций получила в конечном счете официальную санкцию и была закреплена на уровне "научных рекомендаций". Больше того, было решено, что параллельно с проектной работой, осуществляемой художниками, научные сотрудники музея тоже должны совершать некоторое творческое усилие, нацеленное на создание "научной концепции" или "научного проекта" экспозиции.

Тем не менее, на протяжении многих лет художник оставался в музеях чужаком. И хотя в музееведческой литературе пытались объяснить этот конфликт, сводя его к проблеме "физиков и лириков", подлинная его причина заключается, на наш взгляд, в том, что реальное сотрудничество между "свободным художником", то есть творческой личностью и клерком, который должен действовать по инструкции и не привык принимать решений, невозможно. Не последнюю роль играло и то, что художник не был скован требованиями "трудовой дисциплины", что он работал "на результат", и деньги, которые он получал по контракту, были несопоставимы с зарплатой музейного работника.

История появления в музее художников-проектировщиков интересует нас здесь не сама по себе. Она показывает, насколько тоталитарный музей был защищен от вторжений извне. Художнику понадобилось примерно три десятилетия, чтобы внедриться в музейную работу, и все-таки он до сих пор не стал в музее полноценной фигурой.

Тем не менее, все говорит о том, что перспективы модернизации музеев будут в ближайшее время определяться влияниями извне. Эти влияния не обязательно должны принять форму вторжения художников, хотя чувство стиля и хороший вкус нужны сегодня в музеях не меньше, чем правда и здравый смысл. Есть целый ряд новых фигур, стоящих сегодня "на пороге" музея. Например, можно ждать помощи от науки - реальной, а не догматической, имеющей дело с проблемами, а не с иллюстрированием общих мест из школьного курса. Иначе говоря, музей может сотрудничать с учеными, как он сотрудничает с художниками, привлекая их как экспертов и консультантов для осуществления конкретных проектов. Точно так же может быть организовано взаимодействие музея со сценаристом, педагогом, социологом и т. д. Общественные движения, цели которых близки к задачам музея, тоже могут оказаться в числе партнеров - к обоюдной пользе.

Сегодня коллектив музея уже не должен выступать в роли бригады механиков, обслуживающих капризную идеологическую машину. В связи с этим отпали многие рутинные моменты, отнимавшие прежде время и силы. Работа теперь приобретает гораздо более творческий, поисковый характер. Перед музеем открывается много путей. Но, чтобы по ним двигаться, чтобы пробовать и совершать выбор, музей сам должен стать открытым учреждением.

Что же мешает этому? На наш взгляд, нынешняя замкнутость музеев, неготовность многих из них к переменам определяется не в последнюю очередь слабостью музейной профессии.

Работник музея, как правило, противится вторжению извне представителей других профессий. И не потому, что у него есть своя четкая философия и программа действия, а по той причине, что такой философии и программы у него нет. Он не готов к сотрудничеству, ибо не уверен, что сможет взаимодействовать с другими профессионалами на равных. Попросту говоря, он боится потерять лицо. Быть может, это звучит обидно, но, за редким исключением, ситуация в музеях действительно такова, что сотрудники не гордятся своей работой, не считают ее престижной, и предпочитают, чтобы их рассматривали как ученых (историков, искусствоведов, биологов и т.д.), но не как музейных работников.

И это совершенно понятно, потому что есть сообщество ученых, разделенное, в соответствии с научными дисциплинами, на цеха. Но сообщества музейных работников в том же смысле сегодня нет. Его создание является одной из ключевых задач модернизации музеев и демократизации музейного дела.

Музейные работники не встречаются и не общаются со своими коллегами практически нигде, кроме своего непосредственного места работы. Поэтому у них нет чувства профессионального, цехового братства, нет возможности даже формулировать профессиональные проблемы, не говоря о том, чтобы их обсуждать и решать. Нет собственного клуба, нет печатного органа, нет чувства локтя и профессиональной защищенности. Иными словами, они абсолютно разобщены. И, как результат, они отчуждены от дела, которым заняты, не считают его своим делом, и не чувствуют ответственности за его результаты.

Сейчас в России предпринимаются первые попытки учредить различные ассоциации, объединяющие музейных работников. Обычно они сочетают в себе идеи профессиональной школы, клуба, творческой лаборатории, информационного центра. Есть уже профильные ассоциации, территориальные ассоциации, ассоциации специалистов по отдельным направлениям музейной деятельности (музейная педагогика, реставрация и т. д.). Трудно сказать, какой из этих принципов окажется более перспективным, и какие из этих объединений в будущем выживут. Процесс их образования пока идет нелегко, так как музейные работники не привыкли к формам клубной жизни, к свободной дискуссии и даже не всегда ощущают необходимость профессиональной консолидации.

Быть может, здесь, как и в других областях, надеяться можно только на новое поколение. Но чтобы оно появилось, надо еще выработать совершенно новое мировоззрение, новый язык профессионального общения, новую философию музея, новые принципы и ценности музейного дела, в которых не будет ни малейшего следа тоталитарной идеологии. Новый, свободный, демократический музей - это прежде всего новое сознание работающих в нем людей. Создать для этого условия - одна из важнейших задач музееведения.

Музееведческие исследования и разработки призваны поддержать процесс демократизации, который уже начался в музеях, но пока еще очень далек от завершения. Чтобы музей стал по-настоящему демократическим институтом, одного только урегулирования отношений между коллективом и администрацией недостаточно. Инфраструктура демократически организованного музейного дела должна включать еще целый ряд элементов, на сегодняшний день отсутствующих:

1. Различные формы собственности, которые обеспечили бы в музейном деле "многоукладность", противоположную нынешней ситуации почти абсолютной государственной монополии;

2. Музейные ассоциации, объединяющие музеи по "горизонтальному" принципу, на добровольной и взаимовыгодной основе, при сохранении их полного суверенитета;

3. Влиятельные профессиональные объединения музейных работников, решающие не только "профсоюзные", но и творческие вопросы

4. Советы (попечительские или учредительские), выполняющие в структуре самих музеев функцию "парламента", при котором директор и администрация выступают в роли "исполнительной власти";

5. Временные творческие коллективы, создаваемые для разработки и реализации музейных проектов и программ, получающие финансирование на конкурсной основе, и не из рук чиновников, а из рук экспертных советов.

6. Общества "друзей музеев", объединяющие активную часть публики, коллекционеров, корреспондентов, меценатов, спонсоров, и прочих потенциальных партнеров, заинтересованных в деятельности музея.

Музееведение не может прямо учредить все эти институты, существовавшие когда-то в нашей стране и существующие сегодня в странах с прочными демократическими традициями. Но оно может и должно создавать интеллектуальную атмосферу, способствующую их постепенному созреванию.

ОБ АВТОРИТАРНОМ И ДЕМОКРАТИЧЕСКОМ ПОДХОДАХ В МУЗЕЙНОМ ДЕЛЕ

Своевременность постановки той или иной проблемы большей частью обусловливается наличием объективных факторов, требующих ее практического разрешения в данное время и в данном месте, и реже - наличием субъективных факторов, требующих ее теоретического обоснования и теоретического разрешения в преддверии возможных перемен, либо осознанием необходимости перемен с целью:

- выживания той или иной деятельности;
- повышения ее эффективности;
- расширения или изменения ее функционального поля;
- трансформационных изменений.

Налицо разрушение некогда устойчивых общественно-политических и социально-экономических связей и отношений, взорвавших монолитность идеологических приоритетов, а с ними и те обстоятельства, в которых осуществлялась как общественная, так и частная жизнь. Нарушено тождество внутренних организационных принципов и внешних факторов их обуславливающих. Возникшее отсюда противоречие ставит под сомнение сам факт существования некогда стабильной организации, если ее не привести в соответствие с изменяющимися условиями. Касается это и музея. И никакие самые громкие восклицания типа: “Гибнет культура!”, или “Приходит конец музейному делу!” не спасут некогда устойчивого положения вещей.

Авторитетом прежней идеологии являлась централизованная большевистская власть, ядро которой составляла коммунистическая идеология, собственным бытием определяющая как свое, так и чужое сознание, создавая тем самым видимость взаимопонимания. Впрочем, на уровне номенклатурно-руководящих структур, это взаимопонимание возможно и было, в противном случае система, а с ней и идеология, рухнули бы значительно раньше; было понимание и на уровне исполнительных структур; не было понимания на уровне жизненных структур, то есть общества в целом и его отдельных слоев. То есть сама система напоминала животное: голова - партия, трансформирующая биологические потребности тела - общества - в знания и посылающая импульсы - приказы исполнительным органам, которые в жесткой форме обращали эти знания-приказы в самоудовлетворенность биологической жизненной потребности телом - обществом, однако при этом сами пожирая значительную часть биоэнергии. Со временем голова перестала трансформировать потребности тела в знания, и лишь на уровне самоощущения - знания посылала импульсы - приказы. Самоудовлетворенность телом-обществом

стала выражаться фразой анекдота: "... заказывайте по радио - получайте по телевизору", которую можно продолжить: "или коллективным походом в музей, где вам растолкуют". Таким образом биологическая потребность общества стала обращаться в интеллектуальную потребность общества самому разобраться в происходящем. Скрытое противостояние привело к развалу "системы-животного". Новое время лишь породило приоритеты - демократия, рынок, свобода, равенство, столкнув авторитеты старой власти - авторитарность, абсолютная подчиненность, безусловное формальное исполнение - с авторитетом новой власти - право, самоуправление, качественное разумное самоисполнение. Однако в столкновении сгорает как то, так и другое движение, не породив в жизни ни той, ни другой реальности, то есть не реализуя ее в действительность как нечто позитивное, оставляя лишь в мечтах как тех, так и других свое желаемое будущее.

В нашей стране музей никогда не имел своей подавляющей силы, так как ее интеллектуальный источник находился вне музея. И не потому, что он был объективирован предметно-вещевой средой, а потому, что он был субъективирован довольно примитивной идеологией, исходящей извне, которую пропагандистско-демагогический музей выливал на посетителя, опираясь при этом на предметно-вещевой источник. Но предмет, вроде заключенного, вытерпевал все и устами своего глашатая нес людям "правду". Если этой "правды" от предмета невозможно было добиться - предмет либо загоняли в самый дальний угол фондохранилища, либо помещали в спецхран. В массе своей посетитель уже знал, что он получит, но в подтверждение хотелось самому увидеть и лишний раз услышать. Налицо поразительная релевантность и завидная толерантность. Но от этого равновесия временно выигрывал лишь режим власти. Предмет молчал, а мысль как посетителя, так и "сказителя" лилась в режиме кем-то умело заведенных часов. Авторитарность руководящей и направляющей идеологии подчинила себе абсолютно все, и, прежде всего, мышление своих подданных. Но оттого-то эта идеология и рухнула, что в ее "мышлении" собственно мышления-то и не было. И то, что у нас сегодня называется демократией, - лишь рецидивы прежней идеологии, захватившей массовое сознание. Трансформация сознания в принципе может состояться, если внешние условия или обстоятельства вынудят ее к этому. Однако эти условия или обстоятельства полагают, за редким исключением, то же сознание, хотя абсолютно следовать прежней логике оно уже не в состоянии. В экстремуме подходов и создается сегодняшнее государство, хотя в количественном и качественном отношениях оно далеко не в равновесном состоянии. Одно лишь определенно известно, что любой переход - это саморазрушение.

Вольно или невольно, но этому саморазрушению подвержен и музей. Однако выживет ли он, станет ли тенью чей-либо идеологии или определит себя как самодовлеющая сила - зависит сегодня не только от обстоятельств, но и от самого музея, складывающего эти обстоятельства. И суть не в порыве сотрудника музея участвовать в том или ином митинге, а в дееспособном стремлении реорганизовать музей на тех или иных принципах. Однако следовать идеологии той или иной партии или общественного движения, это в музейном деле значит следовать идеологии лжи. И не потому, что идеология той или иной партии плоха, но потому что она строится на иных проектных принципах, конструирующих настоящее и будущее на своих императивных постулатах, в то время как музей строит (должен строить) свое исследование на принципах, реконструирующих настоящее и прошлое в постулатах модального. Правда это не значит, что музей восстановит объективную

истину, но это значит, что музей восстановит истину субъективную, истину познающего сознания. В этом - задача направления на демократию. В принципе, с философской точки зрения, объективная истина, равная абсолютной истине в своем однозначном аналитическом построении, исключает наличие людей как интеллектуально творящих субъектов, но полагает единственного творца - вождя-сверхчеловека (гения всех времен и народов), полагающего единственный метод структурирования мира (пусть только социального) и единственный способ понимания его. При этом множество субъектов сливаются в одни, различаясь лишь функциональными обязанностями в структуре единого, целого, положенного одним. Субъективное мышление многих одних обращается в функциональное знание многих одних в совокупности составляющих, целостность. Регуляция отношений между функциями образует систему. Ее вроде бы нетрудно понять, снять в сознании и действовать. Тот же организм, машина, где думает один или одно. Эта своевольная объективная истина и полагается в идеологии приоритетной партии. Однако истину идеологии партии можно обратить в истину идеологии одного руководящего лица, допустим министра или руководителя предприятия, и на этом основании объявить общество демократическим. Но и в этом случае, объективность истины разнеслась лишь между немногими одними, вынужденными в конечном счете скоррелировать истину в одну единственную объективную истину. Почему? Да потому, что она выстраивается на приоритете идеологии над функцией. Министр или руководитель предприятия остается политическим, но не хозяйственным руководителем. Вернее, его хозяйственная деятельность осуществляется в рамках политической деятельности, мотивированной его или их идеологией.

Можно выпускать 100-тонный трактор для фермерского хозяйства, имея в виду совхозы и колхозы, то есть разрушая тем самым фермерское хозяйство. Объективность истины директора музея, выстроенная на этой же идеологии, обяжет научный коллектив музея всячески пропагандировать преимущество этого трактора, лицемерно забывая, кому и для чего он предназначен или предназначается. Подобная интерпретация может быть обращена и в прошлое, когда коллектив музея в один голос, указывая на коромысло в крестьянском хозяйстве XIX в. будет упорно твердить о нищенском существовании крестьян в XIX в. Авторитарность, выстраивается на идеологических постулатах, якобы объективной истины. Истина нормируется, эталонизируется и тиражируется, пусть даже в среде небольшого коллектива работников предприятия или музея.

“От идеологии трудно уйти”, - заметят некоторые. Но от нее и не надо уходить, ее лишь надо перенести в соответствующее ей место - партию или общественное движение, а предприятию или музею оставить соответствие предмету своей функциональной деятельности. Но в этом случае директор (министр) - не более как хозяйственный руководитель, менеджер, обеспечивающий эффективную организацию деятельности. Правда, министр скорее политик, чем менеджер, но не более политик, чем менеджер, если осуществляет свою деятельность в рамках идеологии закона, правовых норм, а не “объективной истины” единственной руководящей партии.

Напротив, субъективность истины полагается границами познаваемого объекта (предмета) и границами познающего, субъекта. Соответствие границ задается уровнем профессионализма. Однако и объективная истина предмета познания требует соответствия границ, то есть профессионализма. И в этом смысле

на формальном уровне нет никаких различий. Различия возникают на качественном уровне - творец или исполнитель. Идеология познанной объективной истины, а отсюда и политика ее реализации как цель, требуют достойного исполнителя, которого соответствующим образом обучают, а затем среди равных выбирают наиболее соответствующего, то есть профессионала - исполнителя уже кем-то познанной истины, и он лучше, чем кто-либо другой находит в предмете познания то, что уже кем-то найдено и несет в подтвержденном плане как истину в жизнь. Возможно на предприятии с конвейерной технологией, где производят автомобили, холодильники или ботинки, это и необходимо (к чему только ханжеское поощрение рационализации), и работник ждет поощрения. Ждет поощрения и работник музея. При авторитарном режиме и нищенской жизни, где директор - контролер идеологии и ее проводник, он и получает это поощрение. Поощрение за идеологические ботинки, идеологическое коромысло, идеологический трактор. За укрепление режима авторитарной власти получает вознаграждение и директор музея. Соответствующее вознаграждение в качестве "объективной истины" получает и посетитель музея, разрушая себя и, в конечном счете, систему авторитарной власти. Вопрос таким образом сводится не столько к профессионализму вообще, сколько к принципам профессионализма - творец или исполнитель, и подготовке профессионала. Авторитарный режим не приемлет принципа творца, потому что творец уже есть - "одни", или в хронологической последовательности - один, потом еще один, еще один и т.д.

В становлении демократического общества перенесение объективной истины на порядок ниже, то есть на многопартийный уровень, практически ничего не даст в становлении демократии. Общество будет не менее идеологизировано, а практическая жизненная реализация себя человеком будет проходить в рамках, пусть даже постоянно сменяющейся, партийной идеологии. Уровень демократии необходимо спустить до уровня человека, то есть до истины субъективной, объективирующей себя в предмете своей деятельности, своей жизни. отсюда профессиональный уровень руководителя предприятия будет субъективирован функциональным полем, обеспечивающим на взаимотворческом принципе деятельность других, реализованную в совместном творческом продукте. Деятельность других профессионально соприкасается со своим функциональным полем, субъективно творчески реализуя себя в предмете соотнесенных целей. Отношения руководитель - работник строятся на иных основаниях, не снимающих, но отчуждающих идеологические приоритеты.

Предприятия различаются характером своего продукта и соотнесенными целями. Социальная обусловленность целей определяет не только назначение, но и тип предприятия, отчего прямое перенесение принципов деятельности одних на деятельность других предприятий вряд ли допустима. Сложность продукции производящих промышленных предприятий предполагает узкую специализацию или широкое разделение труда, где повторяемость операций подчинена жесткой технологии и строго нормируется. Сложность продукции научно-исследовательских предприятий не предполагает подобной узкой специализации, а уж тем более строго нормируемой жесткой технологии. Их деятельность скорее строго подчинена научно обоснованным принципам. Сложность продукции предприятий типа музеев, требует, с одной стороны, жесточайшей нормировки и строгой технологии в физическом обращении с музейной вещью, с другой - предполагает широкий простор в интерпретации предметно-вещевого мира, постановку познавательных

задач и просветительских целей. Уникальность музейной деятельности, обусловленная, с одной стороны, уникальностью музейного предметно-вещного мира, с другой - отсутствием физической и физиологической потребности в нем, предполагает весьма своеобразное коллективное творение. Творение как бы “не зачем”, а “для чего”. Объем рассматриваемой темы не позволяет подробно остановиться на последнем высказывании, однако, в контексте темы оно требует некоторого пояснения.

Полифункциональность музейной деятельности обусловлена совокупностью конечных целей, которые в одном случае располагаются в ряд (горизонтальная составляющая), в другом - в подчиненной последовательности является самостоятельным и вполне законченным: комплектование, научная обработка, хранение, экспозиция, просветительская работа. Каждый из видов подчиняется своим внутренним законам и правилам. В принципе в этой условной независимости или самостоятельности и существует, или может существовать музей. Завершенность результата каждого вида музейной деятельности вполне достаточна для себя, то есть для того объема сведений, которые необходимы для продуктивности этой деятельности. Комплектование, научная обработка, хранение, экспозиция, просветительство - вполне завершены и продуктивны, то есть, для себя они вполне закончены и могут быть представлены как конечный результат и как конечный результат восприняты. Каждый из них имеет свое смысловое начало и конец. Завершенность направлена как бы на смысловое восстановление себя самой. Дальнейшее движение конечного продукта может распространяться в самых разных направлениях и с различными, но уже иными целями. Отсюда Музей вроде некоей кооперации.

Во-втором случае музей существует как бы в условной завершенности каждого из своих видов деятельности, то есть ни один из видов музейной деятельности не завершает себя полностью, но подчинен некоей общей цели. Или дальнейшее движение конечного продукта каждого вида деятельности подчинено какому-то одному направлению дальнейшего развития. В этом плане и существовал, и существует, и может существовать музей. И как агитация, и как пропаганда, и как научная или научные школы, и как стандартное или нестандартное просветительство, и как искусство, и как реконструкция обыденного сознания. Но в этом случае, в отличие от первого, музей балансирует между двумя формами управления - авторитарность или демократичность. Смысловое наполнение конечного продукта, как система взаимообусловленных связей и отношений различных видов музейной деятельности, определяется гласной или негласной узаконенностью подхода - авторитарный или демократичный. До сравнительно недавнего времени этот подход был однозначно подчинен идеологическим приоритетам партии и негласно узаконил лишь одну форму управления, вольно или невольно определяющую лишь одну смысловую нагрузку, полагая тем самым и смысловую нагрузку горизонтальной составляющей, а в конечном счете не полагая собственно никакой смысловой нагрузки, так как исключал смысловую направленность различных видов музейной деятельности на саму себя, а отсюда и на смысловую подчиненность некоей совокупности конечной цели. То есть в обоих случаях музей как бы исключал самого себя. Музей действовал по принципу, как это ни покажется парадоксальным, “зачем”, а не “для чего”, так как в нем не объективизировалась субъективная цель, а субъективизировалась цель объективная, то есть ее “впихивали” в субъекта деятельности, подчиняя его сознание даже не

цели, а принципу деятельности. Поэтому собственно и не было музея в его социальном смысле. Но и в условиях отсутствия партийного давления, особенно в переходный период, когда еще весьма сильно инерционное движение, авторитарность подхода руководства министерства или музея тоже обесмысливает совокупную деятельность музея, если оно объективирует акт творения не из смысловой подчиненности творящих творимому, исходя из своего предмета деятельности, а исходя из предмета деятельности руководства. Суть заключается в том, что не представление руководства является совокупной конечной целью, как это было до последнего времени, а совокупный предмет деятельности ее носителей, субъективирующих себя в результатах собственного труда, или объективирующих свое творчество в предмете избранной ими деятельности, и вкладывающих свой смысл (профессиональное понимание) как в истоки, так и в конечный продукт. Отсюда возникает вполне естественный вопрос: откуда же берется и кем определяется конечная цель?

В любом случае, независимо от типа предприятия, конечная цель определяется социальной потребностью в конечном продукте деятельности. Будь то завод, научно-исследовательский институт, больница или музей. Снятая в общем виде в сознании предпринимателя или государственного чиновника общая социальная потребность сужается в рамках ведомства до направления, а внутри его в пределах предприятия и до предмета деятельности. Различия возникают в конечном продукте-цели, материале на входе, подлежащем преобразованию, и в способе преобразования этого материала в конечный продукт. Не менее важным представляется и будущий потребитель этого продукта. Эти различия определяют и характер предприятия. Эти различия определили и характер музея как предприятия и как социального института. Однако одна важная поправка ставит музей в некое исключительное положение. Музей как социальный институт обусловлен чисто духовной интенциональной социальной потребностью очень узкого круга людей. И даже, если в нем находят некие прагматические свойства в реализации актуальных практических целей, не это определяет его социальную конечную цель и не это расширяет круг его потребителей. Музей существует как способ формирования теоретического сознания. Это и было довольно точно понято коммунистической идеологией, подчинившей музей своим идеологическим целям. Но именно потому, что музей направлен в цели своей деятельности на формирование теоретического сознания, он не может быть подчинен какой-либо одной идеологии, или представлению его руководства.

Направленность на становление теоретического сознания обусловлена как содержанием, так и характером музейного материала, в исходной советской основе поступающего на вход и определяющего способ своего преобразования в конечный продукт на выходе. Выявление содержания и характера музейного материала - важнейшая, но не конечная задача музейной деятельности. Таковой представляется духовно-интеллектуальная интерпретация, выявляющая смысл и полагающая событийную суть как предметно-вещного мира, так и духовной социальной исторической жизни. Объективная истина не более истина, чем ложь, как и субъективная истина не менее ложь, чем истина. Их можно классифицировать по намерению в предметно-вещном мире, но нельзя нормировать по сути. Однако авторитарность именно к этому и стремится. В противном случае она лишила бы себя основания. Но утверждая себя таким образом, она обесмысливает социальную деятельность музея не только в лице его коллектива, но и в самой сути.

И в то же время, авторитарность и демократия не только взаимоисключают друг друга, но и взаимно предполагают друг друга. Вопрос в функциональной зоне власти. Музей, как и любое предприятие, складывается из сути деятельности, обеспечения деятельности и внешних правил, по которым эта деятельность осуществляется. В идеале внешние правила осуществления деятельности должны быть обусловлены внутренней сутью деятельности. На практике, в силу множества внешних причин: общественно-экономическое устройство, режим власти, политика, экономика, социальное состояние, менталитет общества и т.д. - внешние правила настолько корректируют суть деятельности, что ее изначальная посылка не только извращается до неузнаваемости, но трансформируется в некую иную суть. По мере изменения внешних факторов суть деятельности либо приближается, либо удаляется от исходной посылки.

Поиск некоего устойчивого тождественного положения приводит к необходимости его закрепления в “Законе”. “Закон” выступает вроде некоего стабилизатора, обеспечивающего относительно ровную реализацию сути деятельности. В условиях демократического государства, стабильно развивающейся экономики, развитой социальной инфраструктуры, высокого уровня теоретического сознания необходимость в “Законе” практически нулевая. Практически нулевая необходимость в “Законе” и в рамках тоталитарного режима. Скорее он существует либо для его упрочения, либо как ширма, если неопределенность его статей однозначно трактуется тоталитарной властью. В условиях “размазанной” политической системы “Закон” лишь мера равновесия, “дающая и не дающая” возможность реализовать суть деятельности. В условиях становления демократического государства, рыночных отношений, меняющейся социальной картины “Закон” выступает как мера, регулирующая внешние факторы, для осуществления деятельности, но ни в коем случае не проникающая в интеллектуальное существо этой деятельности. В данном случае “Закон” авторитарен, но авторитарен не по отношению к сути деятельности, а по отношению к обеспечению условий для ее осуществления. То есть он направлен не во внутрь, но во вне деятельности. Он как бы оберегает эту деятельность. Реализацию этой деятельности обеспечивает аппарат управления. Это внешнее, в чем снимается авторитарность “Закона”. Аппарат управления как бы промежуточное звено между сутью конкретной деятельности и теми внешними условиями, в связи с которыми она осуществляется. Она авторитарна в защите положений “Закона”, а следовательно и по отношению к внешним границам осуществления деятельности. Авторитарной является суть деятельности. Демократичной - способ ее интеллектуальной реализации. И в этом смысле исполнитель этой деятельности становится ее творцом.

В принципе демократическое общество как бы выворачивает наизнанку тоталитарный режим, обращая его в диаметрально противоположную систему, диаметрально противоположное по сути содержание и характер деятельности.

Музей более, чем что-либо другое нуждается именно в таком подходе. Правда, здесь возникает множество новых проблем, решение которых возможно и приведет его к изначальной посылке, а следовательно и сути деятельности. Авторитарный или демократический подход в музейном деле - лишь начальное условие ее понимания.

ТОМИСЛАВ ШОЛА

(Хорватия)

НОВАЯ МУЗЕОЛОГИЯ И ПОСТУПАТЕЛЬНОЕ РАЗВИТИЕ КУЛЬТУРЫ ИЛИ ПРОЛОГ КИБЕРНЕТИЧЕСКОГО МУЗЕЯ

Многие из нас еще помнят время, когда идея развития принималась безоговорочно. Развитие означало движение вперед, и бороться с ним или подвергать его сомнению было все равно что выступать против прогресса. Теперь, когда мятеж шестидесятых, откровения семидесятых и активные действия восьмидесятых остались уже позади, миф прогресса окончательно умер: те, кто озабочен извлечением прибыли отчаянно ищут благовидные основания для своей деятельности, в то время как пост-гуманисты пытаются найти средства и методы борьбы с ними. Наряду с конфликтом между сторонниками экологии и загрязнителями окружающей среды, существенной частью сегодняшней ситуации стало внимание к культуре и к качеству жизни. Иначе говоря, в культуре тоже происходит развитие. Будучи составной частью стремительно меняющегося мира, она изменяется. И поскольку темп и ритм перемен стали уже весьма демократичными, это оправдывает наш интерес к качеству этих изменений. Само понятие “поступательного развития культуры” предполагает, что это развитие может быть и “не поступательным”. На этом различии хотелось бы остановиться подробнее.

Вообще-то культура - категория позитивная, так же, например, как любовь. Трудно себе представить ситуацию, в которой будет “чересчур много любви”. Но если речь идет об извращенной фиксации, которая заканчивается потерей свободы, то мы уже не назовем такую любовь благом. Соответственно, непоступательное развитие культуры - это ее деградация, негативная проекция. Всякая культура представляет собой открытую, незащищенную структуру, чувствительную к происходящим вокруг переменам. Я абсолютно согласен с теми, кто видит сегодня опасность в загрязнении окружающей среды, неконтролируемом развитии производства, в урбанизации, туристическом буме, резких изменениях инфраструктуры (перечень можно продолжить и далее). И все же это - лишь отдельные отряды двух больших наступающих на нас армий, имя которым - актуализация и интернационализация культур.

Первое можно представить как замещение или вытеснение: более сильная или более агрессивная культура занимает место другой культуры, которая неспособна ей противостоять. Второе - это энтропическое чудовище, черная дыра, в которую проваливаются культуры, т.е. не столько определенная культурная целостность, сколько процесс деградации как таковой. Проблема актуализации характерна для так называемых неразвитых стран. Это - болезнь бедных. Маленькие существа, живущие в южных морях, тысячелетиями строят великолепный коралловый риф, который становится домом для тысяч других существ. Но

достаточно нескольких десятков литров какой-нибудь жидкости, являющейся побочным продуктом нашей машины развития, чтобы риф стал мертвой подводной пустыней. Существует ли разница между этим рифом и какой-нибудь местной, скажем, азиатской, культурой, которая развивалась и обустроивалась в течение шести тысяч лет? Быстрая смерть таких культур делает сходство более очевидным.

Интернационализация культур - это болезнь богатых, но и бедных тоже, ибо при дележе пороков и зла они всегда получают свою справедливую долю. Мир уже опутан плотной сетью массовых коммуникаций, а нас все еще завораживает возможность того, что какие-то события одновременно происходят в разных частях света. Логика власти и прибыли заставляет нас еще и еще наращивать эту сеть, не понимая, что мы таким образом попадаем в новую духовную зависимость. Восток был побежден прежде всего средствами массовой информации и коммуникации, создавшими иллюзию превосходства западной культуры, технологии и образа жизни. Их принятие и полный отказ от свободы выбора, происходившие повсеместно, привели к полной потере способности критического суждения. И Восточную Европу все сильнее затягивает этот водоворот интернациональной культуры, в котором уже всюду вращается западный мир. Мы с готовностью подчиняемся власти массовой коммуникации и массового потребления. Говоря короче, мы подчиняемся власти. Включая телевизор или разворачивая газету, мы каждый раз даем напичкать себя умело подслащенными инструкциями - что есть, как одеваться, о чем думать. Это и есть культура, выращенная в пробирке, в лаборатории, - культура, которую будет модно носить в следующем сезоне. Быть может, так все и должно быть в нашей глобальной деревне.⁵ Но если нам не суждено победить, давайте хотя бы перед смертью окажем сопротивление.

Чтобы сопротивляться, надо не только знать врага, но и уметь ответить на каждое его действие своим. Какова же стратегия нашего противника? Я думаю, что главное в ней - это создание препятствий на пути переноса культурного опыта. Культура напоминает коралловый риф, в основании которого лежит импульс к воспроизводству и изменению, к изменчивости в процессе воспроизводства. Этот импульс складывается из ряда жизненных сил или энергий, определяющих индивидуальность данной культуры. Если по какой-либо причине генетическое послание не передается следующему поколению, которому предстоит нарастить очередной ее слой, мы становимся свидетелями деградации и смерти.

Темп перемен, навязанный нам технологическим окружением, настолько высок, что мы не имеем возможности адаптироваться и жить жизнью культурных существ. Мы превращаемся в существ технологических, зависимость которых от технологизированной среды все время растет. Технология по природе своей количественна и склонна к экспансии. Она затягивает нас, и мы попросту не имеем возможности взглянуть на нее непредвзято, трезво о ней размышлять. Такое развитие никак нельзя назвать поступательным. Это - первая стратегическая подсистема. Вторая подсистема (в действительности их значительно больше) - это шум, создаваемый средствами массовой информации. Шум подавляет и замещает внутренние вибрации, блокирует спонтанные коллективные творческие усилия,

⁵ "Глобальная деревня" - термин, введенный Маршаллом Мак-Люэном для обозначения современной западной цивилизации.

нарушает процесс наращивания очередного слоя коллективной памяти, и в конечном счете превращает нас в культурных зомби.

Как с этим бороться? Я думаю, что надо активизировать нашу “иммунную систему”. Среди механизмов, которые продолжают и развивают наши естественные способности, не последнее место занимают музеи. Дальше я попробую показать, как музеи могут влиять на процесс культурного развития, обеспечивая ему поступательный характер. Но, прежде чем рассмотреть этот механизм, я хотел бы сказать еще об одной задаче, которую можно ставить перед музеями. До сих пор речь шла лишь о защитных мерах, но было бы неверно вовсе отказываться от прямой атаки на силы, создающие для нас угрозу. Наступление на эти силы - попытка коррекции процесса общественного развития.

Процесс развития всегда обусловлен действием сил двух типов: одни обеспечивают изменения, другие - адаптацию. В примитивном обществе эти две части дихотомии были спаяны в единое, неразрывное целое, и потому здесь не возникало диссонанса между механизмами цивилизации и культуры. Материальная культура была неотделима от культуры духовной, и было твердо известно, что отклонение от духовных ориентиров в области практических действий чревато серьезными бедствиями. Что ж, в этой игре с судьбой, игре на выживание с тех пор мало что изменилось. Только ставки стали настолько высокими, что захватывает дух.

В современном обществе уже нет естественного баланса сил изменчивости и адаптации. Поэтому *homo ludens* уступает в борьбе *homo faber*⁶. Нас всех перемалывает ньютоновская машина: машинная логика велит в ответ на любую нужду создавать очередную машину. Мы переживаем расцвет картезианской, рационалистической эры. Это опасное время, когда даже работники музеев (по крайней мере, музеологи) формулируют цели своей деятельности в терминах выживания и спасения. Но мне кажется, что наша культура так и не поняла до сих пор логики этой машины: как гласит третий закон Ньютона, сила действия равна силе противодействия. В мире, где человек якобы управляет вещами, вещи на самом деле выходят из-под контроля, и в области материальной культуры начинают происходить непредусмотренные события. Получается, что, стремясь получить больше, мы в результате имеем меньше, и, рассчитывая обрести свободу, в конце концов попадаем в рабство. Картезианский дьявол скупает одну за другой наши души и за каждую дает по иллюзии. Мы все дальше и дальше углубляемся в заколдованный лес. Сможем ли выйти назад? Укажет ли нам кто-нибудь дорогу к свету? Будут ли это музеи? Или наоборот, примкнув к дьявольскому заговору, они станут еще одним источником иллюзий?

Я думаю, что большинство музеев вольно или невольно принимает участие в этом походе западной цивилизации против всего мира, в распространении ее картезианских идеалов. Музеи позволяют себя использовать в этой роли. Все чаще они ставят перед собой чисто количественные задачи, становятся проводниками высоких энергий. Они оперируют с прошлым в количественных категориях, хотя в обществе, где информационные потоки приобретают лавинообразный характер, от

⁶*Homo faber* (лат.) - человек производящий; *homo ludens* (лат.) - человек играющий.

них требуется вовсе не это. В результате они становятся нефункциональными и вынуждены либо окружать себя защитной оболочкой “научности”, либо сдаваться на милость современных расхожих потребностей и вступать на путь коммерческого развития. В обоих случаях они изменяют своему предназначению.

Лишь очень немногие музеи (однажды я уже назвал их “музеями третьей волны”) смогли успешно войти в пост-гуманистическую эпоху и выступить в качестве механизма противодействия. Каждый по-своему, они сообщают о царящей в мире неопределенности, не отрицая ее, а помогая принять, как судьбу. Главное, что они нам дают - это понимание.

Я бы предложил говорить о музеях в терминах диалектики и кибернетики. В обеих традициях процесс развития рассматривается как результат напряжения, возникающего между двумя полюсами. Как поясняет ван Дайн, “в диалектике напряжение между тезисом и антитезисом создает синтез; в кибернетике напряжение между угрозой и ответной реакцией создает устойчивое равновесие, позволяющее поддерживать норму”. Музеи можно рассматривать как эффективное средство поддержания такого равновесия или гомеостаза, в самом широком смысле этого термина, то есть как средство борьбы с энтропией. Побеждая (или, по крайней мере, снижая) энтропию, мы одновременно создаем благоприятные условия для передачи культурных кодов. Будучи лишь одним из механизмов самозащиты, музеи сами по себе ничего не решают, но могут внести серьезный вклад в общий процесс развития.

Понятие механизма противодействия гораздо старше, чем сама кибернетика. Проследивая его корни, мы восходим к Гиппократу, который использовал термин *ропос*, обозначая с его помощью защитную реакцию организма при столкновении с болезнью. Когда Мак-Люэн говорит, что “направляющая сила любого тела действует по принципу равновесия”, я вижу в этом выражение кибернетического подхода. С этой точки зрения направляющей силой общества, стремящегося к благоденствию, должна быть культура, духовная культура. Я вполне отдаю себе отчет в том, что в действительности это не так, по крайней мере, начиная с эпохи Возрождения. И мне кажется, что пока в роли направляющей силы выступает на нашей хрупкой планете цивилизация (будь то стремление к прибылям или просто господство ценностей “обладания” над ценностями “бытия”), у нас есть все основания для тревоги.

Существование музея всегда связано с чьим-то стремлением продлить жизнь некоторого более или менее сложного и самобытного целого. Будучи одним из способов институализации такого стремления, музей выступает как учреждение, осуществляющее сбор, изучение, хранение и презентацию коллекций. На этом уровне деятельность музея является предметом музеографии. Если же мы начинаем задавать более сложные вопросы, - “почему”, “как”, “для кого”, “с какой целью” и т.д., - мы поднимаемся на следующий уровень, именуемый обычно музеологией.

Во многом музеи являются просто ярмаркой тщеславия. Если некий мистер Икс, желая приобщиться к вечности, завещал нам свою коллекцию, имея в виду, что мы должны учредить для нее музей, ситуация эта сама по себе может и не иметь никакого значения для культуры. Злоупотребление музеем как институтом - вещь довольно распространенная.

Когда доминирующим в музее становятся научные задачи, я перестаю понимать, зачем называть такое учреждение музеем, ибо весь смысл музея как института заключается на мой взгляд в том, чтобы служить публике. Действительный интерес представляют лишь те музеи, которые с самого начала ставят перед собой задачи документирования и использования каких-либо продуктивных традиций, технологий, идей и т.д., имеющих отношение к живой жизни общества или отдельного сообщества. Такие музеи следуют логике намеченных выше представлений, которые мы теперь можем назвать кибернетическими.

Сверхзадача музеев - помочь нам понять мир и наше в нем место. Как пишет ван Дайн - "взгляни на себя и на то, что ты делаешь, - вот простой смысл всей кибернетики". Отбросив высокие теории, мы могли бы сказать то же самое о музеях. Нам, как индивидам и как членам общества, необходимо знать, кто мы такие и что мы делаем. Музеи в их нынешнем виде в этом нам не помогают. Их больше устраивает позиция научного объективизма или ностальгического любования стариной, ибо эти подходы поощряют и власти, и так называемая образованная публика. Столь же безопасным и бессмысленным является и третий подход, разработанный еще в лапутянской академии. Все это свидетельствует лишь о нежелании музеев принимать на себя ответственность. Действительно, показывая правдивую картину нашего мира и его сегодняшних проблем, музеи вынуждены были бы что-то говорить о причинах. Но это означало бы становиться на путь критики, призывать к действиям... Для этого надо обладать некоторой смелостью.

Я не хочу сказать, что музеи должны превратиться в отделения партии зеленых. Но вовсе закрывать глаза на острые проблемы современной деятельности - это безответственно, негуманно, нечестно по отношению к налогоплательщикам, и не соответствует роли и смыслу музея как общественного, публичного учреждения. Музей как демократический институт, не может упускать драгоценной возможности самоанализа, проникновения в ткань процессов, идущих в обществе (и за его пределами, если они имеют отношение к жизни общества). Музей должен служить источником информации, инструментом рефлексии, форумом, где получают обоснование проблемы и альтернативы, ожидающие демократического решения.

Только обратившись к анализу окружающего мира, музеи могут по-настоящему использовать имеющийся у них потенциал, связывая коллективный опыт, хранителями которого они являются, с ситуациями сегодняшней жизни. Таким образом они станут в этой жизни участвовать. Ступив на такой путь, они вынуждены будут отказаться от погони за прибылями, ибо это - одна из угрожающих миру опасностей, нейтрализовать которую призваны сами музеи.

Я убежден, что люди, работающие в музеях, не отдают себе отчета в том, насколько сильна манипуляция, которой они подвергаются. Но, не поняв масштабов и силы агрессии, невозможно ей противостоять. Две вещи приобретают поэтому первостепенную важность: знание мира и знание возможностей музея как средства. Чтобы достичь первого, необходимо уяснить, что наше настоящее является единственной отправной точкой и единственной конечной целью, независимо от того, собираемся ли мы изучать прошлое или предсказывать будущее.

Нравится это музейным работникам или нет, но прошлое становится предметом все новых и новых оценок, новых концептуальных построений. Это

спонтанный процесс, вызываемый естественным изменением обстоятельств настоящего времени. Важно лишь, чтобы переосмысление прошлого происходило сознательно, рационально и эффективно.

Знание музея - это прежде всего понимание его сущности. Многие музейные работники прекрасно знают, как устроено учреждение, и владеют конкретными технологиями своей деятельности. Однако при этом они зачастую неспособны выйти за пределы чисто административной логики, не могут увидеть музей как инструмент, как средство достижения целей, лежащих за пределами учреждения как такового. А между тем, их задача - служение обществу, помощь в познании и понимании, в улучшении качества жизни.

Профессионал, работающий в музее, должен не только иметь дело с меняющимся прошлым, он должен вносить изменения и в сам музей, приспособляя его к тем переменам, которые происходят вокруг. Неумение делать это создает постоянное ощущение дискомфорта, заставляющее музейных работников совершать усилия, направленные на его преодоление. Усилия эти - связаны обычно с усовершенствованием технологии: музеи по-новому оборудуют свои здания, меняют систему освещения, вводят в экспозицию новейшие технические устройства и т.д. и т.п. Но главное - образ мыслей - остается при этом без изменений.

Поэтому задача теории (я не говорю здесь о музеологии, поскольку радиус ее действия ограничен музеями, а вокруг институтов, занимающихся наследием, на самом деле гораздо шире) является по сути двусоставной. В целом теорию можно вновь описать в кибернетических терминах как фактор, уравнивающий существование напряжения. С одной стороны, я вижу ее как эклектическую критическую дисциплину, в рамках которой осуществляется отбор и синтез суждений о проблемах окружающего нас мира, создающих необходимые основания для выработки музейной политики. Это что-то вроде автономной системы органов чувств профессии. Если музеи претендуют на какую-то роль в процессе передачи коллективного опыта, они должны иметь такую способность, позволяющую выносить критические суждения о развивающемся мире.

С другой стороны, задачи теории очевидно связаны с самой музейной профессией. В этой области теория также носит процессуальный характер и выступает как кибернетический фактор: она должна вырабатывать открытое определение профессии, способное изменяться в соответствии с изменениями, которые происходят или будут происходить в окружающем мире. Фактически, такая теория будет играть роль критики по отношению как к самому музею, так и к музейной профессии.

Вообще-то, пролог - это посылки и предложения. Но из-за недостатка места я позволю себе нарушение жанра и перейду прямо к выводам. Прошло десять лет с тех пор, как я впервые выразил свое нетерпение по поводу того, что музеология вот уже более столетия находится в "зачаточном состоянии". Проблема, на мой взгляд, заключалась в том, что музеологию пытались (и до сих пор пытаются) вырастить как теоретическую дисциплину из анализа деятельности конкретного учреждения. Такая, по-своему удивительная и беспрецедентная институциональная фокусировка теории оказалась вместе с тем и абсолютно бесплодной. К этому можно еще добавить, что музеологию всегда рассматривали как науку о музейных учреждениях

традиционного типа. Хотя некоторые родственные учреждения (например, зоопарки, национальные парки или научные центры) были в конце концов приняты в лоно Международного Совета Музеев (ИКОМ'а), - это стало закономерной реакцией на изменившиеся обстоятельства, - однако они по-прежнему никак не вписываются в официальные научные представления.

Интуитивно ясно, что деятельность этих разнообразных институтов сосредоточена на чем-то одном, и я предложил назвать это “наследием”. Соответственно, объединяющую их философию можно обозначить как “наследование” (heritology). Многие убеждали меня, что нет необходимости настаивать на такой терминологии, но сама практика (лучший друг прогнозиста) породила такое количество смешанных институциональных форм, что их существование могло быть обосновано только с помощью концепции не менее широкой и открытой, чем та, которую я предложил.

Наследоведение стало, таким образом, главным светилом, проливающим свет на всю планетарную систему институтов, связанных с заботой о наследии. Но мне хотелось дать этой теории имя, которое раскрывало бы ее сущность. Так в 1989 г. появился термин “мнемософия”. Поясняя, я говорил о ней как о кибернетической философии наследия. Прежде всего, это информационная наука. Если происходящая теперь конвергенция профессий, относящихся к наследию, будет происходить и дальше, то мнемософия вполне сможет стать общей теорией наследия, своего рода общим теоретическим знаменателем для таких информационных дисциплин как библиотековедение, архивистика, музеология, энциклопедистика и документоведение. Впрочем, я не могу сказать, как долго представители этих дисциплин будут сопротивляться очевидной логике, ибо многое в нашем мире происходит вопреки здравому смыслу.

Это наука о будущем коллективного опыта, то есть о будущем прошлого. Как говорит Бертран Расселл - “философ - это человек, влюбленный в прозрение истины, иначе - в мудрость”. Нельзя сказать лучше о науке и об институтах, хранящих человеческий опыт, призванных сберегать истину и направлять ее на обогащение сегодняшней жизни. *Historia est magistra vitae!*⁷ Смогут ли музеи вернуть достоинство этой даме после того, как ею столько злоупотребляли?

Кибернетика нужна, чтобы обеспечить теории целесообразность и эффективность. Сама по себе она является наукой о законах распространения информации. Но это как раз то, чем занимаются музеи: перерабатывают и передают информацию. Кибернетика это также общая теория систем и общая теория управления. Больше того, это теория управляемых процессов и теория коммуникации. Поэтому, идет ли речь о внутренней работе музея с ее вечным антагонизмом между научным и коммуникационным подходом, или о роли музея в обществе, кибернетическое понятие гомеостаза является абсолютно необходимым и спасительным. Философский подход статичен, кибернетический - динамичен; если философия - это отрезок, то кибернетика - вектор. Я думаю, что именно в этом заключено различие между утверждением и посланием. Чтобы это понять, музеям понадобилось примерно две сотни лет.

⁷История - учительница жизни (лат.).

Как не существует “церковведения” или “школоведения”, но есть теология и педагогика, точно так же и мнемософия сосредоточена не на институтах, а на понятии наследия, объемлющем коллективный опыт во всей его полноте - временной и пространственной. Ее предмет - окружающая среда, в том смысле, в каком четверть века тому назад о ней говорил Мак-Люэн.

Конечно, теория, не получившая пока авторитетного признания ни со стороны научного сообщества, ни со стороны именитых практиков, вполне способна вызвать насмешку. Однако сама действительность служит доказательством в ее пользу: музеи постоянно растут, и по числу, и в размерах, но рост этот подобен инфляции, ибо его количественные показатели расходятся с показателем ценности. Парадоксальным образом, расцвет музейных учреждений, настоящий музейный бум свидетельствует о глубоком кризисе. Как будто больная цивилизация производит в массе антитела, которые уже в момент своего рождения оказываются заражены тем же вирусом. Глядя правде в глаза, надо признать, что это верно для большинства музеев. Неспособность профессионалов осознать свою подлинную миссию приводит к тому, что музеи все более превращаются в припарки для мертвого тела, в плацебо. Наша теория должна привести к созданию совершенно новой по сути профессии.

Одним из ориентиров на пути выхода профессии из кризиса является информатика. Во всяком случае, она показывает, чего нам недостает: если работники музеев будут понимать свою миссию по-прежнему, отказываясь признать творческий характер музейного дела, то и самая совершенная система памяти окажется бессмысленной и бесцельной. Отбор данных с помощью аналогий и абстракций - ответственная задача, от ее решения зависит характер информации, на основе которой затем формулируются целенаправленные послания, включаемые в процесс коммуникации. Только если процесс проходит все эти фазы, система памяти может быть эквивалентна мудрости. Таким образом, память (греч. “мнеме”) оказывается детерминирована мудростью (греч. “софия”), и информация о прошлом становится посланием из прошлого, то есть полезной мудростью.

Я не буду именовать музеем учреждение, которое может быть создано в русле такого подхода. Пусть оно называется просто институтом наследия. Настоящий реформист (в отличие от технократа) уважает традицию. Поэтому давайте оставим старые музеи тем, чем они являются, но, ради всего святого, создавая новые, сделаем их по-настоящему новыми!

Что же может сделать для общества понимаемая таким образом “новая музеология”? Она может создать полезные музеи, а также профессию, миссия которой, направленная на служение общественному благу, будет обозначена вполне отчетливо. На мой взгляд, помещать в хрустальный гроб мертвое тело культуры - акт, граничащий с цинизмом. Но именно этим занимается наша самоубийственная цивилизация, подменяя пульс и дыхание умирающих культур лощеными мраморными заведениями, настоящими похоронными бюро. Но разве не очевидно, что если наша цель - заставить сердце вновь биться ритмично и обеспечить телу культуры поступательное развитие, надо присоединить к ней эффективную, хорошо отлаженную машину, своего рода искусственное сердце? Но это и есть гиппократов ropos, защитная реакция, сопротивление организма. Это и есть принцип жизни. Это и есть то, что я пытался очертить как идею кибернетического музея.

Перед работниками музеев стоит выбор. Если они будут действовать по-старинке, ориентируясь на покладистых посетителей, то их ожидает спокойная и безоблачная жизнь конформиста. Вся их деятельность (кроме, быть может, экспозиционной) будет для большинства людей окутана глубокой, почти мистической тайной. Но если музейные работники будут считать, что их призвание определяется принципами этики и любви, то жизнь их не будет простой. Ведь цель - утолить насущные потребности общества, сделать людей мудрыми и счастливыми, требует самоотречения и верности.

Перевод М.Б. Гнедовского

МУЗЕЕФИКАЦИЯ ИЛИ МУМИФИКАЦИЯ КУЛЬТУРЫ (“Постмодернистская метафора” музея)

“Поставангард - искусство. Но постмодернизм - нравится это или нет - имя эпохи. Умонастроение. Поветрие. ...Все зыбко, многослойно, переменчиво. Игра? ...Вялое закатное бормотание, арьергардные бои и расчистка омертвевших наслоений...”

Б.Кузьминский

Как это ни парадоксально, но вот эта не слишком внятная цитата оказалась самым точным определением постмодернизма из всех, когда-либо мне встречавшихся. Термин “постмодернизм”, как, впрочем, и многие другие используемые современными гуманитарными науками обозначения, имеет ценность исключительно эвристическую. Он мало пригоден для систематизации или классификации, но может выполнять функцию определения “культурного кода”, несколько метафорического, но продуктивного, благодаря своему широкому ассоциативному полю. Оговорим сразу же, что речь идет не о чисто искусствоведческом использовании этого термина как синонима “поставангарда”. В этом значении “постмодернизм” оказывается привлекательным благодаря возможности сопротивления с “модернизмом”, но вносит большую терминологическую путаницу, так как в последнее время, особенно в западной литературе, он все чаще употребляется в широком культурологическом смысле, для обозначения определенного типа ментальности, нового мироощущения современного человека, а в конечном итоге, - принципиально нового типа культуры.

Именно такая интерпретация “постмодернизма” дает нам шанс понять некие, на наш взгляд, основополагающие характеристики современной художественной культуры, попытаться увидеть протекающие в ней процессы. Попробуем в этой связи предложить одну несколько рискованную гипотезу, которую обозначим как “музеефикация культуры”.

Гипотеза “музеефикации культуры” основывается не только на небывалом прежде расширении сферы реальной музеефикации, - хотя это расширение само по себе есть несомненный продукт и яркое воплощение означенной тенденции, - расширении, выражающемся в резком увеличении числа новых музеев, музеефикации целых культурных ландшафтов, реставрации старых городов, в систематическом накоплении и выставлении всех и всяческих составных частей культуры и т.д. и даже в попытке нейтрализовать чувство неуверенности и бесплодности, противодействовать распаду всех структур и преодолеть кризис

собственной культурной идентичности. В гораздо большей степени эта гипотеза основывается на появлении и утверждении новой ментальности, определенных моделей восприятия и интерпретации мира.

Сама культура в эпоху постмодернизма в известном смысле становится музеем, гигантским, почти (и намеренно) бессистемным хранилищем ценностей или даже того, что она как таковое не чтит, необозримой свалкой накопленных за всю историю человечества артефактов, умений, отношений, образов, форм, стилей. Все это вдруг, в какой-то незамеченный нами момент, как раз тогда, когда цивилизация, по крайней мере, западная, казалось бы, дала человеку возможность чуть свободнее и, помимо заботы о хлебе насущном, заняться осмыслением себя, мира и своего места в нем, - как раз в этот момент все это вдруг начало стремительно утрачивать свой первоначальный смысл, иерархию, конкретное место, функциональные связи.

Утратила смысл и сама идея наследия. Все созданное и накопленное прошлыми культурами воспринимается теперь не как нечто наследуемое, - это было бы традиционным типом культурной переработки, привычной социально-культурной задачей общества, - а автоматически переносится в современность, превращается в объекты и ценности “здесь и теперь”, “наследством” может стать абсолютно все. Символично, что в качестве основополагающего принципа постмодернистского творчества теоретики постмодернистской культуры называют понятие “нонселекции”⁸ (Д.Фоккема, Д.Лодж,⁹ И.Хассан¹⁰), а специфической чертой “постмодернистской эпистемы” полагают ощущение “децентрализованного мира”, по отношению к которому люди испытывают “радикальное эпистемологическое и онтологическое сомнение” (И.Хассан и постструктуралисты).¹¹

Анархизм становится, так сказать, стилеобразующим принципом жизненных культур, а их бесконечное многообразие, в свою очередь, ведет к анархизации культуры. Нет больше единой системы координат, общего принципа для иерархии ценностей. Поэтому, когда современная культура “забыла”, что же ей следует считать своим, она, как всеядное животное, стала вбирать в себя все подряд не в иерархизованном, не в структурированном виде, а в виде случайного, хотя и не без артистизма составленного набора.

Причем то, что черпает из этого набора сама культура или отдельный ее носитель - художник, интерпретатор или просто формирующий свое культурное пространство человек, - не становится материалом для дальнейшей переработки, для

⁸Fokkema D.M. The semantic and syntactic organisation of postmodernists texts. - Approaching postmodernism: Papers pres. at a Workshop on postmodernism, 21-23 Sept. 1984, Univ. of Utrecht. Ed. by Fokkema D., Bertens H. - Amsterdam, 1986, p. 81-98.

⁹Lodge D. Working with structuralism: Essays and reviews on 19th and 20th-century literature. - London, 1981.

¹⁰Hassan I. Making sense: The Trials of postmodern discourse. - New literary history. 1987, vol. 18, N2, p.437-459.

¹¹Bertens H. The postmodern Weltanschauung and its relation with modernism. - Approaching postmodernism... - p. 28.

создания своего собственного “произведения” (в самом широком смысле), для выражения своего собственного “Я”. Пикассо, с его абсолютной свободой в выборе стилистических парадигм, тем не менее, не был “постмодернистом”: все, что он использовал и трансформировал, служило ему лишь средством выражения его собственной творческой личности, в мощной плавильной печи которой обретали новые формы и смыслы заимствованные стили и сюжеты, а абсолютная свобода на самом деле была ограничена четкими установками его самовыражения. Теперь же “вторичность” произведения имеет уже не только служебную функцию, она уже не только формальное средство, но и принципиальная позиция художника, сущностная черта произведения. Сегодня культура практически уже не имеет дело с “чистым” материалом жизни и природы, он всегда оказывается тем или иным образом культурно освоен. (Ситуация эта не уникальна, однако, отметим, что она становится особенно типической в периоды, эпистемологически близкие нашей “эпохе постмодернизма”, - в периоды эллинизма, маньеризма, историзма и символизма рубежа веков, о чем мы поговорим ниже). Но в отличие, например, от историзма и эклектики, для постмодернизма характерно не заимствование или подражание, не использование формы для наполнения новыми смыслами, а включение чужого материала целыми “блоками”, со всей их “начинкой”. Произведение существует теперь лишь как совокупность цитат, как вырастающее из взаимодействия всех этих аллюзий и цитат полисемичное кружево, иногда таинственное, иногда серьезно-глубокомысленное, но чаще не имеющее ввиду ничего, кроме самого себя.

Постмодернизм сознательно переориентирует эстетическую активность с творчества на компиляцию и цитирование, с создания оригинальных произведений на коллаж. Постмодернистская креативность имеет совершенно иную, чем прежде, природу: для постмодерниста *творчество* не равно *творению*. Один из критиков постмодернизма И.Хассан охарактеризовал эпистему постмодернизма как эпистему “несоздания” (the episteme of unmaking).¹² Это отнюдь не означает творческого бессилия, это принципиально иное понимание самого творчества, а главное, его смысла и задач как для отдельной творческой личности, так и для всей культуры в целом. С другой стороны, это не означает также и сведения творчества к игре (хотя при поверхностном взгляде может сложиться именно такое впечатление): стратегия постмодернизма состоит не в утверждении деструкции в противовес творчеству, манипуляции и игры с цитатами - серьезному созиданию, а в дистанцировании от самих оппозиций.¹³

Наверное самое гениальное выражение постмодернистской ментальности - кавычки, столь часто встречающиеся в виде конкретного знака препинания в литературных и всякого рода “ведческих” текстах и, так сказать, “интонационно” представленные в других видах искусства и культурного творчества, а впрочем, даже и в реальности человеческих отношений и образов. Самое гениальное потому, что они способны выразить почти весь веер постмодернистских устремлений: они указывают на безусловность любых сигнификаций, они оформляют цитату, они иронически снимают возможный апфос, трансформируют первичный смысл, задают

¹²Hoffmann G., Hornung A., Kunow R. “Modern”, “Postmodern” and “Contemporary” as Criteria for the Analysis of 20th century Literatur. - America Studien/America studies, Jg. 22, Heft 1/1977, S. 22.

¹³Постмодернизм. - Современная западная философия. Словарь. - М., 1991.

стилистически разноголосому коллажу общий эмоциональный тон, наконец, связывают этот коллаж с “родным” для закавыченного материала контекстом.

Под таким углом зрения забавные наблюдения можно сделать, например, листая журналы мод разных десятилетий (что, кстати, лишний раз убеждает в том, что о постмодернизме можно говорить как о новой тенденции в миро- и самоощущении человека во всех его проявлениях, без исключения и ранжирования). Еще в 60-е гг. в англоязычных комментариях к модным картинкам преобладало слово STYLE, на месте которого затем появилось другой - LOOK. Эта мелкая лексическая деталь, тем не менее, весьма характерна. Стил, как сформулировал Бюффон, - это человек, это то, что он есть, стил, в общем и целом, не выбирают, а если и выбирают, то подчиняясь некоему внутреннему императиву.¹⁴ A look (очень приблизительным русским эквивалентом может быть “вид, облик”) - это то, чем человек кажется или хочет казаться, он вполне произволен, его можно выбирать и менять в зависимости от конкретных, сиюминутных целей и ситуаций. Это, собственно говоря, маска, надеваемая отнюдь не для того, чтобы скрыть истинное лицо, которого, в конечном счете, под этим набором масок не оказывается вовсе. принципиально важно еще и то, что стил человек формирует сам или же, если принимает некий уже существующий, то принимает неизбежно и все породившие его и подражаемые им смыслы и ценности. А тот или иной look можно использовать на чисто внешнем уровне, как бы “не всерьез”.

Еще одно важнейшее изменение, происшедшее в постмодернистской культуре по сравнению с культурами прошлого, удобнее всего интерпретировать с коммуникационной точки зрения. Оно заключается в переносе акцента в коммуникационной триаде “адресат - сообщение - адресат” с первого отношения на второе. Еще модернизм, а может быть, он как раз в наибольшей степени, “работал” именно с первым отношением, то есть, в интересующей нас системе, с отношением “художник - произведение”. Этот, вроде бы частный, момент на самом деле выражает самые основополагающие особенности “допостмодернистских” культур. Главной целью художника всегда было самовыражение, и даже когда модернисты говорили о растворении в космической безличности, они разумели под этим не отказ от собственной личности, а скорее расширение ее до масштабов космоса, их искусство было скорее не имперсонально, а гиперперсонально. Каждый из них осознавал себя своего рода каналом, через который в мир приходит некий высший смысл, а свои произведения - отблеском истины бытия. Модернизм не порывал со свойственным классике дидактически-профетическим пониманием искусства, а соответственно очень всерьез относился и к своим творцам, и к их творениям, но странным образом совершенно не интересовался ни зрителем, ни его реакцией на свои попытки организации рая на земле. Перенос акцента на отношение “произведение - зритель” отражает принципиальное изменение самосознания художника. Он действительно перестает быть “творцом”, проводником в мир конкретного “трансцендентального означаемого”. Теперь смысл произведения порождается в акте его восприятия, а значит становится невозможным говорить о

¹⁴Интересно, что именно в этих категориях характеризовал Беккет творчество Пруста, отмечая, что художественное произведение у Пруста не создается и не выбирается, а достается из глубины, заранее существуя в художнике как закон его природы.

“смысле” как о присущем произведению, заложенном в него его создателем едином содержании. В отношении постмодернистского произведения можно говорить лишь о “смыслах”, потенциальной их множественности, определяемой множественностью и разностью его зрителей, их способностью к интерпретации, их наличным эстетическим, интеллектуальным, духовным и другим опытом. причем каждый раз каждый отдельный “смысл” будет принципиально уникален, ибо будет спечатываться с матрицы, рисунок которой составлен из бесконечного числа самых разнообразных личностных и ситуационных контекстов - от социальных, исторических и географических до психологических и биографических. Бессмысленный спор о том, существует ли вообще произведение искусства без зрителя, но относительно постмодернистского произведения он решается абсолютно однозначно: не существует. Писсуар Дюшана останется писсуаром и только, если зрительское восприятие не наградит его статусом произведения искусства; хэппенинги и перформансы без энтузиазма наблюдающей их толпы растают до серых теней своих фотографий и видеозаписей. Постмодернистское искусство - или, точнее сказать, продукт постмодернистской художественной деятельности - подобно спящей красавице (или, может быть, спящей безобразной ведьме), пробудить которую ото сна может лишь луч живого внимания и творческого интереса. Более того, возможно, что и нет ни красавицы, ни ведьмы, а это мы сами хотим видеть в ворохе истлевших одежд в склепе нашей оплаканной культуры то красавицу, то ведьму - каждый по своему вкусу.

А значит, этой красавице (или ведьме), чтобы проснуться или хотя бы не остаться ворохом старых тряпок, надо быть увиденной, выставленной на показ. Эдакая обязательная выставочная ситуация, распространившаяся на всю культуру. Даже не столько выставочная, сколько именно музейная. Ведь для возведения унитаза в ранг произведения искусства весьма желательна аура музея как подтверждающий оценку контекст. (Относительно многих постмодернистских произведений определение статуса не столь проблематично, как в отношении объекта Дюшана. Однако и эти произведения нуждаются в музейном контексте или создают его сами, своей переполненностью цитатами и отсылками, аллюзийностью и компилятивностью). Какой же музей способен вобрать в себя это немыслимое разнообразие современных и прошлых артефактов, предоставить каждому из них необходимый культурный контекст, создать хотя бы приблизительную категориальную сетку для их восприятия и оценки?

Тридцать лет назад Андре Мальро, человек с удивительной способностью улавливать еще слабые, но принципиальные колебания культурной среды, сформулировал идею “воображаемого музея” (или “музея без стен”),¹⁵ поразительная точность и емкость которой были столь убедительны, что с тех пор эта идея снова и снова появляется в посвященных современной культуре работах. Идея состояла в том, что, не будучи кумулятивным, развитие искусства тем не менее сформировало за свою долгую историю некий собственный “космос”, в реальности как бы рассеянный по всей Земле, а на самом деле существующий лишь

¹⁵Malraux A. Psychologie der Kunst. Das imaginaire Museum. Rowolt, 1960.

в голове каждого в той или иной степени “культурного” человека.¹⁶ Осколки его метеоритов пылятся в наших настоящих музеях, его проникающим излучением поражены сегодня почти все художники, его безграничное и запутанное пространство парализует отважившегося на путешествие по нему. Скрыто, в “непроявленном виде”, этот космос существовал уже давно, но был открыт очень немногим “высоколобым”. И только в XX в. взрыв тиражирования книг, графических работ и репродукций, бурное развитие международных выставок, крайняя незатруднительность (по крайней мере, для цивилизованных стран) передвижения по всему миру и уже почти обязательность (опять, конечно, для цивилизованного человека) образовательного туризма, использование художественных элементов в рекламе и оформлении городского пространства, мощнейшая сеть средств массовой информации, в первую очередь, телевидения, подключили к этому космосу многомиллионную демократизированную публику. Миллионы не стали ни тонкими ценителями, ни приобщенными к тайне прекрасного эстетами, ни даже просто знатоками. Но они видели многое, они слышали о многом, японское и африканское искусство, так же как и искусство Древнего Египта или средневековой Франции стало фактом их сознания. Современный человек, не вставая со своего дивана, способен совершить экскурсию по этому гигантскому “музею без стен”, выбирая залы по своему вкусу, но способен ли он ориентироваться в нем? Наивный на первый взгляд факт рождения и расширения вселенной “воображаемого музея” имеет весьма далеко идущие последствия.

Во-первых, представим себе человека, для которого существовала только культура его племени, или его города, или его страны, или, наконец, его социальной страты. Насколько однозначнее и определеннее (не беднее, не хуже, а именно определеннее) были внятные ему критерии художественности и - шире - культурные ориентиры, настолько растеряннее и потерянное должен ощущать себя современный посетитель нашего “музея без стен”. Все было бы не так трагично, если бы проблема заключалась только в сложности ориентации в мире искусства.

Увеличение числа культурных моделей релятивизирует их. Любая из этих моделей в ряду других уже не способна претендовать на абсолютность, не способна обеспечить человека абсолютными, устойчивыми ориентирами. Во-первых,

¹⁶Интересную параллель “воображаемому музею” А.Мальро образует “мир искусства”, центральное понятие разработанной американским эстетиком Джорджем Дикки институциональной теории искусства, понятие, которое постепенно проникло и в искусствоведческие, и в социологические исследования. Определил это понятие А.Дэнто, указав на некоторое культурное образование, необходимое для существования произведения искусства и называемое им “миром искусства”: “Чтобы увидеть нечто как произведение искусства, требуется нечто неразличимое глазом - атмосфера художественной теории, знание истории искусства: мир искусства. <...> фундаментальный контраст между произведением искусства и реальным предметом”. (Цит. по: Бернштейн Б. “Кризис искусствознания” и институциональный подход.//Советское искусствознание.-№27.-М., 1991.- С.276). В дальнейшем, однако, Дж.Дикки интерпретировал понятие “мир искусства” в узко институциональном смысле, определив составляющие его элементы следующим образом: художник, произведение искусства, публика, системы мира искусства (то есть “система литературы”, “система театра”, “система живописи” и т. д.). В такой интерпретации “мир искусства”, конечно, не может быть аналогом “воображаемого музея” Мальро и в контексте нашей темы оказывается неинтересен.

проблематичным для современного человека оказывается создание собственного культурного кода или хотя бы присоединение к какому-либо уже существующему. Культурного кода в самом широком значении слова “культура”. Ведь, несмотря на то, что, говоря о “воображаемом музее”, мы как бы подразумеваем музей художественный, абсолютно аналогичные процессы мы можем наблюдать и в области чисто эстетического, и в пространстве человеческой религиозности, и в сфере нравственности и формирования образа человека, причем здесь как раз с особой интенсивностью.

Во-вторых, побывав в увлекательном лабиринте “музея без стен”, человек возвращается отравленным. Чем? Отчего? Да просто от того, что все, что он переживает, придумывает, называет и видит, оказывается уже было кем-то пережито, придумано, названо, увидено. Но ведь жизнь не останавливается, и каждый снова все переживает, придумывает, называет и видит, только теперь уже как бы лишившись невинности, с трудом пробиваясь сквозь пережитое, придуманное, названное и увиденное до него. Кому теперь, после волошинских акварелей, доступна свежесть восприятия пейзажей Коктебеля?

Занятный “музей”, не правда ли? Вполне “постмодернистский”, сбивающий с толку и “отравляющий” своего посетителя. Еще более заняты его “экспонаты”, эдакие неосязаемые, бесплотные образы. Андре Мальро в своем трактате “Музей без стен” писал, что теперь присутствие самого произведения искусства отнюдь не обязательно для трансляции его образа и смысла, ибо гораздо шире оказываются трансляционные возможности, связанные с репродукционным бытием произведения в культуре. Интересно, что еще в 30-е гг. проблема эта интерпретировалась совершенно иным образом. Так, Уолтер Бенджамин в работе “Произведение искусства в эпоху механической репродукции” утверждал, что репродуцирование разрушает “ауру” произведения, связанную, в частности, с его специфическим местонахождением и его принадлежностью определенному владельцу. Бенджамин считал этот процесс необратимым, но полагал, что художник обязан не подчиняться, а противодействовать ему.¹⁷ Другими словами, создавая свои вещи, художник должен делать ставку не на эфемерный “культурный образ” произведения (в духе концепции Мальро), а на реальный опыт восприятия реального художественного предмета.

Теперь же “вторичная рефлексия” постмодернизма делает саму предметность произведения неважной. Образ произведения, мысль о нем, окружающий его контекст - вот что становится рабочей единицей культуры. А соответственно, и “экспонатом” нашего необозримого “музея без стен”.

Но тут алгоритм постмодернистского творчества, как ему собственно и положено, выходит на новый виток усложнения. Пренебрегая предметностью, он не довольствуется и абстракцией, голой рациональной идеей или обнаженным иррациональным импульсом, с которым работал модернизм. В качестве элементарных единиц художественного или культурного “сообщения” постмодернизм использует те самые “экспонаты” “воображаемого музея” - образы, картинки, цитаты, аллюзии, отсылки, контексты и проч. Вот это изменение природы

¹⁷ см. об этом: Davis D. Artculture. Essays on the postmodern. N.Y., 1977, p.106-107.

постмодернистского творчества и определяет, на наш взгляд, две противоположные друг другу потенциальные тенденции дальнейшего культурного развития.

С одной стороны, оно ведет к очевидному переусложнению, доходящему до разложения любого значения. Многослойный и рефлексивный язык “перестал быть прозрачным и заслонил собою реальность”.¹⁸ После неудачи модернистских попыток преобразования действительности постмодернизм погрузился в “самопознание” искусства и культуры. На внешнем уровне оно выражается в том, что форма, стиль и другие компоненты художественного творчества становятся основным предметом рефлексии и саморефлексии. Новый язык искусства соотносится не с коррелантами вне сферы произведения, а изображает сам себя, реализуя семантику, внутреннюю по отношению к произведению. Он эмансипировался до самоизображения, не стремясь более к высказыванию о чем-то. На более глубоком уровне происходит движение от скептической и революционной позиции постмодернизма. Реальность, в которой существует постмодернистское сознание, - это реальность “второй природы”, то есть культуры или культурно освоенной действительности, реальность “воображаемого музея”. Очевидно, что это усложнение исходного материала и алгоритмов культурного творчества в сочетании со сложным рисунком порождающей смысл “матрицы” воспринимающего сознания (о которой говорилось выше), может привести к такому переусложнению всей системы культуры, которое сделает невозможным осуществление ею своих функций по отношению к Человеку.

Противоположная на первый взгляд тенденция упрощения и примитивизации процессов и продуктов культурного творчества, неизбежная при поверхностной переработке “вторичного” материала и отчетливо проявляющаяся во многих современных “художествах”, ведет на самом деле к тому же - к непродуктивности и выхолащиванию культуры.

Неплодотворная, парализованная отсутствием какой бы то ни было иерархической и аксиологической конвенции, застывшая в постоянном самоповторе и самовыражении, спеленутая бесконечными витками саморефлексии, бальзамированная собственной памятью - экстрактом былых идеалов и смыслов, культура превращается в мумию, нетленную, но пустую оболочку того, что было когда-то тленным, страдающим, любящим, созидющим, живым.

С другой стороны, вполне возможно представить себе реализацию совершенно иного “сценария”. Называться он мог бы, например, “новый синтез”. Синтез противоположных прежде пар оппозиций: игры и серьезности, деструкции и естественности, субъективности и объективности, “второй” и “первой” природы, то есть, в конечном счете, культуры и природы. Нам трудно сейчас поверить в возможность такого воссоединения понятий, привычно разведенных по разным полюсам. Мыслимо ли возвращение “зрелого” человечества к синкретичности своего детства? Увы, потерянная невинность невозвратима. Но может быть на ином уровне, на новом витке спирали, уже “вкусив”, уже выстрадав и разочаровавшись, возможно сложить из осколков мозаику, столь же прекрасную и законченную, как и

¹⁸Раппопорт А.Г. Концепция и реальность.//Советское искусствознание.- №27.- М., 1991.- С.49.

прежняя фреска, подняться к новой цельности, в сложности и неоднозначности разглядеть простоту и ясность, не менее искусственную, но более мудрую. Может быть, возможно.

Может быть, искусство, уже так давно кокетничающее под “все так могут”, и впрямь станет частью жизни каждого. Ведь путь все более активной эмансипации искусства можно, под определенным углом зрения, считать тупиковым. Осколочность, изощренная элитарная “вторичность” и столь же изощренная по-примитивности, переусложненность и демонстративные попытки работать с “простым” материалом повседневности, полная утрата положительной и жизнестроительной установки и вялая, без отчаяния и сопротивления, безнадежность, - такая противоречивость есть все-таки свидетельство какой-то “пробуксовки”, какого-то внутреннего дефекта. И хотя именно эти качества искусства позволяют говорить о том, что оно все еще способно выполнять функцию “самосознания” культуры, но внутренние, собственные потенции развития, обеспеченные процессом эмансипации и стимулируемые им, кажутся сегодня исчерпанными. Но ведь искусство, как и культура, не может кончиться. (Если только не считать эту кончину выражением нашего общего движения в сторону Апокалипсиса). А значит, искусство, исчерпав возможности эмансипированного, “специализированного” пути, каким-то трудно представимым пока образом вернется к более органичному, “включенному” бытию. Ведь говоря о “вторичной реальности”, в которой существует сегодня искусство, акцент можно сделать на втором слове.

Может быть, процесс демократизации в культуре обернется не ее профанацией и растворением, а новой, продуктивной формой ее существования, когда лавинообразно возрастающее количество разрозненной и бессвязной культурной, художественной, эстетической информации перейдет в новое качество органичной ее связи с реальностью.

Может быть, свобода выбора среди бесконечного разнообразия, чреватая отсутствием безусловно заданных, а потому легко принимаемых единых культурных моделей, спровоцирует все-таки рост индивидуального культурного потенциала, возникновение такой человеческой личности, которая будет способна самостоятельно и плодотворно созидать собственные культурные матрицы, из многоцветного рисунка которых и будет складываться новый орнамент общечеловеческой живой культуры.

Собственно говоря, альтернативы нет. А пока поживем в “музее”. Это, в конце концов, не самая худшая среда обитания. И, может быть, желанный синтез осуществится не превращением жизни в музей лишенных образа и смысла окаменелостей, а распространением “воображаемого музея” как области художественного и эстетического, сферы красоты и творчества на всю целостность человеческой жизни и всю глубину человеческой личности, а стрелка магистрального развития культуры будет переведена с “мумификации” на “музеефикацию”. Конечно, это лишь поверхностная, даже чуть-чуть смешная метафора, но именно с этими перспективами нам придется иметь дело, и уже само по себе их осознание и определение, пусть даже в такой метафорической и, вероятно, достаточно однобокой интерпретации, как предложенная выше, может быть не только постмодернистски занято и самодостаточно, но и конструктивно.

МУЗЕЙ В ДИНАМИКЕ (О ВЗАИМОСВЯЗИ АРХИТЕКТУРНЫХ ФОРМ И СОЦИАЛЬНЫХ ФУНКЦИЙ)

Современное общество динамично меняется. Эта все возрастающая динамика наблюдается уже давно, еще с начала века идет все убыстряющийся процесс смены критериев, духовных и научных установок и позиций, стилей не только в искусстве и архитектуре, но и в самой жизни. "Что случилось в мире? Какой факт бытия породил новое жизнеощущение?.. Бесконечно ускорился темп жизни, и вихрь, поднятый этим ускоренным движением, захватил и закрутил человека и человеческое творчество. Близоруко было бы не видеть, что в жизни человечества произошла перемена, после которой в десятилетие происходят такие же изменения, которые раньше происходили в столетия... Вся творческая энергия человека уходит на изобретение и построение автомобилей и аэропланов, на изобретение способов ускоренного движения. Красота старого быта была статична. Храм, дворец, деревенская усадьба - статичны, они рассчитаны на устойчивую жизнь и на медленный ее темп. Ныне новое стало динамическим, все статически-устойчивое разрушается, сметается скоростью механического движения". Так писал Н.Бердяев в 1918 г.

После второй мировой войны этот процесс еще более ускорился, набирая теперь огромные обороты... Многие объекты и области социальной жизни и культуры находятся в неустанном движении. Однако, одни из них более динамичны, другие меняются значительно медленнее. Причем изменения идут не только на уровне формы, а скорее на уровне глубоких функциональных, целевых и "технологических"¹⁹ преобразований, определяющих условия жизнеспособности или нежизнеспособности объектов социокультурной сферы. Преобразования, адаптированные к новым условиям и изменениям социума, формируют новые жизнеспособные формы и функции этих объектов, вырабатывая и активизируя их главные эволюционные качества - гибкость и динамизм. Тем самым совершенствуется механизм саморазвития, заложенный в каждом социальном объекте.

Музей как один из наиболее традиционных и стабильных институтов мировой культуры не может не включиться в процесс изменения и переструктурирования своих форм и функций. Эти изменения необходимы ему не только для выживания в эпоху столь бурных перемен, но и для становления и выработки новых моделей существования.

¹⁹Под "технологическими" имеется в виду весь комплекс научных, технических, экономических и психологических аспектов современного социума (М.М.)

В последнее время, в период 60-90-х гг., происходит процесс разрушения прежних представлений о музее, что влечет за собой его качественные изменения, органически связанные со всеми трансформациями, происходящими в культурной жизни общества и практически во всех сферах современного социума.

Утверждение, что *музей был, есть и будет объектом культуры, созданным обществом по своему социальному заказу*, не является какой-либо новацией. Музей всегда, на протяжении всей своей многовековой истории развивается на основании ведущих критериев какого-либо общества или определенного этапа его развития. В его формировании отражаются господствующие тенденции всех областей жизни: идеологической, политической, исторической, экономической, научной и художественной. Он может развиваться лишь как социокультурный институт, отвечающий на социальный заказ общества и отражающий его в своей организации, принципах, структурах и функциях. Эволюционируя в своем историческом развитии, музей имеет важную для его совершенствования способность накапливать и синтезировать предыдущий опыт, не отбрасывая его при очередном изменении, а перерабатывая и включая в новое формообразование в качестве основополагающего ядра.

Обращаясь к истории музеев, можно отчетливо увидеть подтверждения этому. Музеи эпохи Ренессанса - это элитарные, аристократические музеи искусств, дворцы и анфилады парадных залов, где сосредотачивались выдающиеся коллекции произведений искусства. Европейские музеи века Просвещения олицетворяют собой уже совсем иные проблемы и задачи. Их главными идеями становятся идеалы просвещения и гуманизма, доступности и открытости, интереса к миру, науке, национальной истории.

Влияние общества на формирование музея в целом, как социального явления, можно проследить во всех сферах и функциях сложного музейного организма. Но наиболее ярко это проявляется в форме музея, т.е. в его архитектуре и экспозиции. В статье была предпринята попытка раскрытия этого положения в аспекте художественных тенденций своего времени, поскольку для ее автора именно эти проблемы являются наиболее близкими и достаточно изученными (3.4.).

Даже дифференциация по архитектурным и художественным стилям дает картину, адекватную общим тенденциям социокультурного развития своего времени.

Например, наиболее крупные отечественные музеи прошлого века отразили в разнообразии своих форм основные проблемы и чаяния общества.

Новый Эрмитаж (арх. Л.Кленце) был построен как придворный музей по образцам крупнейших европейских музеев своего времени, идеалом которых были классические искусства и культура. Для строительства его был приглашен талантливый немецкий архитектор, известный постройками музеев в Мюнхене. Новый Эрмитаж построен в формах классического стиля с анфиладами залов, парадными лестницами и портиками. Музей изящных искусств (ныне ГМИИ им. Пушкина), (арх. И.Клейн) также классический, академический музей, посвященный мировому культурному наследию. Он получил свое пластическое воплощение в формах классики, а точнее в характерном для начала XX в. неоклассическом стиле. Эти музеи отражали в так называемом "классицизирующем" направлении идеи общеевропейской классической культуры, общемирового наследия,

ориентировались на общечеловеческие ценности - гуманизм, науку, культуру, прогресс. Этим задачам и служила структура музеев, выраженная в их архитектурно-художественной форме.

Напротив, Оружейная Палата Московского Кремля (арх. К.Тон), построенная в стиле эклектики или историзма переосмысляла в своих формах элементы национального зодчества. Третьяковская Галерея (арх. В.Васнецов), Политехнический музей (арх. Монтегетти, Н.Шохин), Цветковская галерея (арх. В.Васнецов) и, безусловно, Исторический музей в Москве (арх. В.Шервуд) не только отражали национальные искания, воплотившиеся в формах русской архитектуры, и господствующее архитектурное направление, так называемого "русского стиля", но явились выразителями и своего времени в целом, воплотив концептуальную программу национального самосознания. "Русский стиль" связывался с животрепещущими для страны социально-политическими проблемами. В его формах виделось воплощение национальной самобытности, неповторимости и жизнеспособности русской культуры" (4). Именно эти два направления в социокультурной жизни были наиболее характерными для российского общества прошлого века.

Превращение в нашей стране музеев в тоталитарные со всеми их характеристиками в виде жестких и неукоснительных идеологизированных установок, рамок и структур полностью отвечало социальному заказу тоталитарного общества, каким было государство. Это явление абсолютно закономерно и является бесспорным фактом развития музеев, как социально-культурного объекта общества, в формах и границах, диктуемых этим обществом.

Весьма важным и показательным событием в этом плане была демонстрация Советского павильона на Всемирной выставке в Париже в 1937 г. Ее организаторы поставили на главной оси выставки друг против друга два павильона: Советского Союза и фашистской Германии, продемонстрировав всему миру их поразительное, ошеломляющее сходство. Практически это были два одинаковых павильона. Единственным отличием их было то, что Германский павильон был чуть крупнее, мощнее и выше, что соответствовало его техническому и экономическому потенциалу. Венчал его герб фашистской империи - орел со свастикой. Советский павильон был чуть меньше, зато знаменитая скульптурная группа В.Мухиной "Рабочий и колхозница", завершавшая композицию здания, была настолько велика и монументальна, что оба павильона оказывались одинаковыми по высоте. Создать одинаковую архитектуру могли лишь одинаковые взгляды, критерии, идеология и в целом одинаковые имперские тоталитарные системы.

Отечественные музеи послевоенного периода вплоть до начала 90-х гг. также продолжают отражать все тенденции и коллизии социальной жизни страны. Пафос официальной идеологии несли и декларировали крупные, роскошные, фундаментальные музеи с помпезной архитектурой, из дорогих материалов, с обилием художественных произведений - фриз, мозаик, панно и т.д. Примером этого могут служить музеи Ленина в Москве, Ленинграде, Улан-Уде, Ульяновске и других городах, Исторические музеи Днепропетровска и Днепропетровска и т.д. В то же время подавляющее большинство провинциальных и краеведческих музеев пребывало, как правило, в старых, приспособленных зданиях и было зажато жесткими установками и регламентациями, мизерными ассигнованиями, что делало их безликими близнецами-посредственностями. Наиболее прогрессивные и смелые

новации в музейной жизни были свойственны художественным и литературным музеям, как наиболее интеллектуальным и наименее идеологизированным. Они пытались изменить устоявшиеся стереотипы, опираясь на свой творческий потенциал и энтузиазм. Важным было и то, что эти музеи имели наибольшую информацию о развитии музеологии за рубежом, международные контакты и обмены. В 60-70-е гг. во времена музейного бума эти музеи испытали как все его тяготы, так и пик интереса к ним. С развитием туризма в 70-80-е гг. окрепли и активно совершенствовались крупные туристические музейные центры (Владими́ро-Суздальский, Новгородский, Псковский музеи-заповедники и пр.).

Эти примеры еще раз наглядно подтверждают *абсолютную закономерность опосредованности и ограниченности* любого социокультурного объекта социальным заказом общества, будь то музейная или выставочная экспозиция, здание, павильон.

Проблему взаимоотношений объекта и общества можно рассматривать как бы с двух сторон: с одной стороны, *общество является формирующим началом в создании социокультурного объекта*, отвечающего его запросам и являющегося выразителем его истинного содержания; и, с другой стороны, формируемый объект должен быть в гармонии с общим руслом развития культуры данного общества. Эта органичность обеспечивает его жизнеспособность и актуальность, а тем самым развитие и совершенствование. Некая алогичность данного рассуждения никак не противоречит сути происходящих процессов, а скорее раскрывает их динамику, механизм функционирования модели: "музей - общество", "музей - общее русло культуры", "музей - время" и т.д.

Изменения, происходящие в обществе, социальные сдвиги, культурные взлеты, научные достижения, перемены в идеологических, политических, экономических, психологических настроениях общества, в его художественно-стилевых критериях вызывают обязательные и незамедлительные изменения в структурах, принципах и формах музея в целом. Все эти явления могут стать для музея предпосылками и причинами его расцвета, бурного роста, совершенствования, актуальности и активности, а могут стать и причинами упадка, захирения, забвения, отсталости, превращения в некие "кладбища" памяти. Здесь возможны сотни вариантов, но очевидно одно - обусловленность музея как общественного организма.

Достаточно наглядным примером подобной зависимости от внешней социальной ситуации может служить современная выставочная практика, где в процесс вмешивается само время, некий социальный психологизм.

В памяти нашего поколения незабываемы блестящие выставки, которые потрясали Москву, да и весь мир во время музейного бума. Достаточно вспомнить ГМИИ им. Пушкина и кольцевые очереди вокруг музея на крупные выставки тех лет. Зрителей не страшили ни снег, ни ветер, ни дождь. Сегодняшние пустые и тихие залы музея лишь напоминают о былой толчее и шуме больших выставок.

Можно возразить, что изменились выставки, что были выставки, покоряющие своими произведениями, их высочайшим художественным уровнем, а сейчас таких нет. Это не так. Хотелось бы привести пример, демонстрирующий относительную независимость, если не сказать самостоятельность этого явления популярности и посещаемости от качества и художественной значимости

экспозиции. Таким примером может служить выставка "Византийские мозаики Ровены", одна из известнейших и блестящих художественных выставок мира. Она была задумана и осуществлена после второй мировой войны итальянскими художниками, как концептуальная выставка копий со знаменитых древних мозаик г. Ровены, покрывающих стены и своды архитектурных памятников. Изначально выставка создавалась, как передвижная, призванная демонстрировать выполненные с виртуозной точностью копии уникального древнего искусства. Выставка имела свой оригинальный дизайн, т.к. экспонирование подобных экспонатов вызывает огромные сложности. Тяжелые крупные экспонаты - плиты с мозаиками, и крупные фрагменты (например, "Императрица Феодора со свитой") требовали специально разработанной системы экспозиционного освещения. По своей конструктивности, функциональности и эстетике дизайн экспозиции можно отнести к одной из лучших музейных разработок тех лет.

Эта выставка путешествует по миру с 1951 г., когда она была впервые показана в Париже. С тех пор она посетила более 120 городов. В Москве впервые выставка была показана в конце 60-х гг., запомнившись москвичам как крупное культурное событие. Экспонировалась она в Музее архитектуры им. Щусева, в здании на Калининском проспекте. Очевидцы еще помнят стоявшую на узком московском тротуаре под дождем и снегом в течение 5-7 часов очередь желающих посмотреть ровенские мозаики. В 1991 г. эта же выставка вновь была в Москве. Она разместилась в просторных и светлых залах Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства в теплые летние дни. И... и никого на выставке не было.

Стоит безлюдный и одинокий Регистан в Самарканде, еще несколько лет тому назад кишавший толпами посетителей, съезжавшихся со всего света. Московские и Петербургские музеи, еще недавно страдавшие от натиска своих гостей, теперь не знают как привлечь их в свои залы. Современный посетитель, зритель находится сегодня в водовороте других, более важных коллизий - социальных, политических, экономических, психологических. Меняется и музей, эволюционируя в общем русле культурного и социального развития. Он постепенно перестраивается, стараясь, с одной стороны, не утратить своей специфики, а с другой, - не потерять связь с общими веяниями.

Таким образом, мы лишь коснулись одной из важных проблем в понимании музея - *опосредованности его развития внешними социальными условиями в границах общего социокультурного русла.*

Помимо *внешних влияний*, которые можно назвать *объективными предпосылками* формирования музея или *центростремительными* силами, он испытывает и *внутренние влияния* (так называемые новации в отраслевой науке и музеологии, экономическое обеспечение, психология, интеллектуально-творческий потенциал и множество других причин), которые можно обозначить как *субъективные предпосылки* или *центробежные силы* его развития. Иными словами *музей это не только объект своего общества, это еще и его продукт.* Музей создают (организуют, проектируют, строят) и трудятся в нем люди. И именно этим в большей мере объясняется то простое явление, что в одинаковых социальных условиях одни музеи - жизнеспособны, интересны и блестящи по своим коллекциям, экспозиционным находкам, контактам со зрителем, посещаемы и любимы, а другие - мертвы, забыты и влачат жалкое существование.

Новое во всех областях науки и искусства нашего времени возникает в большинстве случаев на границе двух смежных областей, как бы на водоразделе. Именно в “пограничных зонах”, зонах притяжения и взаимовлияния оказались многие виды и жанры науки и искусства. Вторая половина нашего века дала множество подобных конгломератов, где сложно уже определить грань, отличить, где кончается одно и начинается другое. Идет процесс расширения и даже некоего внедрения в чужие границы, который, однако, не ущемляет, а создает некое новое, возможно странное, на наш взгляд, но объективное творение наших дней. Этот сложный процесс, происходящий в современном искусстве и культуре, многие называют по-разному: и “кризисом”, и “прогрессом”, и мы не беремся давать ему какую-либо оценку. Для нас важно само наличие этого многозначного явления, которое влияет на изменение предмета нашего рассмотрения - музея в кругу внешних и внутренних факторов его формирования.

Музей в своих изменениях преследует одну из основных задач - стать оптимально и актуально полезным объектом современной культуры, не утрачивая, а совершенствуя и развивая свои изначальные функции. Время и изменение общества диктуют новые формы, новые виды и жанры музея. Одной из таких действенных и жизнеспособных форм в наши дни стал Культурный центр, некий конгломерат музея в развитии его коммуникативных функций. Что в этом содружестве музея и культурного центра первично, а что вторично покажет время. То ли музей, качественно расширяя свои функции, превращается в культурный центр, то ли культурный центр, как самостоятельное многофункциональное учреждение и объект культуры включает в свой состав музей в качестве обязательной номенклатурной единицы культурного комплекса - неизвестно. Возможно с развитием практики создания центров будут развиваться другие варианты, которые сейчас даже сложно предположить.

Нужно сказать, что функции культурно-просветительной деятельности, как еще совсем недавно назывались эти аспекты музейной структуры, были присущи музею давно. Еще в прошлом веке при музеях, как обязательная их часть, создавались библиотеки (например, знаменитая Библиотека Британского музея в Лондоне, известная библиотека Исторического музея в Москве и т.д.). Лекционные залы и общественные помещения были неотъемлемой частью музейного здания еще с начала века. Выставочные залы, как более мобильная часть музея также уже давно стали обязательны для всех крупных музейных проектов и музеев. Даже небольшие кафетерии и буфеты входили в состав музейного комплекса, обеспечивая комфортность проведения досуга. Казалось бы ничего существенно нового культурный центр не привнес и не декларирует. Однако, все это было в музее только в “свернутом состоянии”, уже существовало, но в зародыше, в потенциале, как бы на втором плане.

Новые перемены социальной жизни и мышления, которые можно обозначить емким и общим понятием “*демократизация общества*”, прежде всего привнесли новую позицию в отношениях “*музей и посетитель*”.

Все перечисленные функции и службы были в музее в качестве обслуживающих коммуникативную сферу музея. Главный акцент в старом музее оставался на экспонате, на отношении к музею как к храму, музею-хранилищу, в котором посетитель был пассивным созерцателем, поклонником, слушателем, благоговейно внимающим, изучающим и воспринимающим то, что ему показывали, о чем рассказывали. Его пускали в музей-храм, музей-дворец, заставляя в гардеробе снимать калоши.

В традиционном музее мало что изменилось в отношениях “музей и посетитель”. Они напоминают те же позиции, как, например, в Хамтульштульце, в XV веке, в Вене, где было построено специальное здание для показа драгоценных предметов культа из соборов. “Зрители сидели на скамьях на улице, и смотрели, как священники выставляли на украшенном коврами подоконнике драгоценную церковную утварь” (6). По сравнению с этим средневековым примером современный музей весьма демократичен, т.к. зрителю дают возможность свободы в передвижении, свободы в выборе интересующих его объектов.

Современное *экспозиционное искусство* и драматургия музея - это *средство активизации восприятия зрителя* через усиление образно-информационного мышления, это создание оптимальных комфортных режимов его восприятия и пребывания в музее в целом. Оно направлено на совершенствование и раскрытие коммуникативных возможностей музея, но это средство внутримузеевое. Это внутренние резервы развития музея как целостного, но закрытого объекта, которые бесспорно форсируют его совершенствование.

Так что же изменилось? Изменилось под воздействием общего социокультурного развития само общество, как объект и сам зритель, как субъект. И тем самым изменились и отношения между новыми объектом и субъектом. Изменились восприятие, активность, манера поведения и мышление последнего, а короче - *изменился уровень свободы субъекта*.

Современный музейный зритель потребовал, как в старой сказке, чтобы “избушка повернулась к нему лицом”, сохраняя всю присущую музею специфичность в плане сохранения, собирания, изучения и экспонирования собраний. Потребовалось, чтобы стали бурно развиваться “обслуживающие” функции музея, обращение к человеку, к музейному зрителю. Прогрессирующий рост и некоторая самостоятельность развития этих функций и присущих для их существования структур повлекли за собой новое явление - музей-культурный центр, как уже некое качественно новое явление современного общества, вызванное его демократизацией. Музей-культурный центр в большей степени, чем музей обращен к личности и индивидууму; он в большей степени, чем музей взял на себя функции организации культуры и досуга, более гибко и оперативно реагируя на социальный заказ, стилистику жизни, более широко и глубоко охватывая смежные с музеем зоны культурной сферы.

Таким образом, развитие музея движется по направлению расширения и активизации его общественно- коммуникативных функций и превращает его из закрытого, традиционного хранилища раритетов в открытый и подверженный изменениям гибкий объект культуры современного стремительно меняющегося мира, бесспорно сохраняющий в себе стабильное ядро, содержащее генотип музея как такового. Эта динамика развития делает музей демократичным элементом и

влияет на демократизацию культуры в целом. Вместо декларативного сообщения он начинает вести диалог; вместо благоговейной тишины наполняет свои залы ритмами жизни; вместо менторского тона переходит на позиции взаимовнимания и взаимоуважения со своим посетителем; из “святого хранилища” ценностей и истории, в которое допускаются зрители, превращается в обжитую среду современной культуры.

Превращение музея, а вернее тяготение музея к культурному центру - это дальнейшая реализация тенденций музея к расширению и развитию разнообразного арсенала средств музейной или просто общекультурной коммуникации, а также органически свойственное современному обществу стремление к организации полифункционального культурного ядра.

“Культурные центры - это попытка объединить разобщенный мир искусств, изолированные друг от друга области знания и отдельные науки, поиски новых идей и включения их в нашу повседневную жизнь”, - пишет Ж.Фрадье (6) в размышлениях о Национальном Центре искусств и культуры им. Ж.Помпиду, который дает наиболее полное представление об этом нарождающемся явлении культуры.²⁰ Центр Помпиду, помимо музея современного искусства, который занимает в нем свое определенное место, включает: прекрасные универсальные выставочные пространства, позволяющие создавать разнообразные по жанру, характеру и экспонатуре, оригинальным экспозиционным решениям выставки; публичную информационную библиотеку с музыкальным отделом; информационно-компьютерную службу; серию студий для занятий с различными группами посетителей; магазины для продажи книг и изобразительной продукции; дизайн-центр; центр по изучению иностранных языков; детскую библиотеку; сценическую площадку. Он располагает также зоной перед своим зданием, где устраиваются различные театрализованные представления, шоу для детей, праздничные шествия. Музей как бы выходит на улицу, в какой-то степени пытаясь интерпретировать традиции и элементы исторической культуры старого европейского города.

Здание центра входит в число выдающихся архитектурных сооружений нашего века (архитекторы Р.Пиано и Р.Роджерс, итальянец и англичанин, проект которых выиграл международный конкурс). Оно словно “собрано из детского конструктора, имеет простую линейную концепцию пространства, с острым решением выхода всей коммуникационной структуры на фасады и осмысления ее в виде эстетического элемента”. Выстроенное в стиле популярного в 70-е гг. архитектурного направления “Хай-Тек”, оно демонстрирует собой определенный уровень развития общества во всем многообразии его проблем и черт. Здание Центра, выстроенное в одном из старых районов Парижа Бобур, является организационным пространственным ядром целой городской зоны.

²⁰За последние годы за рубежом появилось несколько крупных музейных центров: т.к. центр Ж.Помпиду в Париже, Центр визуальных искусств в Сейсбери (Великобритания), Город науки и техники Ла Валет в Париже, Музеон (Голландия) и др. Следует также иметь в виду не устоявшееся терминологическое название “культурный центр”, т.к. многочисленные крупные зарубежные музеи и музейные комплексы, по названию оставаясь музеями, по сути своей уже являются культурными центрами, или же находятся в промежуточном положении между музеем и культурным центром.

В конечном итоге, оно безусловно стало памятником культуры своего времени, в котором отразилось все понимание современников “идеального объекта культуры завтрашнего дня”. Это не только талантливое воплощение архитектурных и культурологических идей, но главное - это создание модели музея-культурного центра, которая при всех конкретных недостатках и просчетах найдет свое распространение и развитие в будущем.

Значение культурных центров не исчерпывается перечнем составляющих их частей. Главное - это активное, динамичное и слаженное функционирование всех этих составляющих. Среди них особое место принадлежит архитектуре и пространственной пластике, которые имеют огромное организующее значение для городской среды, выполняя культуросотворческую миссию в масштабе города, окружающей среды. Например, так определяет отношение к городу и значимость художественного музея в Мюнхенглинбахе (Германия, арх. Х.Холляйн) А. Шакурова: “Организация музейного комплекса предназначена не столько для обслуживания потока туристов, сколько для благоустройства повседневной жизни местного населения, для того, чтобы пешком пройти из одного района в другой, встретиться в спокойной обстановке прогулочной зоны, увидеть с вершины холма окрестности, воспользоваться музейным кафетерием и, если возникает такое желание, или появится возможность, осмотреть экспозицию, что будет лишь частью культурной программы, входящей в замысел Х.Холляйна и воплощенный им в самой эстетически преобразованной среде” (8).

Музей в современном обществе приобретает новые очертания. Чтобы стать активным и действенным элементом его культуры, он должен принять задачи и формы этого нового общества, обусловленные характером внешних и внутренних влияний социума. Дальнейшее развитие музея видится нам в расширении его коммуникативных функций, в большей гибкости и динамизме, когда при сохранении его изначального ядра - “института памяти”, он превращается в более демократичный, более широкий и многоаспектный, обращенный к человеку уже на других уровнях открытости и включенности в его повседневную жизнь, бысто рефлексирующий на изменения социума объект культуры.

МУЗЕЙ И МУЗЕОЛОГИЯ В КИТАЕ

Китай - одна из древнейших цивилизаций мира. И одновременно, особенно в настоящее время - это развивающаяся страна. Основу существования китайских музеев составляет богатство древней истории. Но события и обстоятельства новейшего времени оставили свои отметины в музейной практике Китая. Таким образом, пожалуй, можно сказать, что музеи этой страны богаты и бедны одновременно.

По статистике Китайского музейного общества в государстве насчитывается 1300 музеев, в которых работает 21 000 сотрудников. В соответствии с принятым в международной практике статистическим критерием, это составляет один музей на 850000 человек и на площадь в 7400 кв. км.

Музеи, в их современном понимании, возникли в Китае в начале нашего столетия. В своем исследовании доктор Су Донгай, редактор “Китайского музейного журнала”, выделяет три периода в развитии китайских музеев за последние девяносто лет. Им соответствуют и три этапа становления музееведческой науки. Хронологически эти периоды распределяются так: 30-е гг. - время между двумя мировыми войнами: послевоенные 50-е гг. и, наконец, 80-е гг. В сравнении с другими государствами Китай, в силу своих особенностей, отставал в развитии на 10-20 лет. Поскольку он следовал в фарватере более развитых стран, музейная жизнь Китая испытала на себе сильное внешнее воздействие. В 30-е гг. это были, в основном, западноевропейские страны, США и Япония; в 50-е гг. - Советский Союз. В 80-е и 90-е гг. Китай стал двигаться по пути, более отвечавшему его национальной природе. Учитывая эти общие характеристики, три периода истории китайского музейного дела могут быть представлены следующим образом.

1930-е гг. - были для музеев Китая временем надежд и важных начинаний. Музееведение оформилось как научная дисциплина. К сожалению, это многообещающее развитие было прервано войной.

Сама идея музея как общественного института была воспринята в Китае достаточно рано. В 60-70-е гг. прошлого века развернулась широкая кампания заимствования европейского опыта. Именно тогда в качестве инструмента народного образования в стране появились музеи. Однако реакционность правящей в то время династии Цин воспрепятствовала модернизации Китая. И хотя иностранцы открыли несколько музеев, правительство не поддерживало дальнейших шагов в этом направлении.

Новая эпоха в музейном деле Китая была открыта его пионером господином Жанг Йаном. Получив отказ в ответ на предложение основать Императорский музей, он устроил на собственные средства в своем родном городе первый в стране настоящий музей. Это было в 1905 г., эту дату и следует считать началом музейного строительства в Китае.

Народная революция под руководством Сунь Ятсена покончила с императорской властью в Китае. Новое правительство Китайской Республики постановило открыть Национальный исторический музей. К сожалению, вскоре страна оказалась ввергнутой в пучину междоусобиц. С 1928 г. Чан Кайши, объединив страну, начинает период интенсивного развития Китая, который в полной мере затронул и музейную сферу. По статистике, в это время, т.е. с 1928 по 1936 гг., число китайских музеев возросло с 10 до 77.

Одновременно с музейной практикой развивалось и музееведение. В 1935 г. была основана Китайская ассоциация музеев, имевшая явную теоретическую ориентацию. В этот же период был издан ряд вполне добротных музееведческих книг. “Общая музеология”, написанная Чен Данши, например, достаточно характеризует китайскую музееведческую мысль 1930 гг. Свое исследование автор строит на изучении европейских, американских и японских источников, что делает его профессиональный обзор достаточно широким и основательным.

1950-е гг. были временем советской модели музейного дела с марксизмом-ленинизмом в качестве ведущей идеологической доктрины в теории и практике. В музееведении была провозглашена идея “трех начал и двух задач”.

После многолетней войны в Китае ко времени образования нового государства в 1949 г., существовал только 21 музей. К 1952 г. число национальных и региональных музеев увеличилось до 40. В этот период концепция музейного развития строилась по советской модели. А это означало, что все культурные ценности, сосредоточенные в музеях, являлись коллективным достоянием и вся деятельность музеев осуществлялась под руководством государства.

Следуя по советскому пути дальше, после 1952 г. Китай наращивал сеть краеведческих музеев, отражавших одновременно природу, историю и успехи социалистического строительства региона. К концу 1957 г. число китайских музеев достигло 77. Была несколько сбалансирована диспропорция в распределении музеев в больших городах и провинции.

В соответствии с тенденцией музейного развития формировались и теоретические подходы. Марксизм-ленинизм, определявший идеологическую направленность китайского музееведения, продиктовал главные темы научных дискуссий: “Кому служат музеи?” и “Как они служат?” Обсуждение велось с четких классовых и политических позиций, восторжествовал взгляд на музей как идеологическое учреждение. Не случайно многие музеи стремились отреагировать на события политической жизни своими выставками. Постепенно в 1950-е гг. в музейных кругах рефреном стали повторять лозунги: “Служи классовой борьбе”, “Служи производству”.

1966-1976 гг. - время так называемой “культурной революции”, нанесшей музеям Китая серьезный урон: многие из них были закрыты, другие служили целям борьбы за власть.

1980-е гг. - время возрождения музейного дела и музеологии в Китае. Последнее десятилетие и вплоть до нынешнего времени музейные работники ведут поиск национального образа музейной деятельности.

Начиная с 1980-х гг. выделяются два этапа китайского музейного строительства и музееведческой науки: реконструкция и развитие в духе

происходящих преобразований в культуре и науке. После “культурной революции” возродился животворный источник духовности на земле Китая. К сотрудникам музеев вернулась надежда и уверенность. Осуществляемая ими деятельность по реконструкции и развитию - плод усилий и опыта старшего поколения и творческих исканий молодых. Можно с уверенностью сказать, что музейное дело и связанные с ним теоретические разработки осуществляются в последние годы в благоприятной обстановке. Статистика указывает на устойчивую тенденцию к расширению музейной сети Китая.

Год	1978	1987	1988	1989
Общее количество	344	827	903	967
Краеведческие	-	503	541	596
Профильные	-	133	156	159
Мемориальные	-	191	206	212
Выставки	-	2831	3238	4086
Посетители (млн.)	-	82.45	100.00	67.00
Новые музеи	-	50	76	64

К концу 1990 г. общее число музеев в Китае достигло 1300. Такие данные дают материалы Китайского музейного общества.

В музееведении Китая произошли также серьезные перемены. В начале 1980-х гг. возникло Китайское музейное общество и местные музейные ассоциации. Для проведения академических исследований в сфере музеев были открыты специальные научные институты. Начиная с 1984 г. Китайское музейное общество организовало несколько симпозиумов по темам: “Музей на службе общества”, “Музейный менеджмент”, “Дизайн в музее”, “Музей и образование”, “Проблемы консервации музейных ценностей”. Число музееведческих исследований за последнее время значительно возросло, существенно повысился их научный уровень.

Итак, чем характеризуются музеологические работы, начиная с 1980-х гг.? Во-первых, все больше китайских музеологов и музейных работников ведут исследования в духе академической науки с учетом национальных особенностей научной деятельности, китайские музееведы стремятся теперь найти теоретически обоснованное решение для перспективного развития музеев именно своей страны.

Во-вторых, китайские музееведы пришли к пониманию музеологии в качестве самостоятельной научной дисциплины, со своим предметом исследования. Отказавшись от принятого в прошлом описательного подхода, китайские исследователи сосредоточились в настоящее время на проблемах взаимоотношений музея и общества. Интенсивно разрабатываются в теоретическом аспекте также темы по истории и методологии музейного дела. Для успешного решения названных проблем предлагаются и успешно применяются новые для музееведения научные методики. Образцы старой музейной ментальности уходят в прошлое.

В-третьих, интерес к теории проявили, начиная с 1980-х гг., многие музейные сотрудники и студенты университетов. Они ведут свои исследования самостоятельно или занимаются на специальных музееведческих курсах. По неполным данным библиотеки Исторического музея Китая, с 1949 по 1978 гг. в периодике появилось 395 публикаций музееведческого характера, между тем как с 1979 по 1988 гг. их число составило 2029. Таким образом, количество исследований, опубликованных в последнее десятилетие, в пять раз превышает их количество в предыдущие 30 лет.

Не следует, конечно, переоценивать наши достижения. Очевидно, что китайское музееведение переживает начальный этап своего развития. Подготовка специалистов освобождается и от изоляционизма и от идеологической зашоренности в понимании функции музея. Идея классовой борьбы перестает доминировать в практике и теории музейного дела. После “культурной революции” музееведческая наука занялась переосмыслением положения музея в обществе. Принятая Китаем политика реформ открыла для музеев и их сотрудников новые возможности общения. В 1983 г. Китай был принят в Международный Совет Музеев (ИКОМ). Китайский национальный комитет ИКОМа поддерживает тесные отношения со специальными подразделениями этой организации, таким как ИКОФОМ - Международный комитет по музеологии. Профессиональный международный обмен стал достаточно интенсивным. Большую долю в специальных публикациях занимают вопросы сближения китайской и мировой музеологии, однако, в этом процессе существенна та же тенденция, что и в общем культурном процессе интернационализации. Копируя зарубежный опыт, Китай теряет свое национальное лицо, но, придерживаясь, только национальной традиции, страна делается закрытой для всего остального мира. Задачей сегодняшнего дня является соединение двух начал и попытка построения современного музея, раскрывающего образ национальной культуры. Этому и должно посвятить себя музееведение.

Некоторые полемические замечания по поводу музейного строительства и музееведческих исследований в Китае в последнее десятилетие.

Анализируя развитие музеев и музееведения Китая, можно, с одной стороны, сказать, что наиболее успешным оказался третий этап в истории китайского музейного дела, что подтверждается примерами из теории и практики. Но, с другой стороны, существует ряд “белых пятен”, требующих большого внимания музееведов и практических музейных работников.

О новых музеях

В последние десять лет наблюдается четкая тенденция к увеличению количества музеев. В определенном отношении это прогрессивная тенденция. Но правда и то, что многие из вновь созданных учреждений только номинально считаются музеями. Некоторые, например, имеют небольшой штат, скромные средства и даже небольшие коллекции, но не располагают помещением и экспозиционной площадью. Им предстоит непростая задача консолидации и совершенствования. Возможно, часть из них со временем вовсе прекратит свое существование.

Несмотря на то, что возникает немало специальных профильных музеев, большинство из новообразованных - исторические и мемориальные. Это, с одной

стороны, объясняется многовековой историей и культурой Китая, но, с другой, все еще свидетельствует о “хромой ноге” китайского музейного строительства.

Тревогу вызывает явная недооценка реальных возможностей создания музеев в некоторых городах и провинциях Китая. Похоже, что руководящие органы более озабочены необходимостью учредить музей, а не тем, как это сделать. Поэтому многие новые музеи испытывают нужду в средствах, профессионалах и имеют коллекции недостаточного уровня. Следует признать, что эти проблемы нельзя решить быстро. Таким образом, дети рождаются, но родители не в силах заботиться о них.

О модернизации старых музеев

В целом старые музеи необходимо подвергнуть модернизации, потому что для многих из них характерен невысокий уровень постоянных экспозиций, отсутствие сменных выставок, истощение источников комплектования, низкая посещаемость, плохая материальная оснащенность.

О музееведческих исследованиях

Без сомнения, в последнее десятилетие музееведческая наука получила в Китае значительное развитие. По моему мнению, однако, китайским музееведам необходимо сосредоточиться на следующих проблемах:

- повышение общего уровня научных исследований;
- разработка теоретической базы, отвечающей специфике китайского музейного дела;
- введение музееведения в академическую и социальную структуру;
- соединение теории и практики.

Хорошо известно, что китайское музееведение испытало сильное воздействие советской музееведческой школы. Инерция прошлых десятилетий все еще сковывает умы многих китайских музееведов. После “культурной революции”, когда встал вопрос о возрождении музееведческих исследований, некоторые не могли отойти от старых подходов и смириться с прекращением разработок в этой области. С другой стороны, были люди, стремившиеся обновить музейное дело в Китае без всяких теоретических знаний, только на основе нового подхода. Как ни различны эти тенденции, обе они страдают недооценкой систематического анализа исторического и текущего процесса музейной жизни.

До “культурной революции” музееведческие разработки в Китае подчинялись директивным указаниям сверху. Исследовательские методы носили изолированный и статичный характер. И хотя это положение вещей изменилось, оно все-таки еще влияет на модель китайского музееведения. Многие вещи по-прежнему изучаются на основе одностороннего мышления, примитивной логики, единственности критериев и оценок. Подобные исследования бесполезны для практики и ставят под сомнение роль музееведческой науки и развитие музейного дела в Китае.

Перевод З.А.Бонами

РАЗДЕЛ II

ДЕМОКРАТИЗАЦИЯ И ЖИЗНЬ МУЗЕЯ

МУЗЕЙНЫЙ СОЦИУМ

Среди обширного круга вопросов, связанных с развитием музейного дела, есть один, не только не затрагивавшийся в отечественных музееведческих работах, но и никогда не рассматривавшийся как достойный внимания. Это вопрос о субъективных факторах музейной деятельности, музейных коллективах, особенностях мировоззрения и психологического склада музейных работников. Авторы методических рекомендаций и различных проектов реорганизации музейной сферы исходили из допущения о ее абсолютной управляемости, игнорировали влияние и устойчивость музейного менталитета, качественные отличия музейных коллективов. Стоит ли удивляться, что многие блестящие начинания наталкивались на стену непонимания, тормозились и постепенно сходили на нет в реальном социальном контексте.

Напротив, в среде музейщиков определенная рефлексия по поводу самих себя несомненно присутствовала. Особенно часто она проявлялась в крупных коллективах с достаточно стабильным составом, где любили порассуждать о том, что их музей - это целый мир со своими традициями, взглядами и привычками. В современной ситуации музейное корпоративное сознание вылилось в стремление к расширению межмузейных контактов, тяге к созданию советов, союзов и ассоциаций, наконец, в желание сформулировать и защитить свои права. Вот почему, не претендуя на всеобъемлющее освещение социально-психологических аспектов музейной жизни, мы постараемся выявить наиболее показательные, на наш взгляд, черты музейного сообщества, проявляющиеся в отношениях его членов друг с другом и с внешним миром.

У музейного социума, особенно в отечественной модификации, есть своя история, и многие современные реальности находят себе объяснение в мощном внешнем воздействии, испытанном на предыдущих этапах его становления. Более того, почти каждый молодой специалист, приходящий в музей, как и вновь возникающий музейный коллектив, повторяет в онтогенезе путь филогенеза, пройденный сообществом в целом.

Мотивы поступления на работу в музей могут быть разными, но, если отбросить варианты “работа не пыльная”, “надо же где-то работать”, то главным среди них будет реализация собственных научных интересов. Действительно, чаще всего музей рассматривается как государственная служба, где можно заниматься работой, так или иначе связанной с научной базовой подготовкой, продолжить научные занятия. Не последнюю роль играет и стремление получить доступ к музейным коллекциям как источникам для последующих изысканий. В подобной установке изначально заложен конфликт, ибо вся собственно музейная работа с этих позиций воспринимается как неприятное и ненужное дополнение к занятиям серьезной большой наукой. Действительность обычно более или менее быстро опровергает предварительные расчеты, и молодой сотрудник оказывается перед выбором: пожертвовать тем, что представляется ему единственно ценным, или

постараться под теми или иными предлогами оградить себя от музейной “текучки”. Привлекательность музейной работы в сравнении с трудоемкостью весьма незначительна, вкус к ней в годы учебы не прививается, да и социальный статус заведомо ниже статуса профильной науки, - так что выбор обычно бывает однозначным. Новый сотрудник вступает на нелегкий путь борьбы за выживание в музее, борьбы, отнимающей время и силы, травмирующей психику и характер, приводящей в конечном счете к апатии и лицемерию или, напротив, превращающейся, по мере угасания творческих возможностей, в единственный смысл деятельности в профессии. Поставленный в довольно жесткие условия, начинающий музейщик в одних случаях доказывает, что то, чем он занимается и есть музейная работа, в других - стремится свести к минимуму общемузейную нагрузку, в третьих - ищет, а затем и обустраивает свою должностную экологическую нишу.

Но так ли уж не прав неопит в своем желании не самому служить музею, а заставить музей работать на себя? Подавляющее большинство музеев появилось на свет благодаря личной заинтересованности ученых, коллекционеров, меценатов. В значительной степени музей был продолжением личности, ее проекцией в предметном мире культуры. Хранитель или исследователь, как правило, не отделял музей от себя, создавал его, если не “по собственному образу и подобию”, то как модель своего “Я”. Почти также справедливо это суждение и в отношении музеев, создававшихся научными обществами и бывших результатом их деятельности, плодом коллективного разума. Интереснейшую докладную записку о работе Восточно-Сибирского отдела РГО приводит в статье Д.А.Равикович: “Научные силы вербуются отделом из среды местной служилой интеллигенции, состав которой непрерывно меняется... Назначен в Иркутск какой-нибудь чиновник с понятиями о ботанике, и отдел имеет работника по исследованию флоры края. Уехал этот чиновник, и на его место приехал другой, специалист по археологии, отдел волей-неволей должен заняться археологией...”²¹ Там, где автор записки увидел нарушение порядка и непоследовательность, на самом деле таилась самая суть музейной работы, глубоко индивидуальной по духу и производной от личных склонностей. Целью таких объединений как музейные коллективы, равно как и научные общества, изначально было не столько решение общих задач, сколько удовлетворение собственных потребностей. Музей был суммой индивидуальностей, поэтому комфортность собственных научных занятий и наличие условий для проведения в жизнь своих идей были важнейшими требованиями, предъявлявшимися к этому учреждению. То есть одним из прародителей музейного коллектива было неформальное объединение, многие черты которого, несмотря ни на что, сохранились и сегодня. Музей во многом остался корпоративной группировкой, основанной на чисто личных побуждениях и стремящихся замкнуться на них.

Однако исходный индивидуализм музейной деятельности так и не получил официального признания. Преодолеть его старались на протяжении всей истории огосударствления музеев, используя все средства от администрирования до

²¹Равикович Д.А. Музеи местного края во второй половине XIX - начале XX века (1861-1917 гг.) // Очерки истории музейного дела в России. - Вып. II. - М., 1960. - С.185.

организации общественного мнения. Решающую роль в этой борьбе сыграло оттеснение научно-исследовательских задач на второй план и последовавший за ним бум структурных реорганизаций.²² Музей пытались “запрячь” в общую телегу, заставить делать предписываемую сверху работу, и закономерным следствием предпринятых усилий стало отчуждение сотрудника от общемузейных задач. Исследования продолжались, но приобретали полулегальный характер или приводили к возникновению таких сомнительных симбиозов, как научная обработка или тематико-экспозиционный план. Это был наиболее опасный путь формализации деятельности, когда извращение исходных целей осуществлялось под лозунгом подведения научных оснований под музейную практику.

Конечно, в наши дни далеко не все поступающие на работу в музей ищут здесь возможностей для научной самореализации. Для многих начинающих работников музей ничем не отличается от других казенных учреждений, где продвижение по службе зависит от четкости выполнения соответствующих предписаний и должностных обязанностей. Но и они оказываются обманутыми в своих ожиданиях, ибо, несмотря на многолетние усилия нескольких поколений управленцев, музей остается очень несовершенным госучреждением. Процесс адаптации новоиспеченных музейных чиновников существенно отличается от вхождения в музей их ученых коллег. Не испытывая сомнений и болезненного раздвоения личности, они делают все от них зависящее, чтобы внести элементы организованности в достаточно аморфную и “вязкую” музейную среду. Легко усваивая формальную сторону музейной работы, чиновники воспроизводят ее со свойственной им дотошностью и скрупулезностью, стремясь не только сравняться с “научниками”, но и опередить последних по отчетным показателям. Тиражируя примитивные методики и стереотипные решения, они, однако, многое делают для утверждения среднестатистического, удовлетворительного уровня музейной работы, и их усилия не остаются незамеченными. Являясь порой способными организаторами, чиновники быстро занимают руководящие должности, начинают заправлять делами и задавать тон. Но реально продвинуть работу вперед они не могут и, виртуозно воспроизводя одни и те же операции, направляют движение музея по замкнутому кругу. Деятельность постепенно обесмысливается, средства ее превращаются в цель, и единственным результатом становится профанация самого понятия “музейная работа”. Подлинной стихией музейных чиновников является ведение научной, учетной и планово-отчетной документации, а так как в этой сфере всегда есть место для совершенствования, они обычно более других групп сотрудников бывают удовлетворены своей работой в музее. Поэтому они и не замечают того растлевающего влияния, которое оказывают на музейный социум, желая ему единственно добра.

Пожалуй, наиболее сложной внутри музейного коллектива является группа ветеранов - старых сотрудников с большим стажем работы. На них как бы возложена ответственность за сохранение преемственности, устойчивость и самовоспроизводство социума. Состав его меняется, но поскольку налицо заинтересованность в продолжении общего дела, сам организм стремится стать

²²Закс А.Б. Из истории Государственного исторического музея (1917-1941 гг.)//Очерки истории музейного дела в России.- Вып. II.- М., 1960.- С. 345.

вечным. Именно так возникает видимость независимого существования коллектива по отношению к его членам, а оргструктура и отношения людей приобретают безличный характер, превращаясь в определенные роли. Не вмешиваясь в перипетии музейной жизни, поскольку их собственное положение достаточно стабильно, “старейшины” лишь внимательно следят за сохранением прежней системы ценностей и незыблемостью авторитетов, отвергая малейшие попытки усомниться в непреходящем значении достижений прежних лет. Общественное мнение, старательно поддерживаемое самими ветеранами, приписывает им владение некими почти тайными знаниями, открывающимися лишь после десятилетий упорного труда. Отчасти подобные представления имеют под собой реальную почву, поскольку опыт и инструкция всегда играли заметную роль в описательных дисциплинах, но, в целом, слагаемые “тайны ремесла” довольно прозаичны. Это - позавчерашние научные взгляды, выдаваемые за истинно музейные, эмпирические сведения о предметах и коллекциях, которые они так и не удосужились отразить в соответствующей документации, казенные приемы научного описания и многолетние связи с маститыми учеными.

Во многом именно музейными “старейшинами” задаются стереотипы поведения и распространяются априорные суждения, которые усваиваются новыми сотрудниками, не имеющими других образцов для подражания. “Делай как я” - вот основной мотив обучения музейному ремеслу, предполагающий, что “я” делаю, конечно же, правильно. Тем самым, ветераны удачно дополняют музейный социум, цементируют его и освящают своим авторитетом формализм музейной деятельности. Осуждая одно и одобряя другое, они преследуют единственную цель - сохранение сложившегося порядка вещей, и как бы ни были велики заслуги ветеранов в прошлом, воспроизведение в новых условиях вчерашнего опыта губительно сказывается на динамике профессии. Музей оказывается в ловушке, из которой не так-то просто выбраться.

Наконец, совершенно особое место в музейном сообществе занимает руководитель. Собственно, само это понятие определяется ситуацией, в которой находится подчиненный ему коллектив.²³ Музейный же коллектив представляет собой совокупность индивидов, очень слабо связанных общими целями. В этом случае главной для руководителя становится задача удержать постоянно расплывающуюся музейную ткань. Поэтому так велика в музее роль директора, определяющего структуру деятельности и психологическое состояние коллектива. Он может мобилизовать его, увлечь своей верой, стать лидером в полном смысле слова, а может дезорганизовать работу, посеять растерянность и отчаяние. Недаром история многих музейных учреждений фактически распадается на периоды правления отдельных “государей”. Все зависит от того, какие средства избираются для поддержания собственной власти и управления музеем.

Идеальным в представлении большинства является тот директор, который ни во что не вмешивается и вместе с тем обеспечивает защиту интересов сотрудников и высокий престиж учреждения. Полное неприятие вызывает руководитель-реорганизатор, стремящийся взбалмутить “музейное болото”. На самом деле, худшим вариантом следует считать руководителя-чиновника, открытого для

²³Робер М.-А., Тильман Ф. Психология индивида и группы. - М., 1988.- С. 164.

директив сверху и блокирующего любые проявления инициативы снизу. Адаптация к нему медленно, но верно развращает коллектив, из которого вытесняются сотрудники, отличающиеся высокой компетентностью, а на их место приходят лица, подобные своему шефу. Такой руководитель инстинктивно проявляет большую активность в сфере социально-бытовых отношений и именно здесь завоевывает себе признание. “Мы были за ним, как за каменной стеной”, - вспоминают сотрудники. Предпочтение чаще всего отдается заботливому хозяину, то есть оценка производится по параметрам, никак не связанным с основной музейной работой. Далекими от музейных задач соображениями руководствуется и сам директор, оценивая своих подчиненных. Он может быть резким и взбалмошным или, напротив, домашним и доверительным, оставаясь в любом случае бездельником и дилетантом, подменяющим музей гибридом казенной конторы и общежития.

В складывающейся ситуации исходные целевые установки музейной деятельности все больше отходят на второй план, а главное место начинают занимать проблемы межличностных отношений, решаемых на привычном для большинства, включая руководителя, бытовом уровне. Идеи музея как дома, сотрудников как большой семьи, директора как “отца-матери” родной быстро распространяются. Порой руководитель принимает на себя роль всемогущего, всезнающего лидера. Коллектив при этом доходит почти до эйфории - “мы, очень хороший музей”, однако реальная работа нисколько не продвигается. Все силы, вся энергия мобилизуются на то, чтобы поддерживать свою зависимость от директора и отстаивать представление о собственной значительности. Жизнь коллектива приобретает ярко выраженный показной, демонстративный характер.

Конечно, мы описали лишь один из возможных вариантов отношений между руководителем и подчиненными, но зато вариант весьма распространенный. В более общем плане допустимо выделить два способа организации управления в музее: директивный и кооперативный.²⁴ Классическая директивная модель, по которой руководитель вырабатывает решения, координирует и контролирует деятельность коллектива, преобладает в музейных учреждениях. Ее привычными спутниками стали: разросшаяся музейная иерархия, отсутствие сотрудничества, разобщенность коллективов, пассивность исполнителей. Директивная модель, в принципе, удобна лишь при условии низкой квалификации работников, ответственность которых ограничивается еще и некомпетентностью руководителя. Так возникает очень характерная для музеев “игра в деятельность”. Директор делает вид, что дает указания, сотрудники стимулируют их выполнение, колеса крутятся, но машина не двигается с места.

Последнее время, особенно в небольших музеях и филиалах, все большее распространение получает кооперативная модель, при которой руководитель и коллектив должны научиться общаться между собой. Этот тип управления требует особых качеств руководителя и высокой квалификации подчиненных. Ему принадлежит будущее, а сегодня он более характерен для секторов и отделов, т. е. наиболее перспективного звена в музейной структуре.

²⁴Робер М.-А., Тильман Ф. Указ. соч. - М., 1988.- С. 167.

Выделив в музейном сообществе группы ученых, чиновников, ветеранов, мы обошли вниманием очень немногочисленную и не пользующуюся особым уважением группу “возмутителей спокойствия”. Как правило, это люди творческие и настоящие специалисты, не принимающие сложившихся правил игры, норм и стереотипов музейного поведения. Их обвиняют во всех смертных грехах, третируют, следствием чего становится их хроническая оппозиционность. Подобное отношение со стороны коллектива легко объяснимо. Поскольку главной чертой музейного коллектива является стремление к стабильности, удаление из него всех, кто проявляет незапрограммированную активность, становится важнейшим условием самосохранения. Хорошо, если толковый руководитель использует неординарных сотрудников для решения творческих задач, в противном случае они неизбежно вырождаются в критиков и скептиков, а нередко становятся и “козлами отпущения”.

Однако не только противостояние “возмутителям спокойствия” сплачивает музейный социум. Ученые, чиновники и ветераны, при всех различиях своих представлений об основах совместной деятельности, едины в стремлении оградить себя от любого воздействия извне. Конвергенция личных целей происходит не на уровне самой деятельности, а на уровне ее оформления, обставления целым набором установок, запретов, априорных суждений. По мере того как внешняя сторона начинает приобретать все большую значимость, сама музейная деятельность подменяется ее имитацией.

Имитация работы становится основой для достижения согласия внутри коллектива, ибо она не затрагивает ничьих интересов. Особенно показательна ситуация полностью или частично закрытого на реконструкцию музея. Она, как выясняется, идеально устраивает всех, кроме, разумеется, “возмутителей спокойствия”. Каждый из участников музейного процесса получает полную возможность для самореализации. С межличностных отношений, благодаря отсутствию общей цели, снимается всякая конфликтность. Каждый играет в свою игру: один - в “академизм”, другой - в “загруженность”, третий - в “готовящуюся (всю жизнь) научную работу”. Все силы направлены на то, чтобы создать видимость деятельности и иллюзию благополучия. Отсюда страсть к преувеличениям, пристальное внимание к формальной стороне дела, гигантомания, восторженность оценок. Иногда, напротив, ситуация безмерно драматизируется и обществу предъявляются “раны и язвы” нищих музеев. Постепенно и сами сотрудники оказываются во власти созданных ими образов, начинают свято верить в свои фантазии, проникаются сознанием собственного подвижничества и избранничества. Так рождается мифология, призванная как-то компенсировать уже вполне реальные убожество и тяготы музейной жизни.

Музейная мифология, как и всякая другая мифология, формирует комплекс устойчивых представлений о мире и о себе. Она отвечает потребностям музейного социума в самоопределении, обобщении и классификации объектов окружающей действительности. Складывается эта мифология из стереотипов музейного сознания, которыми оперируют без всяких на то оснований, априорных суждений, наконец, просто предрассудков о том, что можно делать, чего нельзя делать и чем музейщики отличаются от прочих людей.

В основу музейной мифологии положено гипертрофированное и очень мало соответствующее действительности представление о значимости музея в системе

мироздания. Большинство членов музейного сообщества абсолютно убеждено, что без музея культура погибнет, что музеи были всегда и пребудут во веки веков. Иными словами, музей сакрален и всякие сомнения, воспринимаемые как отступничество, караются беспощадно. Действительность, конечно, вносит свои коррективы, и данный конкретный музей может оцениваться отрицательно, но Музей в целом - никогда. У сотрудников провинциальных музеев происходит как бы экстраполяция идеала на столичные музеи, пользующиеся мировой известностью. В крупных музеях, где на каждом шагу сталкиваешься со всеми “прелестями” музейной жизни, идеал обычно обращен в прошлое: “Вот раньше ГИМ...”, “А в старой Третьяковке...”, “Вот при прежнем директоре...”

Для подтверждения значимости музея приходится прибегать к мифам и “заклинаниям”, которые от частого повторения начинают восприниматься как непреходящие истины. Таков, например, миф о “науке в музее”, дополняемой рассуждениями типа: “без музея нет науки”. Время давно переставило акценты, и многие естественнонаучные, археологические и другие коллекции почти утратили свою ценность для науки, но поколебать прежние позиции ничто не может. К каждому виду музейной работы была добавлена приставка: научно-фондовая, научно-просветительная - очевидно, чтобы развеять последние сомнения. Необходимость следовать принципу научности провозглашается к месту и не к месту, и он противопоставляется вымышленному врагу в лице ненаучного подхода. На самом деле, “миф о научности” выполняет чисто защитную функцию и используется как средство отторжения всего, что имеет мало-мальски творческий характер и не укладывается в прокрустово ложе позитивистской науки прошлого века.

Другой миф повествует об “образовательно-вспомогательном” значении музея. При всей своей правдоподобности он базируется на культуртрегерских, просветительских воззрениях и игнорирует реальности современной культуры. Мир должен быть таким, каким мы хотим, чтобы он был, а если он не таков, то приспособливаться к нему нам, носителям высших ценностей культуры, просто унижительно. Поэтому большинство “настоящих” музейщиков скептически относится к нововведениям музейной педагогики. Им дела нет до кризиса классической культуры, до молодежных субкультурных образований, новых технологий и роли средств массовой коммуникации. Миф, как и положено ему, парит над брэнной действительностью.

И уж совсем непререкаемым видится миф о ценности музейных собраний. Вот только невольно возникает вопрос, для чего нужно столь упорно повторять прописные истины и тем более доказывать вопреки логике ценность всего, что хранится в музеях? Ответить на него легко. Постоянное декларирование бесценности музейных фондов необходимо сотрудникам для повышения собственного престижа. Речь идет, разумеется, не о соображениях примитивной выгоды, а о весьма распространенном самоотождествлении с хранимыми коллекциями. Нередко ощущение причастности творчеству великого художника или достижениям прошлых культур приобретает болезненные формы, и хранитель, купаясь в лучах чужой славы, рассматривает себя в качестве полномочного представителя творца в современном мире. Довольно быстро он превращается в душеприказчика, стремящегося монополизировать материалы, ставшие частью его “я”, всякое прикосновение к которым отныне воспринимается как кощунство.

Поэтому миф о ценности музейных собраний не столько открывает доступ к высоким образцам культуры, сколько препятствует обращению к ним.

Производным от предыдущего следует считать миф о сохранности предметов в музее. Согласно ему, основное назначение музеев - хранить. Неважно что, неважно во имя чего, но хранить. Право это более ни за кем не признается, поскольку исходным является утверждение, что только музей, разумеется государственный, может обеспечить сохранность коллекций. Даже печальный опыт многих десятилетий функционирования музея как части государственной машины не может поколебать сложившегося стереотипа. Немыслимая гордыня позволяет без тени сомнения извлекать предметы из среды бытования, снисходительно относиться к коллекционерам, возмущаться возвращением ценностей их прежним владельцам.

В равной мере ложной является и сама установка на сохранение ради сохранения. Она как бы подсознательно отрицает необходимость включения наследия в жизнь культуры, рассматривая любые формы его использования как неизменную профанацию. При этом игнорируется тот факт, что этап “консервации” в истории современной культуры в принципе закончился. Поэтому “миф о сохранности”, как, впрочем, и другие музейные мифы, можно было бы оставить в неприкосновенности, если бы они содержали активное начало, выражали хоть какую-то деятельную установку. В действительности утверждение “главное сохранить” означает одно - “оставьте нас в покое”, так же как идея “научности” выражает требование - “не мешайте нам оставаться самими собой”.

Сакрализация музея закономерно предполагает, что служители его являются людьми необыкновенными, которым за их каждодневный подвиг должно быть позволено многое. Так рождается “миф о подвижниках и бессеребренниках”. Образ страданий особенно важен для музейного самосознания, ибо без него померкнет героический ореол - одно из немногих утешений музейщика. Поэтому жалобам обычно нет конца: “нет денег”, - но в конце года списываются крупные суммы, “нет условий”, - но что делать с новым зданием неизвестно и т. п. К этому примешивается чувство гордости: “Крыша течет, а мы храним”, или “Хранить негде, и только я знаю, где что стоит”.

Неадекватное восприятие самих себя не могло не породить снисходительности к собственным недостаткам и умения виртуозно оправдывать свои промахи внешними обстоятельствами. Беспорядок в хранении легко списывается на нехватку помещений, несоблюдение режима хранения - на отсутствие соответствующего оборудования, растягивание сроков создания новой экспозиции объясняется невозможностью разместить заказы, несовершенство выставок - отсутствием средств на художественное оформление. И, хотя все это, разумеется, имеет место, поневоле начинаешь думать, что в приведенных объяснениях для самих музейщиков таится глубокий смысл. Снова и снова в собственных глазах и в глазах окружающих можно выглядеть страдальцем и подвижником. Если бы материально-техническое обеспечение музеев вдруг наладилось, их работники в значительной степени лишились бы фундамента собственных мироощущений. Стоит ли удивляться, что никаких шагов, направленных на изменение сложившегося положения, обычно не предпринимается. В противном случае пришлось бы налаживать работу на качественно ином уровне, реально отвечать за свой участок, учиться обращению с новой техникой.

Нетребовательность к самому себе постепенно стала частью механизма адаптации к профессии. Опытный работник настолько привыкает к тяготам и неустроенности музейной жизни, что прошлые, более тяжелые времена воспринимаются с оттенком ностальгии. Достаточно часто можно услышать сетования, что в новом хранилище “исчез прежний дух”, что “старая экспозиция была ближе и понятнее” и т. п. Искренне переживая за сохранность своих коллекций, музейщик легко мирится с исчезновением отдельных вещей, если это происходит по вине милой его сердцу музейной неразберихи.

Отсутствие критического восприятия собственной деятельности компенсируется повышенной требовательностью к другим, выражающейся во введении многочисленных надуманных запретов. Инфантильное стремление переложить ответственность на чужие плечи и ощущение, что все остальные обязаны сделать для нас все возможное, имеют свое продолжение в устойчиво критическом отношении к внешним партнерам. “Власти не дают денег”, “хозяйственники не обеспечивают”, “методисты не могут предложить”, “художники витают в облаках и требуют денег”, “исследователи со стороны хотят сделать себе имя на наших материалах” - вот далеко неполный перечень суждений об окружающих. Поэтому все силы мобилизуются на ограждение “своей территории”, на перекрывание всех каналов возможной утечки информации. Речь идет, конечно, главным образом о фондовых отделах, о запасниках, закрытых даже для своих коллег. Стабильность своего положения и сохранение ореола святости гарантирует только закрытая система, в которой собственная точка зрения на характер и качество работы становится единственным основанием для ее оценки. Свой взгляд мыслится истинно профессиональным: “То, что я делаю, и есть музейная работа”. Поэтому все люди делятся на “музейщиков” и “остальных”. Среди посторонних устойчивое предпочтение отдается именитым деятелям профильной науки и получившим признание художникам. Испытывая в глубине души комплекс неполноценности перед представителями академической и вузовской науки, члены музейного социума, однако, активно используют их в своих целях. Собственные позиции подкрепляются авторитетом маститых ученых, которые незаметно становятся рупором идей наиболее консервативно настроенных музейщиков. Такое перевоплощение происходит особенно легко, поскольку ученым музейные проблемы в конечном счете глубоко безразличны, а их собственные представления о музее восходят ко времени далекой юности.

Подлинное отношение к науке вообще наглядно проявляется в том случае, если ты достигаешь в ней признания, оставаясь сотрудником музея. Акции такого ученого не только не повышаются, а, напротив, резко идут вниз. И дело тут не в примитивной зависти, а в сознательном отрицании значимости всего происходящего за пределами музейной сферы. Поэтому право на вторжение в нее и не признается за теми, кто формально не принадлежит к музейному сообществу.

Но и внутри музейного коллектива есть свои высшие и низшие касты. Сколько бы ты ни создавал выставок и экспозиций - ты не настоящий музейщик, а скорее чернорабочий, занятый профанацией и портящий вещи. Опытный музейный педагог, автор многочисленных книг остается лишь популяризатором, своего рода массовиком-затейником. Зато любой фондовик вне зависимости от результатов его деятельности оценивается общественным мнением очень высоко, ведь он “двадцать лет сидит на тканях...”.

Жесткое разделение на “своих” и “чужих”, замкнутость музейного социума и отсутствие достоверной информации у рядовых его членов создают идеальную почву для распространения слухов. Привыкнув к невежеству органов управления, музейщики готовы ко всему. Они живут в ожидании того, что их “закроют”, “расформируют”, “продадут с молотка”, “лишат средств”. Этими настроениями умело манипулирует музейное начальство, поддерживающее в своих подчиненных постоянное чувство страха. Для этого часть информации скрывается, а часть передается в искаженном виде. Музейный социум еще сильнее замыкается в себе, воспринимая любые обращения к нему как угрозу собственной безопасности.

Конечно, нарисованный совокупный портрет музейного коллектива и его членов вряд ли стоит прикладывать к себе в каждом конкретном случае. Плохи не научность, а ширма научности, не подвижничество, а восприятие самого себя как подвижника, не чувство профессионального достоинства, а вера в собственную непогрешимость. Иными словами, необходимо отличать плевелы от пшеницы. Но мы так долго восторгались налитыми колосьями, что плевелы успели буйно разрастись на музейной ниве.

Не имея возможности разобраться в происходящем, приписывая окружающим несвойственные им мотивы и оставаясь в полной зависимости от администрации, музейные сотрудники смутно представляют себе будущее и предпочитают решать сугубо личные проблемы. Наиболее активное среднее звено испытывает сегодня чувство растерянности, поддается апатии, утрачивает веру в возможность сделать что бы то ни было. Музейные коллективы распадаются и перестают даже отдаленно напоминать единый деятельный механизм. Стоит ли в такой ситуации негодовать на приход в музей случайных людей, которые начинают заниматься далекими от музейных целей и порой не очень чистыми делами. Они просто усваивают присущую коллективу модель восприятия музея как “крыши” - на этот раз уже для сомнительных коммерческих операций. Итак, музей сегодня - это конгломерат идей, позиций, целей и взглядов, свести которые воедино невероятно трудно.

Дело осложняется и психологической сложностью коррекции внутренней профессиональной позиции музейщика. Поскольку сам музей оценивается положительно и “Я” в музее тоже, никакая внешняя критика повлиять на самооценку фактически не может. В системе идеализированных представлений все мыслится допустимым и приемлемым. Можно пускаться во все тяжкие, если это идет на пользу музею, принять любого руководителя, если он выбивает высокую заработную плату, списать утраченные предметы, если ты сам виноват в их продаже и т. д.

В этих условиях возможны два варианта развития событий. Или относительная стабилизация внутримузейной жизни, достигнутая за счет материального благополучия и “честного” дележа между сотрудниками легальных и нелегальных доходов. Или, напротив - обострение внутренних противоречий и разделение крупных музейных коллективов. В какой-то степени снять накопившееся напряжение и приостановить уход из музеев наиболее квалифицированных кадров можно, расширив права сотрудников и руководителей среднего звена, то есть предоставив автономию основным подразделениям. Поставленные перед необходимостью принятия самостоятельных решений, музейные работники будут вынуждены стряхнуть груз накопившихся

предрассудков и взглянуть на себя со стороны. Этот путь в конечном счете реально приведет к самоорганизации музейных коллективов, к возрождению изначально присущих музейному социуму черт неформального объединения.

МУЗЕЙНАЯ ИГРА

Реализация социальных функций музея может осуществляться как в экстенсивных, так и в интенсивных формах. При экстенсивной направленности, ориентированной, в основном, на повышение количественных показателей, музейная деятельность во многом утрачивает свою специфику, а музей обезличивается. Такой музей добросовестно пополняет коллекции, расширяет экспозицию, наращивая количество экскурсий, устраивает выставки к всевозможным юбилеям. Однако, аналогичную деятельность осуществляют и архивы, и библиотеки, и лектории, где комплектуются фонды, имеются экспозиции и проводится работа с посетителем. Публикации такого музея, как правило, отражают научные интересы отдельных авторов, а не музея в целом, и поэтому носят довольно случайный характер. По крайней мере, взятые все вместе, они не создают единой концепции деятельности *именно этого музея*. Таким образом, при экстенсивном подходе научно-исследовательская деятельность музея мало отличается от аналогичной деятельности других учреждений гуманитарного профиля. Музей теряет специфические, только ему присущие черты и приобретает сходство с архивом, библиотекой, научно-исследовательским институтом.

Реализуя *те же* функции в *интенсивных* формах, музей исходит из принципа собственной неповторимости, непохожести ни на одно культурно-просветительное учреждение. Активно заявляя о себе, он как бы “полагает себя вовне”, а значит - противопоставляет себя всем другим музеям. Для этого необходимы, по крайней мере, две предпосылки. Во-первых, *все функции* музея должны подчиняться *единой цели*, ориентированной не только на внутреннее развитие музея, но главное - *на внешнее* проявление этого развития. Во-вторых, становится необходимым *целенаправленное* выявление и привлечение *конкретного* и *неслучайного* адресата (потребителя) музейной информации. Только тогда возникает прямая и обратная связь музея с посетителем (в том числе в таких формах, как плата за вход и спонсорство).

Вероятно, идеальный музей должен разумно сочетать экстенсивные и интенсивные формы реализации собственных функций. Но, к сожалению, золотая середина в жизни встречается крайне редко. Экстенсивные формы заметно преобладают в деятельности большинства музеев. Поэтому музеи так похожи друг на друга. Это, конечно, не способствует росту их популярности. В то же время реальность такова, что в условиях рынка непосещаемые музеи вполне могут “пойти с молотка”. Какая-нибудь новоявленная биржа или торгово-закупочная ассоциация, находясь по соседству, с легкостью приватизирует нерентабельные экспозиционные площади в своих, отнюдь не музейных целях. Следовательно, перед многими музеями встанет сложная задача - *оправдать* собственное существование. А это значит, что музею придется заявить о своей уникальности, а главное - подтвердить ее. Вот почему особую актуальность сейчас приобретает развитие прежде всего интенсивных форм музейной деятельности. Некоторые теоретические аспекты такого развития рассматриваются в данной работе.

В самом широком смысле музей есть собиратель и хранитель времени. В этом его главное предназначение. Но музей - также и театр времени. Создавая, например, экспозицию, он выставляет на показ не просто отдельные уникальные предметы, но прежде всего свое ощущение и понимание времени. С другой стороны, даже случайный посетитель хотел бы видеть в экспозиции нечто большее, чем только экспонаты, а именно - “задержавшееся” время, воплощенное в пространстве вполне осязаемо и предметно. Вот почему важнейшим условием установления коммуникативной связи между музеем и адресатом (потребителем) музейной информации является, на наш взгляд, специфическое, только в музее возникающее *восприятие времени*. Со стороны адресата (потребителя) музейной информации это временное восприятие характеризуется по меньшей мере двумя особенностями.

Во-первых, любой среднестатистический посетитель музея сознательно или бессознательно испытывает некоторое беспокойство перед будущим. Будущее чревато неожиданностями, оно насколько непонятно, настолько и неотвратно. Почва же настоящего ежесекундно ускользает из-под ног. Хочется “остановить мгновение”, чтобы оглядеться и перевести дух. Иными словами, хотя будущее *еще* не наступило, оно *уже* присутствует в настоящем, влияя на его восприятие. Сущность же этого явления заключается в том, что, находясь в настоящем, мы внутренне не принимаем, отторгаем будущее и ищем защиты от него в прошлом. Причем особо важную роль играют те *наглядные представления*, которые, окружая нас *здесь и теперь*, создают иллюзию остановившегося времени (“задержавшегося” настоящего). В качестве таких наглядных представлений могут выступать предметы прошлого, перенесенные в настоящее и *как бы* ожившие в нем, например, экспонаты, побуждающие субъекты мыслить ассоциативно. И поскольку предметы прошлого существуют в экспозиции так, будто они превратились в предметы настоящего, вступая с нами здесь, сейчас в контакт, в своего рода диалог, они в какой-то степени защищают нас от будущего, противостоят ему. И чем надежнее, чем нагляднее эта защита - тем глубже иллюзия остановившегося времени. Таким образом, под влиянием будущего восприятие настоящего в музее меняется. Настоящее карнавализуется, надевает маску прошлого. В качестве такой маски выступают памятники прошлого. Это смещение временного восприятия можно условно назвать *анимацией* прошлого. Ведь речь идет не о восстановлении предмета в прежнем виде, а как бы о его втором рождении - поскольку предмету придается функциональный импульс для *новых, сегодняшних* целей.

Во-вторых, находясь в настоящем и испытывая беспокойство перед будущим, человек, понимая, что настоящее уходит безвозвратно, стремится оправдать его прошлым. Ведь прошлое есть ставшее настоящее, оно позволяет себя разглядеть, поддается оценке. И чем выше эта оценка, тем более значительным кажется настоящее. С формальной точки зрения, как известно, “будущего еще нет, прошлого уже нет - есть только длящееся настоящее”. Однако для субъективного временного восприятия такое положение не представляется приемлемым. Ведь субъект осознает *сам себя*, т. е. обладает знанием о своем знании. Момент настоящего в самосознании есть оценка уже ставшего знания, уже свершившегося акта познания. Следовательно, осознавать себя в настоящем мы можем только через прошлое. Вот почему возникает необходимость в *представлении* о таком прошлом, которое исполнено *значения* для настоящего, насыщенного разнообразным содержанием. Если факты прошлого предстают перед нами как значительные и

содержательные, то возникает *иллюзия* наполнения значительностью и содержательностью также и настоящего. А если эти факты зримо, наглядно выражены - например, с помощью музейных предметов - то у адресата музейной информации возникает чувство приобщения к вечности, к нетленным ценностям. В восприятии времени вновь возникает эффект карнавализации, только теперь текучее, ускользающее настоящее как бы эмигрирует в прошлое и застывает там в неподвижно-многозначительной позе, претендующей на ту или иную оценку. Происходит своего рода мифологизация, а точнее - *мемориализация настоящего*.

Оба эти фактора - анимация прошлого и мемориализация настоящего - обуславливают временное смещение в восприятии экспозиции или отдельных предметов адресатом музейной информации. Возникает особое “музейное время”. Понятно, что оно не совпадает со временем в физическом смысле, поскольку является специфическим *представлением* человека о времени. “Музейное время” есть иллюзорное, мнимое время. Это скорее миф о времени и время мифа. Тем не менее, оно реально существует, но, конечно, в опосредованной, снятой форме, а именно - в форме “музейного пространства”.

“Музейное пространство” характеризуется несколькими факторами. *Во-первых*, - предметностью, т.е. теми фрагментами “задержавшегося” времени, которые мы называем “музейными предметами”. Поскольку любая задержка во времени переходит в рядоположенность, то в принципе все пространственно определенное приобретает свойство музейности. Но тогда теряет смысл существование музея как особого социального института, ибо все, что становится прошлым (а прошлым становится все) есть музей. И вот тут следует отметить значимость *второго фактора* - принципиальной *ограниченности* “музейного пространства”. Эта ограниченность начинается уже с профилирования музея, продолжается в процессе комплектования фондов и находит наиболее полное отражение в музейной экспозиции. “Музейное пространство” есть особое пространство - оно имеет свой *рисунок*. И здесь возникает *третий фактор* - наличие организующей “музейное пространство” *идеи или концепции*. По существу эта идея есть идея времени, выраженная под определенным музейным углом зрения музейными средствами.

Итак, “музейное пространство” есть воплощенное “музейное время”. Но если “музейное время” носит сугубо условный характер и существует только в субъективном восприятии, то очевидно, и “музейное пространство” должно обладать теми же особенностями. Действительно, “музейное пространство” - это пространство условное, оно напоминает декорации в театре времени и также, как “музейное время”, связано с восприятием. С точки зрения субъекта “музейное пространство” и “музейное время” неотделимы друг от друга и сливаются в единое “музейное пространство - время”. Время потому здесь становится “четвертой координатой”, что без него рассыпается, теряет свою музейность, полностью исчезает “музейное пространство”, превращаясь в физическую расположенность.

Может возникнуть вопрос - правомерна ли аналогия “музейного пространства - времени” с физическим? Ведь тогда надо говорить о “музейной субстанции (материи)”, “музейном движении” и т.д. Но главное, в отличие от физического, “музейное пространство - время” есть *субъективное представление*, не существующее вне человеческого сознания.

Однако, согласно постулатам теоретической физики, и о физическом пространстве - времени имеет смысл говорить *только лишь* в контексте его *эмпирической наблюдаемости*, только лишь в связи с учетом результатов вмешательства в физическую среду “прибора-наблюдателя”. Именно точка зрения “наблюдателя” делает возможным существование четырех координат физического пространства - времени. Отсюда и возникает аналогия: как невозможно физическое пространство - время без “прибора-наблюдателя”, так невозможно и музейное - без субъекта - адресата музейной информации. Но во избежание недоразумений подчеркнем, что такое словосочетание, как “музейная субстанция”, “музейное движение” и т. п. будут использоваться нами метафорически, в переносном смысле.

Итак, если существует “музейное пространство - время”, то существует и *нечто*, некая “музейная субстанция”, к которой применимы эти специфические пространственно-временные характеристики. Какова же сущность “музейной субстанции” и ее основные параметры? Если подразумевать под “музейной субстанцией” только лишь материальную часть экспозиции - экспонаты, оборудование и т. д. - то куда отнести 99% музейных предметов, хранящихся в фондах, а также здание музея, прилегающую к нему территорию? Ведь все это - тоже музей, “материя” музея. На наш взгляд, критерием определения *объема* “музейной субстанции” является то, насколько полно материальная часть музея - и экспозиция, и предметы в фондохранилищах, и вспомогательные музейные средства, и здание с прилегающей территорией - включены в контекст их восприятия адресатом (потребителем) музейной информации. Ведь только *через* субъективное восприятие (в самых разнообразных формах) возникает единое “музейное пространство - время”, а следовательно, и “музейная субстанция”.

Разумеется, важнейшими элементами “музейной субстанции” являются музейные предметы - те из них, которые в той или иной форме обращены к адресату музейной информации. Существует мнение, что музейный предмет есть исторический источник, якобы отражающий факты, явления и процессы прошлого. Однако, на наш взгляд, историческим источником является любой памятник истории и культуры, причем в той степени, в которой ученый-исследователь может его в качестве источника раскрыть, истолковать и использовать. Таковым этот памятник будет не только в музее, но и в архиве, в библиотеке, дома у коллекционера. Вот почему, определяя музейный предмет как исторический источник, мы совершенно не раскрываем предикат “музейный”, подменяя специфическое понятие (“музейный предмет”) более общим (“памятник истории и культуры”). С другой стороны, через установление ведомственной принадлежности, т. е. как инвентарную единицу, зарегистрированную в данном музее, раскрыть понятие “музейный предмет” тоже не представляется возможным (в этом смысле музейными предметами будут и пишущие машинки и столы сотрудников музея). Для выявления собственно музейного качества на предмет надо посмотреть не как на памятник, источник или инвентарную единицу, а с точки зрения того - способен ли он существовать и функционировать в “музейном пространстве - времени”. По нашему мнению “музейность” предмета заключается в том, что он - этот памятник, источник, эта инвентарная единица - является *репрезентантом сведений, представлений или идей о пространственно-временной определенности в акте коммуникативной связи* между музеем и адресатом (потребителем) музейной информации.

Здесь мы вплотную подошли к вопросу о *сущности* “музейной субстанции”. Попытаемся раскрыть ее на примере функционирования музейных предметов в *экспозиции*, где контакт музея с адресатом музейной информации выражен наиболее зримо. О сущности “музейной субстанции” вообще имеет смысл говорить только в контексте восприятия музейных предметов субъектом и, следовательно, в контексте анализа коммуникативных связей музея с посетителем.

С одной стороны, “музейная субстанция” является таковой при наличии *адресата* (потребителя) музейной информации; с другой - существует *объект - денотат*, т. е. объект, который подлежит выразить музейными средствами; наконец, с третьей - имеется *знак - репрезентант*, заменяющий в коммуникативном акте объект - денотат. Главной точкой этого семантического треугольника в нашем случае будет объект - денотат, ибо определить сущность “музейной субстанции” невозможно, если нет ясного представления о том, что именно мы хотим выразить музейными средствами. Обычно считается, что с помощью музейных средств в экспозиции (и не только в экспозиции) находят отражение факты, явления и процессы прошлого. Но так ли это? Если приглядеться повнимательнее, станет очевидным, что музейные предметы и другие музейные средства репрезентируют в экспозиции не факты, явления и процессы как таковые, а *сведения, представления и идеи* о них, содержащиеся в головах ученых - исследователей, музейных дизайнеров и т. д. Следовательно, объект - денотат в музейной коммуникации только *кажется* объектом, а на самом деле носит вполне *идеальный, субъективный* характер. Этот мифический объект тем не менее при передаче музейной информации замещается вполне *материальными* знаками-репрезентантами (экспонатами и другими) так, как будто он действительно объект, а не субъективное представление об объекте. Восприятие этих знаков порождает у адресата *иллюзию* материальности, пространственно-временной положенности объекта - денотата (т. е. сведений, представлений и идей о фактах, явлениях и процессах). В субъективном восприятии адресата возникает своего рода *тождество* материального знака - репрезентанта и идеального объекта - денотата. Такое тождество есть *миф*, а в нашем случае музейный миф, т. е. условность, материализованная в специфической пространственно-временной среде и воспринимаемая как реальность.

Музейный миф можно сравнить с неким игровым действием, происходящим в театре времени. Как и в спектакле, степень выражения или раскрытия сведений, представлений и идей может быть разной и зависит от способа постановки театрального действия, от способа подачи материала. Если говорить конкретно об экспозиции - зависит от *способа репрезентации* объекта - денотата. Схематично можно выделить по крайней мере три таких способа.

Первый способ - предусматривает репрезентацию только *сведений* о фактах, явлениях и процессах. Это чисто информационный способ, когда музейная информация при передаче ее адресату кодируется специфическими знаками - репрезентами (экспонатами). Как известно, *знак* в отличие от образа репрезентирует какой-либо объект, не обладая с ним сходством или структурным соответствием. Поэтому любой экспонат в подобной экспозиции будет играть для адресата лишь роль *указателя* на информацию о фактах, явлениях и процессах, не раскрывая ее по существу. Ведь чтобы знак в коммуникативном акте воздействовал на адресата специфически знаковым способом, в адресате *уже* должно содержаться отражение как объекта - денотата, так и предмета, функционирующего в качестве

репрезентанта. Иными словами, посетитель экспозиции должен *заранее* знать как о фактах прошлого, так и о представляющих их экспонатах, в частности, о том, почему данный экспонат выступает в качестве репрезентанта. А посетитель, конечно, ни о чем таком даже и не догадывается. Поэтому тут возможны два варианта: либо он уходит из музея, так ничего и не поняв, либо вокруг него создается дополнительная информационная аура - в виде лекции экскурсовода, подробного этикетажа и т. п. При знаковом способе репрезентации знак - репрезентант (экспонат) должен быть максимально эксплицирован, а объект - денотат подробно раскрыт адресату средствами по сути внеэкспозиционными.

Второй способ - предусматривает репрезентацию *сведений плюс представлений* о фактах, явлениях и процессах. В такой экспозиции только лишь знаковая ситуация, указывающая на *наличие* неких сведений уже недостаточна. Знаки-репрезентанты должны вступить теперь во взаимодействие друг с другом, а значит - с “музейным пространством”. Собственно, в такой экспозиции “музейное пространство” и будет главным действующим лицом, а репрезентантом будет сложная комбинация знаков, образующих *экспозиционный образ*. Экспозиционные образы могут быть идеальными, если воздействуют ассоциативно, или материальными, если выступают в качестве модели (панорама Бородинской битвы). И поскольку образ обладает сходством или структурным соответствием с объектом-денотатом, задача музейного дизайнера весьма осложняется тем, что репрезентируются по сути идеальные объекты - сведения и представления. Это предопределяет высокую степень абстрактности экспозиционного образа - репрезентанта. Вся “материя” экспозиции по существу выступает здесь в качестве штрихов в пространственном рисунке. А для адресата экспликация отдельных экспонатов, равно как и дополнительная информация об объектах-денотатах, уходит на второй план (сохраняя, впрочем, свое значение). На первый же план теперь выдвигаются *выразительность* образа-репрезентанта и *адекватность* его восприятия адресатом.

Третий способ предусматривает репрезентацию *сведений плюс представлений плюс идей* о фактах, явлениях и процессах прошлого. Сложность этого способа заключается в самом акте коммуникации, в его многоплановости. Один и тот же экспонат-репрезентант может восприниматься как знак, если адресат видит в нем лишь указание на определенные сведения; как часть экспозиционного образа, если у адресата с его помощью возникают адекватные представления или ассоциации; и наконец, как символ, если адресат через восприятие экспоната “прочитывает” репрезентируемую идею. В качестве *символов* экспозиционные знаки и образы выступают тогда, когда объектом-денотатом является идея. Специфика здесь заключается в том, что теперь адресат из пассивного потребителя музейной информации должен стать *участником* экспозиционного процесса, своего рода действующим лицом. Это действие обусловлено его активным *отношением* - положительным или отрицательным - к репрезентируемой идее. При таком отношении идея-денотат и идея, отраженная (воспринятая) адресатом, должны совпасть, достигнув тождества в материально выраженном образно-символическом мире репрезентантов. И поскольку репрезентанты воспринимаются адресатом в качестве символов, их материальная значимость (происхождение, внешний вид, функциональное предназначение и т. п.) практически утрачивается. Адресат смотрит на материальный предмет, а видит идею, которую предмет символизирует.

Он “общается” с экспонатами, одушевляя их так, как ребенок одушевляет любимые игрушки, принимая их за товарищей по игре.

Рассмотренные способы репрезентации сведений, представлений и идей о фактах, явлениях и процессах прошлого на примере экспозиционной деятельности музея позволяют сделать следующий вывод о сущности “музейной субстанции”. “Музейная субстанция” есть *музейный миф*, эксплицированный в “музейном-пространстве-времени” специфически организованными знаками, образами и символами и являющийся необходимым условием для реализации коммуникативного акта между музеем и адресатом (потребителем) музейной информации. В основе этого акта лежит *деятельность* адресата, выступающая в форме музейной игры. И поскольку “музейная субстанция” не может существовать неподвижно в “музейном пространстве-времени”, именно музейная игра является специфической формой музейного движения, музейного развития.

Внешне музейная игра в какой-то степени напоминает культовую мистерию. Этому способствует, например, образно-символический характер пространственно-временной среды экспозиции, обуславливающей специфичность деятельности адресата (потребителя) музейной информации. *Во-первых, предметом* такой деятельности являются знаки, образы и символы, которым *условно* придается значение объекта. Потребитель музейной информации принимает или отвергает предлагаемую ему идею, предметно овеществляя ее в воспринимаемых им символах-репрезентантах. С точки зрения предметности такого рода деятельность есть *имитация*. Но в ее процессе знаки, образы и символы, будучи преобразованы восприятием субъекта, получают наиболее адекватное отражение в его сознании. *Во-вторых*, специфика деятельности потребителя музейной информации со стороны *субъективности* связана с тем, что мотивация, установки и цели, которые он ставит перед собой, обусловлены особым психологическим и очень личностным *отношением* к репрезентируемой идее. Это отношение, по-видимому, имеет катарсическую окраску вследствие стремления потребителя музейной информации к достижению *переживания*, рассматриваемого здесь в качестве *формы активности* (или деятельности). Вот почему потребитель музейной информации, подобно актеру, входит в роль, имитируя деятельное участие в театре времени, но одновременно подобно зрителю испытывает переживание, похожее на катарсис.

Эти специфические черты деятельности адресата (потребителя) музейной информации - внешне напоминающие участие в культовой мистерии, а по сути являющиеся музейной игрой - не так давно использовались в агитационно-идеологических целях. Даже создавались специальные музеи - своего рода атеистические культовые заведения, такие, как “Музеи Дружбы народов”, “мемориальные музеи” номенклатурно-партийных хамов и т. п. с целью проведения там своеобразных идеологических радений, каковыми являлись все эти “встречи с ветеранами”, “приемы в пионеры” и т. д. Но если уж и сравнивать музейную игру с культовой мистерией, так только в смысле “служения наукам и искусствам” - ведь слово “музейон” в переводе с греческого означает “храм муз”.

С другой стороны, напрашивается сравнение музейной игры с игрой деловой. Последняя, преследуя конкретные цели профессионального обучения, *моделирует* системы *отношений* (т. е. тоже идеальный объект), характерные для определенного вида практики. Однако при некотором поверхностном сходстве деловая игра все-таки далеко не совпадает с музейной. Для участников музейной игры сами ее

условия выдвигают задачи гораздо более широкие, чем задачи профессионального обучения, ибо они - эти условия - в отличие от мертвых условных схем игры деловой, носят прежде всего *эстетический* характер. Эстетикой пронизана сама пространственно-временная среда музейной игры, сама ее материя, “музейная субстанция”. Преобразование воспринимаемой игровой действительности здесь должно осуществляться на глубоком творчески-художественном, духовном уровне. Это, кстати, свидетельствует о том, что музей по своей природе элитарен и не предназначен для массового посетителя.

Но элитарность музея - не такое уж плохое качество. Пусть вокруг музея сплотится небольшая, но надежная группа постоянных посетителей, на которую музей в трудную минуту мог бы опереться. Тем более, если музей уникален - то уникальным будет и круг его постоянных посетителей. Вряд ли “музейная субстанция” будет воспринята с той полнотой, которую она потенциально содержит, если, *во-первых*, вокруг музея не образуется более или менее постоянная группа *заинтересованных* потребителей *данной* музейной информации (участников музейной игры), а *во-вторых*, если не возникнет устойчивый *контакт* между этой группой и сотрудниками музея, причем контакт - на основе *совместного творчества* (своего рода музейного мифотворчества).

Интенсификация музейной деятельности, выраженная в форме музейной игры, объединяет людей духовно близких и стимулирует их творческую активность. Это трансформирует безликий и в целом равнодушный к посетителю музей в *музей-клуб*, необходимый пусть небольшой, но преданной музею группе людей. Под словом “клуб” мы подразумеваем здесь не казенное учреждение для проведения унылых мероприятий, а *общественную организацию*, объединяющую людей в целях творческого общения. Например, музей революции вполне мог бы возродиться как современный “Английский клуб”, став ареной политических дискуссий участников различных партий и движений. Вокруг ГИМа сложилась бы своя аудитория, вокруг ГМИИ - своя и т. д. Не исключено, что среди своих посетителей нашлись бы и спонсоры, помогающие музею не только морально, нашлись бы и защитники в случае посягательств на помещение музея или его территорию. Вот почему, на наш взгляд, сейчас музеи должны отойти от академизма, от сложившихся стереотипов форм и видов музейной деятельности, от погони за массовым посетителем. В новых условиях, когда политические и экономические отношения в обществе становятся все более свободными, музей должен *заинтересовать* хотя бы небольшую, но *конкретную* группу потребителей музейной информации и тогда у него будут хорошие перспективы дальнейшего существования и развития.

РЕММЕЛЬТ ДААЛДЕР

(Нидерланды)

ПОСЕТИТЕЛЬ МУЗЕЯ: ЖЕРТВА, ПОТРЕБИТЕЛЬ, ДИКТАТОР ИЛИ ПОЧЕТНЫЙ ГОСТЬ?²⁵

Вот уже более двух лет я возглавляю отдел презентаций Национального Музея Мореходства в Амстердаме. Это - один из четырех отделов музея. У нас существует исследовательско-хранительский отдел, где работают хранители и реставраторы; отдел менеджмента, в ведении которого находится здание, административные функции, вопросы охраны и безопасности, технические службы и т.д.; отдел общественных связей, отвечающий за контакты с прессой и публикой; и, наконец, отдел презентаций. Этот отдел занимается созданием экспозиций, разработкой образовательных программ, издательской деятельностью и проведением комплексных мероприятий, то есть всем тем, с чем сталкивается посетитель и ради чего он приходит в музей.

Итак, кто же он, посетитель: жертва, потребитель, диктатор или почетный гость?

В прошлом посетитель часто выступал в роли жертвы: работники музеев твердо знали, что ему нужно, и никогда не интересовались его собственным мнением. Государственные музеи Голландии не были заинтересованы в увеличении посещаемости, поскольку деньги, которые посетитель платил за входной билет, возвращались назад государству. Отношение к посетителям в музеях часто граничило с ненавистью, ибо они служили помехой, отвлекали от “настоящей” музейной работы - хранения и изучения коллекций. Еще сравнительно недавно во многих музеях посетитель, подойдя ко входу в здание, должен был позвонить в звонок и ждать на пороге несколько минут, пока ему откроет служитель. Насколько мне известно, в моем собственном музее двадцать лет тому назад дело обстояло именно так. В Королевском Кабинете Живописи в Гааге вход для посетителей был открыт уже в начале XIX в., но только в том случае, если “они прилично одеты и с ними нет детей”. Иначе их не пускали. Не разрешалось также входить женщинам без сопровождения мужчин.

Теперь стало все совсем по-другому. Нам теперь все время не хватает посетителей, и мы относимся к ним как к потребителям или клиентам, покупающим продукт нашей деятельности. Каков же этот продукт? Выставка, каталог, видео-программа, но также - приятный отдых для всей семьи в течение целого дня. Мне кажется, это вполне оправдано - смотреть на посетителей таким образом, как на

²⁵ В основу статьи положен текст доклада, прочитанного на международном музеологическом семинаре “Музей и демократия”, проходившего с 28 сентября по 1 октября 1992 г. в г. Новгороде.

клиентов. В конце концов, музей - тоже своего рода бизнес. И, как всякие бизнесмены, чтобы жить, мы должны что-нибудь продавать. Более 20% своих доходов Музей Мореходства получает благодаря существованию такого “рынка”, остальное поступает от государства, которое по-прежнему является нашим главным клиентом. Для Голландии это очень высокий показатель, однако в Соединенных Штатах есть множество музеев, живущих целиком на те деньги, которые они зарабатывают сами.

Но тема нашей дискуссии - “Музей и демократия”, а не “Музей и рынок”. На мой взгляд, это не одно и то же. Особенно отчетливо это видно, когда речь идет о музеях. То, что музеи предлагают публике, вряд ли можно приравнять к простому потребительскому товару. В музеях хранится существенная часть культурного наследия. А приобщение к наследию как можно большего числа людей - задача, важная сама по себе, безотносительно к прибылям, которые можно извлечь в ходе ее решения. И когда музеи (например, мой музей) вступают на стезю бизнеса, они не должны об этом забывать.

“Клиент - это царь”, утверждает голландская пословица. Означает ли это, что посетители должны решать, что делать музею? Следует ли отводить посетителю роль диктатора? В определенном отношении - да: если не будет посетителей, музеи можно будет закрыть. Пожалуй, во многих музеях главным показателем является сегодня число посетителей. Чем больше людей приходит на какую-нибудь выставку, тем она считается лучше. В результате крупнейшие музеи Голландии и Западной Европы соревнуются в создании больших выставок на популярные темы. Особенно котируются у публики такие сюжеты как “золото” и “кровь”. С большим успехом прошла в нашей стране выставка “Золото египетских фараонов”. А экспозицию Музея Пыток в Амстердаме каждый день посещают тысячи туристов. В художественных музеях для привлечения публики время от времени организуют большие выставки о великих художниках, таких как Ван Гог, Рембрандт или Франц Хальс.

Мне кажется, что здесь нужно соблюдать осторожность. Когда мы, работающие в музее профессионалы, вкладываем всю нашу энергию в организацию больших выставок вроде тех, которые я привел в пример, у нас не остается ни времени, ни денег для демонстрации многих других вещей, хранящихся в нашем музее. А ведь помимо популярных тем, вызывающих ажиотаж и приток публики, существует еще множество других, более скромных сюжетов, достойных внимания организаторов музейных выставок. Да и верно ли, что широкая публика отличается примитивными интересами и вкусами? Быть может, мы недооцениваем наших посетителей?

Я думаю, что посетитель музея не должен быть жертвой, что он должен быть не только клиентом, и что ему вовсе не обязательно становиться диктатором. В первую очередь и прежде всего, он - гость музея. Что мы обычно делаем для гостей? Мы делаем все, чтобы они чувствовали себя как дома, чтобы они поверили, что им рады и что они могут приятно провести время. Музей обязан предоставить рядовому посетителю все мыслимые услуги, которые радушный хозяин может предложить своему почетному гостю.

Есть много способов, позволяющих сделать посещение музея простым и приятным. Например, в Голландии каждый человек может приобрести именную

карточку, дающую право свободного входа в любой Национальный музей в течение года с момента ее покупки. Доходы от продажи таких карточек поступают в музеи. Спонсором этой абонементной системы является банк. Еще для людей, которые любят ходить в музеи, выпускается специальный журнал “Витрина”. В нем можно найти доступную и интересную информацию о музеях и их коллекциях.

Но вот посетитель пришел в музей. Как сделать, чтобы проведенное здесь время показалось ему приятным? Для этого надо прежде всего знать, чего хочет посетитель. Большинство музейных работников не видят в этом никакой проблемы: они убеждены, что знают желания посетителя, и что эти желания совпадают с их собственными желаниями. Однако есть много вещей (очень простых вещей), которых мы не знаем о посетителе. Как он добирался до музея? Сколько ему лет? Сколько он зарабатывает? Как долго он пробыл в музее? Был ли он доволен тем, что мы ему предложили? Если мы хотим предложить посетителю услуги, в которых он в самом деле нуждается, такая информация может оказаться исключительно важной.

Что касается моего музея, то я знаю ответы на некоторые из этих вопросов. Например, 5,4% наших посетителей приезжают в музей на велосипеде; 42,7% добираются поездом, а 43% - на автомобиле. Только 3,9% взрослых посетителей имеют образование не выше начальной школы, а 34,4% зарабатывают в месяц от 2000 до 3000 гульденов. (Мне трудно выразить эту сумму в рублях, но в долларах это составляет примерно от 1200 до 1800). В Голландии это доход чуть выше среднего. Я знаю также, что почти 30% иностранцев приходят в музей потому, что их внимание привлекает огромный парусник, стоящий около здания. Это - выполненная в натуральную величину копия судна XVIII в., ходившего в Индонезию и на острова Малайского архипелага.

Я знаю все это (и много больше этого), потому что в течение всего прошлого года мы проводили статистическое обследование нашей аудитории. Мы заключили договор с независимым исследовательским институтом, который занимается вопросами маркетинга, и они, сделав выборку среди наших посетителей, задавали им разного рода вопросы: откуда они приехали, сколько им лет, что они думают об экспозициях и т.д. Мы также попросили исследователей отнестись критически к нашей деятельности сформулировать рекомендации. В результате мы выяснили, например, что треть наших посетителей были разочарованы выставкой, посвященной пиратству и каперству, а выставка игрушечных кораблей понравилась практически всем.

И, конечно, мы многое узнали о посетителях. Почти половина из них провели в музее от двух до трех часов. 2% нашли наши туалеты недостаточно чистыми. Мы даже кое-что выяснили о религиозной жизни наших посетителей: почти каждый сотый из них прежде, чем пойти в музей, посетил церковь. С другой стороны, лишь один человек из 500 собирался идти в церковь после посещения Музея Мореходства. Делайте выводы сами!

Зачем нужны такие обследования? Как я уже сказал, они помогают улучшить обслуживание посетителей. Музеи бывают очень негостеприимны. Между тем, так легко дать почувствовать людям, что им здесь рады, и они, как правило, это ценят. Есть много простых деталей, создающих гостеприимную атмосферу: доброжелательный кассир и привратник, хорошее кафе и сувенирная лавка, дополнительная информация для тех, кому недостаточно сведений, приведенных на

этикетке, чистота в залах музея и т.д. Очень важно создать хорошую атмосферу для детей. Нас часто спрашивают, что вы можете предложить детям? В Музее Мореходства ребенок может примерить костюм пирата. Еще мы читаем детям захватывающие истории о кораблекрушениях, бунтах на корабле и т.д., причем делаем это в специальном помещении, где создана обстановка захваченного судна. На борту нашего парусника есть постоянная команда: матросы одеты в костюмы XVIII в. и ведут себя соответствующим образом. Некоторые вещи, которые мы делаем для посетителей, требуют значительных затрат, некоторые обходятся весьма дешево. Но все они заставляют людей приходить в музей вновь и вновь, чтобы познакомиться с его работой и коллекциями более глубоко.

Еще мы выяснили, что многие иностранцы недовольны тем, что в музее нет информации на их родном языке. Теперь мы переводим все тексты, которые находятся в экспозиции, на английский, французский и немецкий.

Исследования такого типа, как мы проводили в нашем музее, могут также помочь в привлечении новых категорий посетителей. Если, например, вы обнаружили, что ваш музей посещает публика с высоким образовательным уровнем, вы можете попытаться снабдить экспозицию более простым и доступным комментарием или предложить посетителю какие-то альтернативы. Мы пошли по второму пути, и выставили перед музеем копию парусника. Большинству посетителей очень нравится эта часть экспозиции, потому что она вызывает непосредственно к воображению и не требует подготовки и специальных знаний.

Конечно, статистическое обследование - вещь дорогостоящая. Но я думаю, что всем вам известны и другие способы получения информации о посетителе. Я сам, например, люблю время от времени проводить экскурсии, чтобы видеть реакцию посетителей. И всегда полезно, сохраняя инкогнито, неторопливо пройтись по залам музея, наблюдая, как ведет себя публика.

Хорошим источником информации, на который редко обращают внимание, - это зрители. Они проводят среди посетителей помногу часов ежедневно. Обычно работники музеев не воспринимают всерьез зрителей, а между тем, никто лучше, чем они, не знает, чем недовольна и чего хочет публика. То, что мы сделали, наняв профессиональных исследователей, можно в принципе сделать при помощи студентов. У нас в Голландии существует Рейнвардт Академия, которая готовит музейных работников. Думаю, что аналогичные учебные заведения есть и в России. Почему бы не попросить группу студентов, изучающих музеологию или историю искусств, сделать простое обследование?

Новейшим средством, позволяющим учитывать мнение посетителей, является так называемый Музейный Монитор. Это компьютер, который стоит у выхода из музея и по определенной программе задает вопросы публике. Из каждой сотни посетителей выбирается один человек, и в течение пяти минут отвечает на вопросы компьютера - примерно такие же, как и в анкете посетителя, обычно заполняемой от руки. Затем машина сама обрабатывает информацию, и вы каждый день можете получать свежие данные о публике, которая приходит в музей. В нашей стране такие системы только еще начинают появляться и пока проходят стадию апробации.

Я думаю, вы согласитесь со мной, что музей - это нечто большее, чем бизнес, нацеленный на удовлетворение потребностей своих клиентов. Музеи помогают

людям развиваться, приглашают их к размышлению над своей историей и культурой или историей и культурой других народов. Это означает, что время от времени мы должны предлагать публике то, что по нашему мнению ей необходимо, но о чем сама она нас не просит, только таким образом музеи могут принимать участие в жизни демократического общества. И как это прекрасно, когда мы можем дать посетителям то, в чем они в самом деле нуждаются.

Перевод З.А. Бонами и М.Б. Гнедовского

АВТОРСКИЙ МУЗЕЙ

Когда мы говорим об искусстве музейной экспозиции - т. е. о специфической форме презентации музейных предметов, выражающейся в художественном моделировании исторического процесса, то одной из главных проблем, возникающих в данной ситуации, становится проблема *авторства*. Причем, употребляя по аналогии с театром, кинематографом и телевидением понятие *авторский музей*, мы отнюдь не сводим его к музеям, экспозиции которых построены по законам художественного текста, т. е. на основе музейно-образного или образно-сюжетного методов. Диапазон авторских музеев - т. е. музейных экспозиций, допускающих *индивидуальное самовыражение* - достаточно широк и охватывает практически все известные методы проектирования.

Авторским может быть и коллекционный музей, например, музей Джона Рескина в Шеффилде (Англия, конец XIX в.) или художественный музей, созданный Павлом Михайловичем Третьяковым. В последнем случае авторская позиция была выражена в забытом теперь завещании коллекционера: “Нахожу не полезным и не желательным для дела, чтобы художественная галерея пополнялась художественными произведениями после моей смерти, так как... *характер собрания может измениться*”.²⁶ За последние девяносто лет у Павла Михайловича появилось столько соавторов, что нынешнее состояние Третьяковской галереи не позволяет причислить ее к авторским музеям.

Стопроцентно авторскими выглядят и ансамблевые экспозиции С.С.Гейченко, созданные по пушкинским мотивам в с. Михайловское. В данном случае мы не даем оценку ни народным тропинкам, объединяющим систему экспозиций, ни домику няни, а просто констатируем факт.

Хуже обстоит дело с иллюстративными музеями, хотя создатели уникальных эпопей о советской истории (в ее разных ипостасях) имели вполне конкретные фамилии, мало что говорящие нашему современнику, но отражающие духовный мир и творческий потенциал музейных “святителей”. Что касается художественных моделей прошлого, то одной из наиболее известных экспозиций, построенных по принципам музейно-образного метода, считается произведение Л.В.Озерникова, названное “Часы и Время” (г.Владимир).

Случаются и комбинированные варианты, например, хорошо знакомый музей А.С. Пушкина на Арбате, где автор-художник (Е.А.Розенблюм) и автор-ученый (А.З.Крейн и его команда) поделили экспозицию буквально по этажам.

Словом, различны варианты и типы авторского музея, а отсюда не ограничено и число соответствующих проблем. Мы же остановимся только на тех из них, которые характерны для образно-сюжетного метода проектирования.

²⁶Бурыйшкін П.А. Москва купецкая.- М., 1991.- С. 143.

Рассматривая процесс создания музейной экспозиции как длительный акт реализации художественной идеи, требующей участия представителей различных специальностей, мы можем определить следующий ряд участников коллективного творчества - научные консультанты, экспозиционеры, сценаристы, художники, архитекторы, строители, администраторы... Дополнительный ряд соучастников - чиновники от культуры, финансирующие и одобряющие (или не одобряющие) экспозиционный замысел, научный коллектив музея, не принимающий непосредственного участия в создании экспозиции, а также потенциальные посетители музея. Последняя группа провоцирует проблемы восприятия будущего произведения экспозиционного искусства, которые нуждаются в особом анализе, не входящем в наши задачи. Отметим только, что основное правило, которому следуют авторы, - это делать музей для себя и своих друзей, т. е. рассчитывать на адекватное понимание себе подобных. Причем, дружеские рамки могут расширяться в геометрической прогрессии по мере повышения общественного интеллекта.

Таким образом, в поле нашего зрения остаются формальные и фактические члены авторского коллектива, чиновники от культуры и собственно коллектив музея. Рассмотрим их внутренние взаимоотношения и их внешние столкновения с двумя дополнительными и весьма требовательными инстанциями.

Первая творческая “связка” - это научный(е) консультант(ы) и сценарист(ы). Научным консультантом в процессе создания произведения экспозиционного искусства становится бывший автор научной концепции. Последняя уже не рассматривается в качестве основополагающего документа проектирования, требующего адекватной реализации, а воспринимается как исходный материал для создания сценария. Причем, этот материал может быть как формализованным (т. е. иметь вид официального документа), так и неформализованным (т. е. представить в виде отдельных справок и информационных текстов). Все это воспринимается сценаристом как *предпроектный* материал. В этом смысле сценарист (если имеет вторую специальность, близкую к профилю музея) может выступать в двух ипостасях - как автор научной концепции и как создатель экспозиционной пьесы. Но чаще всего он осуществляет мучительный диалог с ученым(и), предлагая ему (или им) поработать во славу искусства. Если согласие получено и автор научной концепции добровольно трансформируется в научного консультанта, то можно сказать, что четверть дела уже сделана. Главный научный консультант (если в этом есть необходимость) организует группу специалистов, занимающихся подготовкой необходимой информации для ее последующей художественной интерпретации. В свою очередь, сценарист может выбрать из этой группы (или набрать дополнительно) ряд помощников, разрабатывающих те или иные темы сценарной концепции или структуры. В любом случае решающее слово остается за ним, он является лидером “литературной” группы и в нашем контексте получает формальное обозначение *основного автора* на первом этапе проектирования. Проблемы, возникающие в процессе его взаимодействия с остальными участниками проектирования (на данном этапе), чаще всего приобретают чисто человеческие, амбициозные формы, и их решение зависит от дипломатических и педагогических способностей сценариста. Как бы там ни было, получив исходные материалы и тематические разработки, он создает свой, *авторский текст сценария*.

Основная задача сценариста - “вырастить” экспозиционную пьесу, обладающую динамикой драматического сюжета и стройной системой будущих

экспозиционно-художественных образов, строящихся на основе музейных предметов. Он призван не столько описать драматизм восприятия будущего произведения, сколько обозначить внутреннюю структуру образов, включая логическую (но еще не пространственную) расстановку действующих лиц и исполнителей, - т. е. акцентировать внимание не столько на проблеме *как воспринимать* будущую экспозицию, сколько на проблеме *как ее делать*.

Собственно со сценариста и начинается работа понятие “авторский музей”. Есть такая детская игра в “ассоциации”. Ее участники загадывают всем известного человека, а затем отвечают на вопросы ведущего - с какой мебелью, посудой, деревом, одеждой, городом, зданием, цветом, обувью и т. п. можно его сравнить. В результате ведущий должен отгадать имя этого сюрреалистического героя. В работе сценариста происходит нечто подобное. Определив героя экспозиции (если музей посвящен конкретной персоне) и его окружение, необходимо, пользуясь образным мышлением, построить предметные портреты будущих участников пьесы в разных ситуациях, спровоцированных формирующейся художественной идеей (проеидея чаще всего связана с метафорической концепцией личности и мемориальной среды). После этого (а иногда и в процессе) появляется *новый автор*, точнее соавтор, постепенно вытесняющий первого, если тот уступает ему в умении мыслить объемно-пространственными образами. Это - художник, традиционный автор архитектурно-художественного решения, а в нашей системе проектирования - *художник-режиссер*. Нет особой необходимости доказывать, что, работая по принципам музейно-образного метода, создавая объемно-пространственные портреты эпохи и ее действующих лиц (т. е. воспринимая музейную экспозицию как *жанр изобразительного искусства*), художник остается практически единственным автором реализованного произведения (сценарист, если таковой имеется, выполняет здесь функции консультанта). Иначе происходит, когда художник работает над постановкой *авторской* музейно-экспозиционной пьесы.

Взаимоотношения двух (пока единственных равноправных авторов) складываются порой весьма драматично. И здесь есть две опасности, из которых необходимо выбрать наименьшую. Первая - это когда художник не ставит, а иллюстрирует пьесу, целиком принимая все сценарные идеи и не делая ни малейшей попытки их художественно-философского развития. В результате получается не столько музейный спектакль, сколько экспозиционно-декоративная “прокрутка”. Второй вариант более сложен. Если художник соглашается чисто формально (из дипломатических соображений) работать по каким-то (и главное - кем-то!) придуманным правилам, а внутренне остается *художником*, представляющим те или иные жанры изобразительного искусства, то сценарист должен проявить максимум такта, и доверия, одновременно, поправляя своего энергичного соавтора.

Талантливый художник, предлагающий неожиданное развитие как образных, так и сюжетных мотивов будущего произведения, очень часто нарушает правила игры. (Как, например, поступает потенциально талантливый, но нетерпеливый футболист, получивший задание забить гол и выполняющий его посредством ручных операций). Он начинает создавать собственные экспонаты, следуя сторонникам теории музейно-образного метода, утверждавшим это право за

художником.²⁷ Огромного труда стоит несчастному сценаристу убедить своего соавтора в том, что тот должен создавать не отдельные произведения декоративно-прикладного искусства, а целостное произведение экспозиционного искусства. Скульптурные композиции, живописные полотна и т. п. изобразительные самовыражения предлагается трансформировать в специфические языковые средства - нетрадиционные “витрины”, организующие художественно-смысловые функции предметных натюрмортов и т. д. и т. п. Вообще практика показывает, что наиболее удачными (по обоюдному признанию) получаются те экспозиционно-художественные образы, которые создавались на основе взаимного компромисса.

Словом, творческих (а в результате и человеческих) проблем во взаимоотношениях двух основных авторов много, даже *очень* много. Но все они отодвигаются на второй план, когда появляется еще один претендент на соавторство. Речь идет об архитекторе. Несомненно, когда ставится вопрос о строительстве нового здания музея, определенная часть которого отводится под экспозицию, роль архитектора весьма значительна, т. е., проще говоря, он является автором соответствующего архитектурного сооружения. Более того, в традиционном проектировании чаще всего идут от архитектурной концепции, трансформирующейся в архитектурный проект, реализуемый в форме объемно-пространственной “коробки”, куда сценарист и художник должны втиснуть свое произведение. Основное условие (чаще - невыполнимое) - художественное решение экспозиции не должно повредить чистоте архитектурного пространства.

Новый метод проектирования предусматривает *вспомогательную* роль архитектора. В определенном смысле он выполняет функции консультанта и технического realizатора художественно-пластических идей художника-режиссера, призванного работать в четырех измерениях (напомним, что экспозиционно-художественное произведение, обладающее значительными пространственными границами, осваивается во *времени*).

Идя от формирующейся в сценарии *художественной идеи*, художник-режиссер развивает ее до уровня объемно-пространственных образов, трансформируя вербально-логический сюжет в архитектурно-художественном пространстве. И здесь ему часто необходим специалист-архитектор, способный скорректировать (а не уничтожить!) вырабатываемую идею. Еще раз отметим: не от абстрактной архитектурной идеи к конкретным экспонатам призываем мы двигаться проектировщиков, а от идеи сценарной - к идее художественно-постановочной, и далее к - идее архитектурной. Иначе происходит конфликт, мешающий делу. Ярчайший пример - создание экспозиции музея В.Маяковского. Ведущий художник, разрабатывающий объемно-пространственную форму реализации художественной идеи (движение к мемориальной комнате, а затем от нее, чтобы вновь вернуться к этой иллюзорной цели на разных уровнях архитектурного пространства), приглашает талантливого архитектора для консультации по ряду профессиональных вопросов. Но на каком-то этапе (в ситуации напряженнейшей работы над эскизным проектом и споров по поводу тонкостей экспозиционного языка, относительно мягко проводимых двумя основными авторами) наш претендент начинает, что

²⁷Розенблум Е.А. Искусство экспозиции//Музейное дело в СССР (Сб. науч. трудов Центрального музея революции СССР).- М., 1983.

называется, “тянуть одеяло на себя”. Его архитектурная подсказка (система новых перекрытий-пандусов и лестниц) кажется ему самоцелью, источником для собственных архитектурных поисков *образа* Маяковского. Последний видится ему как весьма сложное по архитектурной планировке пространство, заполненное парящими в воздухе “картинками” на данную тему. В результате этот образ остался в его собственном архиве, а посетители увидели музей таким, каким предполагали его увидеть сценарист и художник.

Итак, анализируя творческое взаимодействие двух основных авторов, можно сделать вывод, что понятие “сценарист” обозначает ведущего автора в той группе участников, которая готовит литературные и предметные материалы - научных консультантов и экспозиционеров. Сценарист разрабатывает основные сценарные идеи и руководит работой своего коллектива. То же самое можно сказать и о понятии “художник-режиссер”. Последний набирает команду, способную реализовать концептуальные художественные идеи и включающую (по мере необходимости) живописцев, скульпторов, графиков, дизайнеров, архитекторов, монтажников, строителей. Проблем в этом коллективе много, ведь представители творческих профессий редко поддаются “дрессировке” и из альтернативы “кнут” или “пряник” выбирают последний, представляя его в виде приличного гонорара. Что же касается монтажников и строителей, то исходя из принципов нового метода проектирования, их работа неразрывно связана с реализацией художественной(ых) идеи(й): любой гвоздь, забитый в пространстве экспозиции, несет в себе определенную смысловую нагрузку. А в системе советского строительства (в прямом и переносном смысле слова) - это новая головная боль у художника-режиссера.

Эту боль не снимает, но может уменьшить третий, формально не обозначенный автор - администратор (директор музея, заместитель или любой другой сотрудник, выполняющий соответствующие функции). Его роль отнюдь не ограничивается добыванием денег и стройматериалов, что обычно характерно для традиционного музейного строительства. Учитывая специфику авторского музея, он берет на себя ответственность при выборе сценариста и утверждения художника. А этот выбор обусловлен его собственным, пока эмоционально-абстрактным видением будущего произведения экспозиционного искусства. Далее. Ему принадлежит основная роль в налаживании отношений между амбициозным авторским коллективом с одной стороны, и чиновниками от культуры (не говоря уже о коллективе музея), с другой стороны. А если это по каким-либо причинам (см. ниже) не удастся, он призван взять на себя всю полноту ответственности как перед первой инстанцией, так и перед второй, и в конечном итоге добиться реализации задуманного с наименьшими потерями. Опережая события, скажем, что в случае положительного выхода из крутых конфликтных ситуаций, администратор становится *фактически* соавтором произведения экспозиционного искусства. Прокомментируем этот тезис.

Сначала о вышестоящих администраторах - чиновниках-культуртрегерах. Еще совсем недавно это были представители двух взаимодополняющих “фирм” - управлений культуры и партийных комитетов. Общение с создателями авторского музея осуществлялось приблизительно по следующей схеме: обсуждение сценария и архитектурно-художественного проекта чаще всего проходило без особых потерь, тем более, что в тексте можно было написать отнюдь не то, что предполагалось

сделать, а в проекте сомнительные образы оставались в тени. (Например, сценарий экспозиции о Маяковском был “одет” в ярко-красный переплет с трогательной надписью - “Маяковский - поэт Октября и социалистического строительства”, а монолитный макет многоэтажного дома не предусматривал возможности подробного ознакомления с его содержанием).

Иное дело - завершающая экспозиция. Надутые дяди и тети придирчиво искали идеологические ошибки, чаще всего касающиеся отступлений от общепринятых норм (стоит ли говорить, что само понятие “авторский музей” априорно предполагает подобное отступление). Затем “начальники” запирались в кабинете директора (администратора), где диктовали требуемые изменения. Удар принимал директор музея, так как приглашать основных авторов считалось ниже совпартийного достоинства. Однако в этой ситуации были возможны и компромиссы, так как над одним начальником всегда стоит другой начальник, способный иногда быть “добрым” и поиграть в либерала. Если наш потенциальный соавтор выходил на подобного “мецената”, то дело (или часть дела) было выиграно.

В конце 80-х гг. ситуация несколько изменилась - демократические веяния остудили идеологический пыл партийных чиновников и сделали более общительными чиновников советских. Теперь уже (речь идет о Москве) самый главный городской культуртрегер *лично* уговаривал авторов (сценариста и художника) внести смягчающие мотивы в трагически-обличительную концепцию бывшего “лучшего и талантливейшего”.

Но дискуссии дискуссиями, а персональную ответственность нес (и, смеем надеяться, будет нести) *администратор*, в случае с экспозицией о Маяковском - директор музея, как писала газета “Собеседник” - “уставшая, измученная женщина, принявшая три года назад роковое (а может, единственно правильное в наше время) решение - ковать железо, пока горячо. Дали деньги, имеется смелый проект, значит надо не останавливаясь делать дело...”²⁸). Будь он более покладистым, склонным к конформизму, не восприимчивым к творческим поискам двух соавторов, *реализация проекта была бы заморожена*, а авторские идеи отправились бы на хранение в письменный стол или на полку переполненной художественной мастерской.

Сегодняшняя ситуация, когда старые идеологические нормы приказали долго жить, с одной стороны, развязывает руки администратору, а с другой - связывает ему ноги: теперь уже диктует не политика, а экономика, проблема финансирования (и все, что с ней связано). Попробуйте в наше “демократическое” время найти человека, готового отдать деньги под чьи-то, теперь уже *откровенно* личностные амбиции, пускай даже многократно “художественные”! А если таковой находится, то его статус фактического соавтора уже недостаточен; появляется необходимость признать его как *соавтора формального*, осуществляющего продюсерские и административные функции. В этой ситуации творческие фантазии сценариста и режиссера-художника обязательно будут корректироваться материально-техническими условиями, что тоже имеет и свои плюсы и свои минусы. А сокращение числа последних напрямую зависит от интеллекта администратора и сообщника в творческой “авантюре”.

²⁸Вышинская Л. Ищу любимого//Собеседник.- 1989.- ноябрь.- №47.- С.11.

И еще об одной стороне его функциональных обязанностей - осуществление контакта с коллективом музея. Нет необходимости доказывать, что в большинстве российских музеев работает многочисленная прослойка людей (исключая музейщиков-фанатов), не нашедших себя в других областях своей профессии. Обычно проектировать (т. е. входить в состав группы, возглавляемой сценаристом) способны от силы 5-6 человек. Но и по ныне действующему положению их работу принимает так называемый “научно-методический совет”, т. е. орган, состоящий из ведущих специалистов музея, имеющих несомненные заслуги в различных областях музейного дела, но, увы, не способных к проектированию экспозиций. Для авторского музея, естественно, сие положение по меньшей мере выглядит смешным. Однако, поскольку от смешного до трагического - один шаг, то в разгар так называемой советской “демократии” (конца 80-х - начала 90-х гг.), когда рождалось уникальное понятие “совет трудового коллектива”, призванного решать проблемы не только на производстве, но и в театре, на студии, в музее, функции методиста часто стал принимать на себя весь “трудовой коллектив”. Голосованием (!) решаются проблемы сюжетной коллизии, отбора экспонатов, а также вопросы, связанные с пластическими, цветовыми и иными художественными средствами.

Пора сказать открыто, что понятие “демократия” в постсоветском музее (как части нашей общегосударственной структуры) неизбежно приобретает смысл “охлократии”, власти толпы, закомплексованной в своей творческой импотенции. В России существует и постоянно реализуется афоризм о “дорогах” и “дураках”. Известно, что последних всегда больше, чем умных (по крайней мере эта мысль зафиксирована в устном народном творчестве). А это накладывает соответствующий отпечаток на подобный коллективный творческий процесс. Пора перестать *играть* в демократию и понять, что истинная демократия, смысл которой пока не доступен нашим “широким общественным массам”, предполагает структурированную власть коллектива самобытных *личностей*, где все роли расписаны в соответствии с интеллектуальными (и иными) возможностями каждой: сценарист - пишет сценарий, художник - ставит экспозиционную пьесу, хранитель - хранит предметный “словарь” (и боже его упаси потерять хотя бы одного из наших любимых “актеров”!) и т. д. и т. п. Администратор же осуществляет взаимодействие между всеми составляющими подразделениями и, подбирая необходимый административный аппарат, обеспечивает финансово-материальную базу для реализации творческих идей. Для двух ведущих авторов администратор является единственным представителем коллектива, способным оказать определенное влияние на творческий процесс, поскольку в изменившихся условиях резко возрастает его персональная ответственность перед государством - основным “акционером” создаваемого культурного феномена. Причем в этой ситуации абсолютно неважно, где администратор найдет необходимую сумму - у чиновника-демократа, быстро сменившего диктаторскую униформу, но постепенно приходящего в себя (со всеми вытекающими последствиями), или у частного лица, неожиданно полюбившего отечественную культуру. Это его *творческие проблемы*, обусловленные теми задачами, которые стоят перед соавторами-союзниками.

Что же касается музейного коллектива, то стоит еще раз процитировать статью из “Собеседника”: “У нас война идет. Как все устали!” - Аня Силакова, пропагандист музея, произнесла это неожиданно, прервав рассказ о Маяковском на

словах “он глубоко веровал”.²⁹ Через три года ани силаковы успокоились и наконец-то стали понимать, что они получили, можно сказать, в безвозмездное пользование. Без лишнего шума, но весьма настойчиво проводил администратор свою работу - объяснял, уговаривал, утешал, а если была предельная необходимость - увольнял “по собственному желанию” наиболее истеричных и творчески бездарных “лидеров”. В то же время в музее не было ни одного экскурсовода, который бы входил в экспозиционное пространство чаще, чем администратор. У подчиненных сначала пропали ненависть и страх, затем появилось любопытство, желание “попробовать”. И сегодня практически каждый член коллектива может по-своему интерпретировать когда-то отвергаемое произведение искусства. А оно действительно универсально, поскольку помимо презентации субъективных авторских идей способно удовлетворить и любителя “коллекционного” Маяковского (все экспонаты доступны для обозрения), и литературоведа-догматика (вступает в дискуссию с автором и рассказывает о “своем” Маяковском), и любителя мемориально-бытовой “клюквы” (в этом смысле и содержание “Анны Карениной” можно свести к эротическому анекдоту). Словом, все происходит так, как должно происходить в процессе общения с неординарным произведением искусства: каждый ищет и находит в нем то, что соответствует его творческому менталитету.

Итак, еще раз обозначим формулу реализации авторского музея: для создания и нормальной жизни произведения экспозиционного искусства необходимо *три автора* - способный *сценарист*, талантливый *художник-режиссер* и гениальный *администратор*. Если эта основополагающая проблема будет успешно решена, то неизбежно решаться и все остальные.

²⁹Вышинская Л. - Указ. соч.- С. 11.

О ПРИНЦИПАХ ОРГАНИЗАЦИИ МУЗЕЙНОЙ РАБОТЫ В НОВЫХ ЭКОНОМИЧЕСКИХ УСЛОВИЯХ

Необходимость организационно-экономических преобразований в музейном деле обусловлена не только оригинальными теоретическими построениями, содержащимися в новейших музееведческих разработках.³⁰ Этого требует весь комплекс происходящих в стране социально-экономических изменений, все больше проникающих, порой опережая другие отрасли, и в сферу культуры. Наблюдающиеся в этой сфере инновационные процессы и тенденции позволяют говорить о том, что унаследованная от предыдущих десятилетий система организации музейной работы, продолжая господствовать сегодня, с каждым днем становится все большим анахронизмом, уже давно нуждаясь в модернизации.

В чем мы усматриваем организационно-экономическое несоответствие современного музейного дела велениям нашего времени? В общем виде ответ прост: в сохранении почти в полном объеме методов и механизмов не единожды раскритикованной командно-административной системы.

Первое, что вызывает определенные сомнения, это вопрос о ведомственной подчиненности музеев. Многие из них находятся в ведении Министерства культуры, непосредственно подчиняясь региональным или местным органам управления культуры. Они содержат музейные здания, платят музейным сотрудникам зарплату, назначают директора, утверждают к исполнению все регулирующие музейную деятельность документы. Такое положение вещей мы привыкли считать нормальным, хотя, если присмотреться, здесь есть чему удивиться здравомыслящему человеку. Действительно, что чаще всего представляет современное музейное здание? А что можно сказать о зарплате музейного работника? Сколь эффективны спускаемые в музейные учреждения свыше руководящие документы? Вопросы риторические.

И тем не менее, мы находим тысячу оправданий своему действительно не всесильному руководству - точно так же, как еще совсем недавно делали абсолютно все научные и проектные организации, предприятия службы быта, торговли, туризма, досуга. Но сегодня для многих из них эта норма - не более, чем факт истории.

³⁰ См.: Музейное дело и охрана памятников. Экспресс информация. - Вып.1-2. - Опыт музейного проектирования: научная концепция, сценарий.-М., 1992.

Ждут ли подобные перемены и музейные учреждения? Попробуем заглянуть в будущее. Такую возможность предоставляет знание зарубежной музейной практики. Приведем лишь один пример: в США нет Министерства культуры, а музеев больше, чем у нас, в десятки раз. И только немногие из них управляются и частично финансируются государственными органами власти.

Возьмем другой пример из отечественного опыта. Еще десять лет назад в Москве было всего несколько музеев художественного профиля, относившихся преимущественно к системе Министерства культуры. Сегодня в столице более 50 художественных музеев и галерей.

Чаще всего вновь образовавшиеся музейные учреждения принадлежат объединениям художников или частным владельцам, иногда коммерческим банкам. Они сами решают все необходимые для жизни музеев вопросы: и с помещениями, и с персоналом, и с его жалованием, и даже с методикой работы. При этом приходится признать, что негосударственный музейный сектор задает сегодня общий тон высокой художественной активности в столичном городе.

Не ждет ли такое же будущее и другие города России? Может быть, эта тенденция свойственна только художественным музеям? Можно по-разному к этому относиться, но полностью отрицать наметившийся перспективы уже нельзя. В Москве уже появились, хотя и единичные негосударственные музеи и других профилей (Музей природы мира, Музей кошек, Музей восковых фигур, Музей кукол и др.).

Сказанное фиксирует тенденцию и отнюдь не означает намека на перспективы насильственной приватизации музеев. Мы специально спровоцировали у читателя такое подозрение, чтобы тут же его успокоить, расшатав однако, хоть немного, один из самых устойчивых стереотипов о том, что нет больше счастья, чем быть руководимыми самым культурным из всех министерств.

Не имея возможности разворачивать всю совокупность доводов в пользу новых управленческих моделей, сошлемся на общедоступную литературу, в которой соответствующие вопросы рассмотрены более обстоятельно³¹, и попытаемся лаконично сформулировать принципиальные положения, приобретающие значение ориентиров для решения поставленных проблем. Можно сформулировать 5 таких положений:

- "Размывание" значения вышестоящего органа управления как главного "наставника" и "кормильца" музея.
- Утрата исключительности предназначения музея как средства решения общегосударственных задач, "спускаемых" по каналам ведомственной иерархии, и приобретение учреждением свойств института, открытого для выполнения социальных заказов, формируемых другими субъектами культурной политики, в том числе негосударственными.

³¹ См.: Актуальные направления совершенствования и перестройки управления в сфере культуры. - М., 1988; Организационно-экономические преобразования в сфере культуры. - М., 1990 и др.).

- Развитие в музейном учреждении функции ресурсной базы и социальной инфраструктуры для общественно-значимых культурных процессов.
- Переход от деятельности, сводившейся ранее в основном к трансляции культурных ценностей, создаваемых вне музея и вне территории его функционирования, к деятельности по выращиванию собственных для данной территориальной общности культурных норм и образцов, в том числе создаваемых творческим персоналом музея совместно с его партнерами по культурной деятельности.
- Введение в качестве основной задачи учреждения такой, как создание условий для самореализации личности, культурное развитие которой имеет абсолютную ценность.

Из этих положений может быть логически выведен вполне определенный перечень конкретных направлений модернизации системы управления музеев:

- Формирование системы управления не столько для реализации распоряжений "центра", сколько для решения задач, возникающих на месте деятельности музея, действительно актуальных прежде всего для местного населения;
- Формирование системы управления на принципах интеграции в ней на паритетных началах всех субъектов культурной политики данного региона;
- Ограничение сферы действия административных (ведомственных) методов управления рамками так называемого госзаказа, преследующего общегосударственные интересы или интересы "будущих поколений", прежде всего связанные с проблематикой национального культурного наследия;
- Формирование новых информационных каналов управляющего взаимодействия музея с обществом при параллельном развитии и совершенствовании экономических механизмов этого взаимодействия;
- Переориентация организационно-финансовой стороны музейной деятельности на условия многоканального финансирования с соответствующей отчетностью и общественным контролем адекватности экономической политики музея его социально-культурному статусу.

Реализация вышеперечисленных принципов, по-видимому, процесс непростой и неодномоментный. Конкретные формы новой модели управления могут быть разными. В частности, хорошо известно, что в практике управления зарубежных музеев неплохо себя зарекомендовала вполне удовлетворяющая вышеперечисленным требованиям модель управления, в основе которой лежит такой известный когда-то и в нашей стране институт как Совет Попечителей. Именно такой орган управления оказывается способным преодолеть централистские и монопольно-ведомственные тенденции и противопоставить им более демократические, отвечающие сегодняшним идеалам, организационные начала.

Состав Попечительского совета легко представить, исходя из смысла хоть и полузабытого, но все-таки русского слова - попечительство (печься, опекать, заботиться ... как недостает всего этого нашим музеям!). В состав Совета могут войти люди, способные своим авторитетом, своим веским словом отстоять общественно-значимые интересы музея (деятели культуры, лидеры культурно-

ориентированных общественных движений, представители основных творческих и деловых партнеров музея). Однако, если ограничиться только этим кругом, то для Попечительского совета он будет слишком узок. В его состав должны быть включены люди, способные оказать музею не только моральную помощь - спонсоры и меценаты. Думается, отнюдь не последними среди них по-прежнему останутся представители органов управления культуры, а также некоторых других ведомств, которые не должны быть равнодушны к потенциальным возможностям музейной информационной базы, к способности музейных специалистов внести свою лепту в решение проблем, входящих в сферу компетенции таких ведомств, как Миннац, Минэкологии, Минздрав, и, может быть, даже МВД, не говоря уже о таких давних соратниках Минкультуры, как Минобразования, Госкомтуризм. Конечно, без комментариев, в Попечительский совет музея должны войти представители наиболее состоятельных банков, предприятий, в том числе и негосударственных. Почему бы не испытать, чего стоят нынче "потомки" российских промышленников и купцов, славившихся когда-то своими меценатскими талантами.

Однако, разумеется, что Попечительский совет не должен быть многочисленным, иначе будет снижен авторитет его членов, фамилии которых должны быть, вероятно, широко обнародованы. И собираться Совет на заседания должен не очень часто, чтобы сообщения об этих заседаниях в прессе, на радио и телевидении не становились обыденными, а воспринимались как существенные события в культурной жизни. Заметим, что Попечительский совет вряд ли должен собираться чаще, чем один раз в год, (если нет экстраординарной необходимости). Иначе окажется скованной свобода хозяйственного маневрирования самой администрации музея, или будет слишком много "оглядок" в проявлениях творческой инициативы его коллектива.

Сфера компетенции Попечительского союза - это прежде всего: вопросы стратегии музейного развития и решение наиболее кардинальных проблем его деятельности. К числу этих проблем могут быть отнесены такие, как строительство нового здания, перестройка экспозиций и реализация крупных выставочных программ, назначение директора и др. Содержание всего комплекса функций Совета Попечителей - задача отдельной разработки.

Разобравшись с внешними организационно-экономическими горизонтами развития музеев, обратимся теперь к внутренним проблемам организации музейной деятельности. Что сегодня представляет собой оргструктура музея? Как правило, она "устроена" достаточно просто: администрация, фондовый, научно-экспозиционный и отдел научно-просветительной работы. В каждом отделе определенное штатным расписанием количество ставок с окладами, основанными на ЕТС и на предопределенной музею свыше категории по оплате труда. Все почти один к одному, как было 5-10 лет назад. Может быть, только штаты за эти годы немного выросли, и несколько поменялись наименования отделов, но суть общепринятой организационной конструкции российских музеев, действительно, не меняется, какие бы изменения вокруг ни происходили.

Стабильность, универсальность, жесткость учрежденческой оргструктуры в музейном деле нельзя оценивать однозначно. Есть у этой системы и определенные достоинства: возможность построения на ее основе сравнительно несложной структуры управления коллективом, даже если директор не имеет большого опыта организации работы; достаточная эффективность работы системы, особенно если

высшие руководящие звенья заняли высокопрофессиональные специалисты; возможность широкого распространения профессиональных навыков музейной деятельности путем элементарного обмена опытом и стажировок сотрудников новых музеев в более старых; возможность решения на основе подобных оргструктур долговременных задач, требующих систематической деятельности (например, в фондах музея); наконец, возможность создания в музее достаточно комфортной для сотрудников атмосферы, что-то типа клуба, где присутствие и деятельность чаще бывают связанными с приятным общением, чем с трудовым перенапряжением. Может быть, именно все это отчасти компенсирует неудовлетворенность низким уровнем зарплаты и ограниченностью условий для самореализации.

Формы построения взаимоотношений между сотрудниками музея и его руководящим составом, основанные на традиционных принципах, действительно, имеют в себе немало рационального, проверенного многолетним опытом, поэтому о полном отказе от этих принципов говорить не приходится. Но нельзя не заметить и того, что традиционная оргструктура музея имеет и свои недостатки, особенно наглядно проявляющиеся в современный переходный период, во время освоения тех или иных нововведений.

Назовем наиболее очевидные минусы традиционной оргструктуры. Первое, к чему оказалась не вполне готова оргсистема музея, вошедшего в режим подготовки и реализации относительно крупных культурных программ - это решение возникающих в связи с этим финансовых проблем. Ведомственного бюджета для создания крупной выставки, не говоря уже о стационарной экспозиции, сегодня уже недостаточно.

Новая экономическая ситуация, характеризующаяся острым дефицитом материально-финансовых ресурсов, доступных отрасли культуры, должна предполагать наличие в штате музея специалистов, или целой службы, обладающей необходимой квалификацией для привлечения внебюджетных средств к реализации музейных проектов. Эта служба должна быть способна вовремя составить реалистичную смету на выполнение всех работ и, что еще важнее, организовать "исполнение" этой сметы путем оформления своевременных "заявок" в организации, заинтересованные в получении предусмотренных музейным проектом результатов. К числу этих организаций, кроме непосредственно вышестоящего органа управления культуры, могут быть отнесены ее "высокие" структуры, имеющие, возможно, односторонние с музейной программой целевые, комплексные региональные или федеральные программы. Это могут быть и государственные, и приватизированные, акционерные и частные предприятия, которым музейные специалисты должны уметь объяснить выгоду от спонсорской помощи музею. Источником финансирования музейных проектов могут быть и специально разработанные для этой цели коммерческие подпрограммы (выпуск серии сувениров, афиш, календарей и т.п., проведение лотерей, аукционов и др.), прибыль от которых могла бы целиком пойти на решение финансовых проблем музея.

Очевидно, что организация всей подобной работы в современных условиях не под силу одному лишь директору музея, отсюда необходимость выделения специального структурного подразделения, решающего комплекс затронутых и связанных с ними вопросов. Назовем это подразделение, пока условно, Службой

финансового менеджмента³². Возглавить эту службу мог бы квалифицированный специалист с правами заместителя директора (Главный экономист).

Другой урок, вынесенный из опыта музейной работы, - это невозможность организации крупных музейных акций силами отдельных, ограниченных по функциям и численности музейных подразделений. Известно, что для реализации даже небольшого выставочного проекта нередко требуется полная мобилизация всего персонала музея и привлечение специалистов из других организаций. В процессе создания выставок и экспозиций часто как бы игнорируются многие действующие должностные инструкции, распоряжки и регламенты; забываются межотдельские перегородки; смещаются управленческие связи; превышаются нормы рабочего времени.

Опыт проектной музейной работы показывает, что "главным" лицом проекта может выступать не только директор или руководитель одного из отделов, но и любой другой сотрудник музея и даже специалист, постоянно не работающий в музее. Это, во-первых, связано с этапностью работы (формирование научной подосновы, собственно проектирование, реализация и др.). На каждой стадии от лидера творческого коллектива требуются различные качества. Во-вторых, лидер рабочей группы - это, как правило, не только и не столько руководитель, так как все члены группы умеют работать сами, а генератор основных идей, координатор, посредник, или, говоря иначе, "менеджер".

Еще одно замечание, которое следовало бы учесть при организации работы временных коллективов, возникающих при подготовке той или иной музейной программы или проекта, касается системы оплаты труда сотрудников. Их вклад в достижение конечного результата всегда оказывается разным и почти во всех случаях выходит далеко за рамки основных должностных обязанностей. Отсюда следует, что оплата затраченного труда должна быть дифференцированной не в соответствии с Единой Тарифной Сеткой, а в соответствии с коэффициентом трудового участия. И выплачиваться зарплата должна на принципах полновесного "гонорара" за творческий труд, а не как символическая прибавка к основному окладу. Возможность для этого у музея сегодня есть, поскольку он имеет так называемые "спецсредства" и, кроме того, способен привлекать значительные внебюджетные спонсорские инвестиции. Новый хозяйственный механизм, на который перешли все музеи, для того и был задуман, чтобы появилась, наконец, возможность достойно оплачивать творческие достижения музейных работников.

Таковы лишь самые основные замечания, относящиеся к прежней системе внутреннего управления музейной деятельностью. С учетом вышеизложенных положений, а также общих тенденций развития организационно-экономических отношений в сфере культуры, представляется целесообразным строить работу музеев на современном этапе на следующих принципах:

- Принцип соответствия организационной структуры учреждения структуре его функций. Это позволит сделать более логичными и осмысленными формы взаимодействия между музейными подразделениями, составляющими единое целое.

³² См.: Финансовый менеджмент. Учебно-практическое пособие. - М., 1993.

- Принцип финансирования не деятельности, а результатов, программ по их достижению. Переход от жесткого планирования к целевому программированию с учетом разнообразия социальных заказов и множественности источников финансирования.
- Принцип гибких структур. Переход к выполнению части работ музея на базе временных творческих коллективов, способных быстро приспосабливаться к изменению конъюнктуры на рынке сбыта культурной продукции и услуг (при сохранении необходимой стабильности тех структурных подразделений, которые обеспечивают сохранение и наращивание основного ресурса развития музея - собрания памятников культуры).
- Принцип "гонорарной" оплаты творческой деятельности сотрудников музея. Создание условий для наиболее эффективного использования и адекватного вознаграждения творческого потенциала и инициативной деятельности сотрудников. Возможность совмещения работы в стабильных штатных подразделениях музея, оплата труда в которых постоянна и определяется нормативами ЕТС, с работой в одном или нескольких временных творческих коллективах, где оплата производится по конечному результату без каких-либо ограничений в пределах фонда заработной платы, формируемого из различных источников, согласно смете расходов на осуществление соответствующей программы или проекта.
- Принцип открытости штата музея. Возможность при наличии необходимых финансовых ресурсов (целевых инвестиций, бюджетных и внебюджетных ассигнований) на контрактной основе привлекать к работе музея в рамках реализации конкретных программ и проектов специалистов, работающих в других учреждениях города, края, республики, а может быть и других стран.

Реализация сформулированных принципов может быть представлена в виде штатной структуры, составляемой с учетом реальных финансовых возможностей музея. В данном тексте ограничимся кратким описанием самой общей принципиальной схемы возможной оргструктуры современного музея.

Кроме уже упоминавшейся Службы финансового менеджмента и других вспомогательных служб музея (АХЧ, собственная бухгалтерия, служба Главного инженера - необходимость в последней появляется, в связи с началом активной компьютеризации различных направлений музейной работы), в этой схеме должны быть обозначены три основные структурные блока.

Первый блок, возглавляемый главным хранителем, формируется из комплекса подразделений, ответственных за формирование, сохранение, обогащение и подготовку к экспозиционному использованию основной ресурсной базы музея - его коллекций. Исключительное значение функций данного структурного блока музея, нацеленность на удовлетворение потребностей всего общества, причем как современного, так и будущих поколений, обуславливает необходимость функционирования данного структурного блока на стабильной основе ведомственных госбюджетных ассигнований на охрану и преумножение культурного наследия.

Второй структурный блок, возглавляемый заместителем директора по научной работе, представляет собой комплекс подразделений, обеспечивающих реализацию

культурно-производственных задач музея. Эта деятельность в целом должна осуществляться в рамках некоторой единой на ряд лет стратегии по долгосрочным планам, разрабатываемым руководителем этого блока. Что касается курируемых замом по науке подразделений, то все они могут представлять собой временные творческие коллективы.

Поскольку их задачи, связанные с подготовкой конкретных научных разработок, экспозиционно-выставочных проектов и культурных программ музея, напрямую соотносятся с запросами и потребностями конкретных категорий музейных посетителей и партнеров музея по культурной деятельности, а эти запросы весьма динамично изменяются, то работа музея в указанном направлении не может строиться иначе, как на основе гибких структур, легко при необходимости наращиваемых и трансформируемых. ВТК формируются приказом директора на конкурсной основе для работы над четко определенными заданиями в течение фиксированного периода времени с оговоренными в контракте размерами оплаты труда по конечному результату.

Это могут быть временные научные коллективы по разработке тех или иных научных проблем; временные проектные коллективы по разработке программ, концепций, художественных, технических и иных проектов, сценариев, методических и технологических разработок по различного рода культурным акциям, циклам мероприятий и т.п.; временные производственные коллективы, создаваемые для воплощения готовых проектов, для проведения мероприятий, строительства экспозиций и др.

Финансирование ВТК производится за счет целевых субсидий, получаемых из различных источников, в том числе, кроме называвшихся выше, из доходов музея от продажи билетов, абонементов, коммерческой деятельности и т.п.

И, наконец, третий структурный блок, руководимый еще одним заместителем директора, - это комплекс подразделений, призванный обеспечить "реализацию" производимых музеем услуг, ценностей, то есть результатов всех видов музейной работы, осуществляемой вторым структурным блоком на основе подготовленных первым блоком ресурсов. Поскольку речь идет об услугах и продукции, имеющих, как правило, определенную потребительскую стоимость, то финансирование данного комплекса подразделений должно осуществляться преимущественно за счет собственных доходов музея. Приемлемым, или возможным для соответствующего подразделения, непосредственно работающего в контакте с музейными посетителями, могло бы быть такое название - Отдел менеджмента культурных программ и общественных связей музея.

В заключение подчеркнем, что все прозвучавшие выше предложения имеют характер концептуальных положений, то есть раскрывают не детали, а принципы решения поставленных проблем. Что касается детальной проработки вопросов, затрагиваемых в данной работе, то это задача специальных разработок для каждого конкретного музея.

ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ МОДЕЛЬ ГОСУДАРСТВЕННОГО КУЛЬТУРНОГО ЦЕНТРА- МУЗЕЯ В.С.ВЫСОЦКОГО

ГКЦМ В.С. Высоцкого существует с 1 июня 1992 г. В это время вышло постановление Государственного комитета по культуре г. Москвы о преобразовании Дирекции по созданию центра-музея в самостоятельную организацию. 30 июня 1992 г. решением Правительства Москвы Центру-музею выделено строение 3 по Нижне-Таганскому тупику. (Дом не является мемориальным в полном смысле слова. Однако сохранились свидетельства, что здесь Высоцкий неоднократно бывал).

С принятием этих постановлений наконец-то возникла реальная возможность построить центр-музей В.Высоцкого.³³

Первым этапом реализации этой задачи стала работа над научной концепцией.³⁴

Перед авторами стояли конкретные цели: спроектировать организацию, максимально отвечающую запросам общественности, то есть будущих посетителей центра-музея, заложить внутри нее такую структуру, которая была бы саморазвивающейся и самодостаточной и, что немаловажно, позволила избежать диктата со стороны административного аппарата.

Естественно, необходимо было также учесть те новые социально-экономические условия, в которых предстоит жить будущему центру. С одной стороны - это явное падение интереса людей к музеям (одна из причин - высокая плата за входные билеты). С другой - необходимость развития коммерческой деятельности, без чего нормальное существование культурного учреждения в современных условиях практически невозможно. И, наконец, возможность установления взаимовыгодных контактов со спонсорами и меценатами.

Опираясь на данные социологических опросов и мнения экспертов,³⁵ был сформулирован ряд принципов, которые могут стать основой жизнедеятельности центра-музея, а также будут использоваться при его строительстве.

³³Впервые идея создания Музея В.Высоцкого была высказана в 1980 г., сразу после смерти поэта. В Театр на Таганке стали приходить письма, в которых высказывалась мысль о необходимости сбора материалов о Высоцком и, одновременно, о создании музея. Однако лишь 16 января 1989 г. вышло Поручение Совета Министров СССР о создании музея, а летом того же года Исполком Моссовета организовал Дирекцию по созданию ГКЦМ В.С. Высоцкого.

³⁴Концепция разрабатывалась силами научных сотрудников ГКЦМ В.Высоцкого (Дмитриева Е.К. - руководитель, Енчинова С.Н., Зубковская Т.И., Жильцов С.В., Коновалова Л.Н.). В статье мы остановимся лишь на тех ее разделах, где характеризуются будущие взаимоотношения центра-музея с посетителями и внутри структурных подразделений.

Принципы жизнедеятельности ГКЦМ В.Высоцкого:

1. *Принцип живого общения.* Центр-музей - место общения различных людей, объединенных интересом к жизни и творчеству В.Высоцкого. Для них он станет своеобразным “домом”. Чем шире будет диапазон посетителей центра-музея, тем лучше. В идеале каждый может найти здесь для себя наиболее приемлемый путь знакомства с миром В.Высоцкого и приобщения к его творчеству.

2. *Принцип постепенного выращивания.* Динамика развития: из экспериментальных выставок, вырастает экспозиция В.С. Высоцкого. На сегодняшний день трудно прогнозировать, какие студии или кружки возникнут под крышей центра-музея. Но заложить возможность и условия для их существования нужно уже сейчас.

Принципы строительства ГКЦМ:

1. *Обращенность центра-музея в будущее.* Начиная строительство, нужно хорошо отдавать себе отчет, что мы строим в конечном итоге музей XXI века. Поэтому художники и архитекторы должны использовать новые технологии и новые подходы в проектировании.

2. *Необходимость сохранения реалий 30-60-х гг.* Максимальное сохранение дома 3 по Нижне-Таганскому тупику. Это позволит воссоздать уголок уходящей старой Москвы, ностальгию по которой сегодня испытывают многие люди.

3. *Музей* не концепция, не статья, не талантливое и задиристое эссе, а *это прежде всего здание плюс его коммуникации, которые должны работать*. Исходя из перечисленных принципов были сформулированы задачи центра-музея. В их число входит сбор, хранение и введение в культурный оборот всевозможных источников (письменных, вещевых, фото-, фоно- и пр.), характеризующих жизнь и творчество В.Высоцкого и его эпоху. Кроме того, центр-музей призван максимально полно ответить на духовные и культурные запросы своих потенциальных посетителей, удовлетворить коммуникативные потребности людей, обращающихся к творчеству В.Высоцкого.

Для осуществления поставленных задач:

- *музей* занимается сбором, хранением, научной обработкой и экспонированием музейных предметов;

- *культурный центр* создает для посетителей с помощью современных научных и технических средств условия для получения разнообразной информации; обеспечивает необходимые зоны общения.

Предложенная модель ГКЦМ позволяет создать организацию, способную удовлетворять запросы посетителей, предлагая им различные виды коммуникации.

Первый тип коммуникации основан на непосредственном *общении посетителя с творчеством В.Высоцкого*. Этот процесс обеспечивается службами научно-информационного блока (кино-, фото-, фоно-, видеотеки, библиотека).

³⁵См. об этом: Каким быть музею Высоцкого? (Опыт создания общественно-государственного музея). - М., 1990.

Второй тип коммуникации обеспечивает культурный центр. В студиях, клубах, кружках происходит *общение посетителей друг с другом*, в результате которого вырабатываются новые знания. В этом общении принимают участие посетители, сотрудники центра-музея, писатели, поэты и пр.

Третий тип коммуникации обеспечивает музейная экспозиция. Здесь посетители через музейные предметы как бы *входят в контакт с личностью Высоцкого*. Естественно, это метакоммуникация, основанная на знании его творчества. Поэтому подразделения культурного центра (научно-информационной и клубной работы) - помимо прямого своего предназначения - готовят посетителя к более глубокому восприятию экспозиции, формируют его интерпретационную культуру.

Думается, в этом одно из преимуществ центра-музея перед традиционными музеями, посвященными деятелям культуры и искусства, где восприятие экспозиции во многом обусловлено ранее полученными знаниями о творчестве художника.³⁶

В целом же центр-музей создаст возможность посетителю выбрать для себя наиболее интересный и удобный тип приобщения к творческому наследию В.Высоцкого и к культуре, его сформировавшей.

Для активного обмена информацией предполагается включить материалы центра-музея в единую информационную систему. Этой цели будут служить современные компьютерные банки данных, где осуществляется группировка предметов и сведений о них в зависимости от интересов пользователей. Такие требования значительно превышают привычные функции автоматизированной справочной службы. Их создание требует привлечения значительных сил и средств, но в данном случае это - залог будущего успеха.

Общая структура организации

Принципиальное отличие ГКЦМ В.Высоцкого от традиционного музея - двойственность его функции: это носитель исторической памяти о В.Высоцком и его эпохе и современный коммуникативный центр. Последнее предполагает максимальную открытость центра-музея для посетителей, удовлетворение их культурных запросов.

Слово, которое должно стать ключевым для подобного центра-музея, определил сам В.Высоцкий. На вопрос анкеты "Каким человеком считаешь себя?" он ответил: "Разным".

ГКЦМ предполагается сделать многопрограммным. Исходя из сформулированных задач, структура организации разбивается на два основных блока: музей и культурный центр. Каждый из них выполняет свои особые функции: музей - это "храм", культурный центр - "форум", место общения людей.

³⁶О метакоммуникации в литературном музее см., например: Терминология литературно-музейной коммуникации. - Нитра, 1981.

Как показала международная музейная практика, попытка прямого смешения этих функций не приводит к положительным результатам. Они могут сосуществовать в режиме одной организации, но в виде отдельных блоков.

Эту же мысль выразил один из ближайших друзей В.Высоцкого - М.Шемякин: “Когда я хочу пообщаться с Вовчиком (так он зовет Высоцкого) - я иду в музей; когда хочу поболтать с друзьями - я иду в кафе”.

Оба блока - центр и музей - взаимно связаны и взаимопроницаемы.

В состав центра-музея должны войти:

административно-хозяйственный блок

музейный комплекс:

фондохранилище с реставрационными лабораториями

система экспозиций и выставочный зал с музейными службами

культурный центр:

научно-информационный блок с фото-, фоно-, кино-, видеостудиями, библиотекой и читальным залом, издательским комплексом

клуб, включающий в себя всевозможные зоны общежития: кино- концертные залы, гостиные, кафе (ресторан), сквер пр.

Административно-хозяйственный блок - общий для всего центра-музея. Он обеспечивает слаженную работу всего организма.

Перед музейным комплексом и культурным центром стоят задачи:

- “внутренние”, обеспечивающие жизнеспособность конкретного блока и всего ГКЦМ в целом. (Последнее предполагает установление деловых взаимовыгодных производственных связей между подразделениями);

- “внешние”, проявляющиеся по отношению к посетителям центра-музея, т. е. это тот “веер услуг”, который данное подразделение может предложить посетителю.

Промежуточное положение занимает коммерческий блок, так как его работа предполагает непосредственный выход на потенциальных посетителей центра-музея. Он проявляется в сборе необходимой информации о запросах людей, интересующихся творчеством В.Высоцкого.

В новой функциональной модели ГКЦМ В.С. Высоцкого (см.: Схема 1) особое внимание уделяется разработке внешних задач, стоящих перед структурными подразделениями музейного комплекса и культурного центра.

Схема 1. Пути формирования коллекции центра-музея

<i>экспозиционный отдел:</i> вещевые, письменные и пр. источники	<i>фонды:</i> коллекция музея
<i>научно-информационный отдел:</i> фото-, фоно- и пр. источники	

Так, например, в формировании коллекции музея и создании экспозиций и выставок будут участвовать три структурных подразделения: фонды, экспозиционный и научно-информационный отделы, а печатная продукция центра-музея явится итогом совместной деятельности сразу четырех подразделений - издательского отдела, фондов, экспозиционного и научно-информационного отделов. (Наглядно это представлено на схемах 1,2,3).

Схема 2. Экспозиционная деятельность центра-музея

<i>фонды:</i> вещевые, письменные и пр. источники	<i>экспозиционный отдел:</i> экспозиции, выставки
<i>научно-информационный отдел:</i> фото-, фоно- и пр. источники	

Схема 3. Издательская деятельность центра-музея

<i>издательский отдел:</i> печатная продукция	фонды: каталоги, проспекты и т. д.
	<i>экспозиционный отдел:</i> путеводители, буклеты и т. д.
	<i>научно-информационный отдел:</i> биохроника, творчество В.Высоцкого

Работа музейного подразделения достаточно традиционна. Новыми для центра-музея в настоящий момент являются структурные подразделения культурного центра - научно-информационный отдел, издательский отдел, библиотека.

Научно-информационный отдел - осуществляет комплектование, формирует банк данных, удовлетворяет посетительские запросы (работает в режиме фото-, кино-, фонотеки, осуществляет продажу соответствующей продукции). Проводит реставрацию и подготовку продукции к тиражированию. Изучает биографию, библиографию В.Высоцкого и пр.

Издательский отдел выпускает альманах "Мир Высоцкого", готовит к печати продукцию других отделов. Библиотека удовлетворяет читательские запросы посетителей и сотрудников ГКЦМ. "Клуб" предполагает работу кружков, студий, проведение вечеров и т. д.

Для слаженной работы всего организма ГКЦМ, по мнению авторов концепции, необходимо обеспечить:

1. Четкую формулировку задач, стоящих перед подразделениями:
 - приоритетных для данного подразделения;
 - обеспечивающих нормальное функционирование других подразделений.
2. Самостоятельность каждого подразделения подразумевает:
 - приоритет в подборе кадров;
 - относительную финансовую самостоятельность;
 - полную самостоятельность при выполнении приоритетных задач.
3. Выявление показателей, по которым оценивается работа подразделения и конкретного специалиста, влияющих на распределение возможной прибыли.

Реализация концепции во многом зависит от позиции руководства и коллектива музея. Нам остается лишь надеяться, что демократизм центра-музея, активно провозглашавшийся людьми, стоявшими у его истоков, не окажется в действительности пустыми фразами.

Таблица 1. Функциональная модель ГКЦМ В.С. Высоцкого

Подразделения (блоки)	Внутренние функции подразделений	Внешние функции (работа с посетителями)
директор	осуществляет общее руководство, обеспечивает слаженность в работе всего организма	
бухгалтерия	ведет финансово-экономическую деятельность	
административно-хозяйственная часть	- осуществляет материально-техническое обеспечение работы ГКЦМ; - организует работу технических служб; - ведет кадровую работу и пр.	

коммерческое подразделение	- контролирует и обеспечивает коммерческую деятельность других подразделений; - реализует при необходимости оптовые партии продукции ГКЦМ; - ведет переговоры и осуществляет сделки с возможными партнерами; - выявляет потребительские запросы посетителей	- работа киоска у Ваганьковского кладбища; - реализация продукции ГКЦМ
музей (фонды)	- осуществляется выявление и отбор предметов музейного значения в ходе текущего комплектования; - осуществляет учет и хранение музейных ценностей; в фондах сосредоточены все подлинные материалы (вещевые, письменные, фото-, фоно-, кино-, видеоисточники и пр. - ведет научное описание фондовых коллекций; - формирует банк данных (компьютерная обработка) музейных коллекций; - обеспечивает сохранность и необходимый режим хранения музейных предметов; - обеспечивает охрану музейных ценностей (организация вневедомственной охраны); - участвует в подборе материалов для экспозиций и выставок; - готовит для публикации каталоги и справочные издания	- обеспечение работы исследователей и посетителей ГКЦМ с фондовыми материалами; - работа с дарителями
музей (экспозиция)	- проектирует и создает экспозиции и выставки; - разрабатывает методические рекомендации, необходимые для осуществления экскурсионного обслуживания посетителей; - обеспечивает пополнение фондов в процессе текущего	- работа экспозиций и выставок; - экскурсионное и лекционное обслуживание посетителей

	комплектования (в процессе создания выставок) письменными, вещевыми и пр. источниками; - готовит к печати путеводители, буклеты и пр.	
культурный центр (научно-информационная работа)	- осуществляет научное изучение творчества В.С. Высоцкого; - создает информационно-поисковую систему банка данных фото-, кино-, аудио-, фоноисточников; - дает консультации о жизни и творчестве В.Высоцкого сотрудникам ГКЦМ; - обеспечивает производство (производит) фото-, кино-, фоно, видео- и печатной продукции; - обеспечивает комплектование фондов фото-, фоно-, и пр. источниками; - обеспечивает информационное и техническое оснащение экспозиций и выставок; - готовит к печати материалы, освещающие жизнь и творчество В.В. Высоцкого;	- работа фототеки, фонотеки и пр., библиотеки; - консультирует посетителей ГКЦМ по вопросам жизни и творчества Высоцкого; - осуществляет продажу продукции ГКЦМ
культурный центр (клубная работа)	- обеспечивает возможность общения разных категорий посетителей; - удовлетворяет интеллектуальные и эмоциональные потребности посетителей в процессе работы кружков, студий и т.д.	- работа студий, кружков, клубов, проведение вечеров и т.д.

ЖИВОЙ РОССИЙСКИЙ МУЗЕЙ: ОТ ПРОШЛОГО К БУДУЩЕМУ

Живой российский музей... Это реальность или утопическая формула? Многие говорят о таком музее. Но кто, когда и где видел такой музей?

Сегодня мы заботимся о том, чтобы россияне, как никогда остро ощущающие потребность в твердой почве под ногами, обрели бы ее в познании своей многовековой истории, в познании этой истории не со страниц очередного “правильного” учебника, но из непосредственного созерцания подлинных участников и свидетелей исторических событий - памятников истории.

Мы убеждены - музей без своей особой аудитории, без тех, кто приходит сюда для живого соприкосновения с памятниками природы, древности или искусства, такой музей и не музей вовсе, но нечто напоминающее склад. Не более того. И не менее. Мы озабочены тем, чтобы каждый, переступающий порог музея, глубже воспринимал непростую музейную информацию, зашифрованную в безмолвных памятниках. Мы ставим вопрос об увлекательности музейной экспозиции, о необходимости глубже подходить не только к ее научному содержанию, но и к психолого-педагогическим основам ее построения.

С обостренным интересом мы воспринимаем отечественный опыт построения авторских экспозиций, создание произведений экспозиционного искусства, нас волнует практическое воплощение образно-сюжетного метода в построении зрительного ряда. Без всего этого нелегко представить себе живой музей в преддверии XXI века.

Однако и всего перечисленного мало для того, чтобы хотя бы умозрительно сконструировать модель живого и вечно обновляющегося музея. Об этом свидетельствует опыт развития музеев России, история отечественной музееведческой мысли.

Каким рисуется образ живого российского музея сквозь романтическую призму истории? Чем был такой музей для наших соотечественников сто, двести лет тому назад? Университетом? Храмом? Хранилищем? Ярмаркой идей? Зрелищем? Средством поддержания традиций? Аттракционом? Местом уединенных раздумий?

Если существенным отличием музея от склада старых вещей является наличие в его стенах людей, особой аудитории, с особыми целями, то одно из перспективных направлений в поисках модели живого музея лежит в решении проблемы “Музей и общество”. К сожалению, эта проблема чаще всего рассматривается чересчур упрощенно и сводится к частному вопросу “музей - посетитель”. Между тем музей, как сложнейшее полифункциональное учреждение культуры связан с человеком не только через предметы, выставленные в стационарной экспозиции. Системообразующим элементом в нашем представлении о музее (и о музейной коммуникации) является не только экспозиция, но сами

памятники культуры, музейные коллекции. Поэтому проблему “Музей и общество” целесообразнее рассматривать сквозь призму отношения человека к памятникам культуры.

Если музей начинается с коллекции, то именно от коллекции должны исходить бесчисленные и прочные общественные связи живого музея.

Обратимся к святым святым - процессу формирования музейных коллекций. Нам далеко небезразлично, кем и как решается эта задача, каковы ее формы проведения и практические результаты. Не приходится доказывать, что от состава и структуры музейного фонда зависит не только построение экспозиций, но и уровень развития ряда научных дисциплин, опирающихся на специфическую музейную источниковую базу (история, археология, искусствоведение и пр.).

Принято думать, что решение задачи формирования музейного фонда, создания полноценных музейных коллекций по плечу разве что высокопрофессиональным специалистам-музейщикам. Однако наивно думать, что решение столь масштабной и сложной задачи может быть осуществлено столь ограниченным профессиональным сообществом. Опыт дореволюционной России показывает, что в этот процесс ранее были органично и прочно вовлечены ученые (Академия наук, преподаватели высших и средних учебных заведений), общественность (члены научных и просветительных обществ), а также коллекционеры, собиратели, меценаты. Это была чрезвычайно разветвленная и густая корневая система, питавшая собою все без исключения (государственные, общественные, частные) музеи России. Академия была одна, научных обществ - десятки, коллекционеров - тысячи.

Никто, заметим, не разрабатывал государственной программы формирования музейного фонда (как никто в свое время не догадался выдвинуть проект превращения русской литературы в классическую русскую литературу с поквартальной разбивкой появления новых классиков и классических произведений), никто не пытался управлять этим процессом, кому-то что-то предписывать, кого-то с кем-то координировать, кого-то проверять и контролировать и т.п. Каждый занимался своим делом, каждый, любящий старину и искусство, собирал приглянувшиеся предметы, как умел их систематизировал, иной раз даже исследовал и публиковал научные статьи. И успех от этой никем не направлявшейся (стихийной?) деятельности разрозненных частных лиц был впечатляющим, если не сказать грандиозным. Чтобы подтвердить это, можно указать на коллекции археологических музеев юга России, на собрания музеев научных обществ, на фонды Эрмитажа, Музея Императорской Академии художеств, Российского исторического музея, Русского музея. Можно со всей определенностью констатировать - все фонды ведущих музеев дореволюционной России были составлены не столько из отдельных музейных предметов, сколько из собраний, скрупулезно подобранных, систематизированных, осмысленных и согретых сердцем русских коллекционеров. Конечно, были и академические научные экспедиции, и закупки музейных ценностей, и отдельные дары, но на восемь десятых (если не больше) весь огромный и разнообразный музейный фонд дореволюционной России был сформирован из предметов, найденных, облюбованных, приобретенных собирателями из самых разных социальных слоев русского общества и из самых отдаленных уголков России.

Резонно предположить, что в основе любого живого музея должна лежать живая, неустанно пополняемая и полноценная коллекция, а не застывший раз навсегда псевдомузейный хлам. Отечественные коллекционеры на протяжении столетий беззаветно служили приумножению музейного фонда России, создавали предпосылки для появления на русской почве живых музеев.

Да, коллекции частных лиц были разными, были пестрыми. Их можно упрекать в нестрогости отбора, в том, что в узкой среде профессионалов именуется “любительством”. Однако наличие многих коллекций, прекрасно дополнявших друг друга, позволяло формировать фонд музейных ценностей полно и многообразно, во всех тонкостях отражая понимание русским обществом (а не узкой группой кабинетных ученых или чиновников) значимость тех или иных периодов в развитии русской или западноевропейской культуры, художественных школ, направлений, мастеров, отдельных памятников.

Обратимся к полузабытой персоналии отечественных собирателей. В.Н. Аргутинский-Долгоруков - коллекционер живописи, фарфора, автографов деятелей искусства; А.П. Бахрушин - библиофил, собиратель памятников прикладного искусства, документов по истории старой Москвы; Г.А. Брокер - владелец огромного собрания картин старых западноевропейских мастеров, мебели, фарфора, бронзы, старинных костюмов; М.Д. Бутин - меценат, коллекционер живописи, собиратель монет и минералов; В.С. Голенищев - коллекционер папирусов, статуй, фаянсовых портретов, амулетов; И.Ф. Горбунов - собиратель коллекции по истории театра; Н.И. Дундуков-Корсаков - собиратель живописи, этрусских ваз, мозаик; П.Ф. Коробанов - библиофил, коллекционер памятников русского быта, прикладного искусства, церковных предметов, портретов и эстампов; А.Я. Лобанов-Ростовский - собиратель тростей и палок, принадлежавших разным историческим лицам... Перечень этот можно умножить. Однако и сказанного выше, думается, достаточно, чтобы утверждать - в дореволюционной России были условия для демократических форм приращения музейного фонда.

Судьба музейных коллекций, жизнь музеев, нацеленных на сохранение и поддержание культурных традиций, развитие науки, культуры, образования, просвещения, всегда были в поле зрения русской общественности. Практически все научные общества старой России так или иначе обращались к ним в своей деятельности, на повестку их заседаний неоднократно выносились вопросы музейного дела. Эти вопросы не просто обсуждались. Многие решались и многое делалось. Не следует забывать, что в состав всех научных и просветительных обществ входили многие известные и не очень известные русские коллекционеры, т.е. люди, сами прекрасно понимавшие ценность и обаяние исторических и художественных реликвий, составлявшие ту среду уважительного отношения к музеям и старине вообще, без которой все призывы о сохранении культурного наследия оставались бы только пустым словом. Коллекционеры составляли особую ауру музейных ценностей России.

Уже в XVIII в. коллекции частных лиц существенно дополняли фонды государственных музеев, а в ряде случаев содержали в себе уникальные памятники культуры. Понимая значение своих собраний для развития отечественной науки, русские коллекционеры стремились сделать их доступными для исследования учеными (А.И. Мусин-Пушкин, Н.П. Румянцев, М.П. Погодин, Н.Б. Юсупов, А.С. Строганов и др.). Дальнейшая демократизация в использовании частных собраний в

интересах науки, образования и просвещения привела к появлению в России первых частных музеев. К наиболее ранним попыткам создания частных музеев широкого тематического диапазона относится организация “Русского музеума” П.П. Свиньина (Спб., 1816), “Порецкого музеума” С.С.Уварова (усадьба Поречье Можайского у. Московской губ.), “Азиатского музеума” П.Г.Фролова (Барнаул, 1840-е гг.), “Русского музея” П.Ф.Коробанова (Москва, 1840-е гг.).

В пореформенное время растет число специализированных частных собраний и, как следствие, частных музеев того или иного профиля. Особенно представительную группу составляли художественные галереи: Галерея искусств А.Ф.Ростопчина (Москва, 1850-е гг.), Художественная галерея П.М. и С.М.Третьяковых (Москва, 1856 г.), Голицынский музей (Москва, 1856 г.), Галерея К.Т.Солдатенкова (Москва, 1860-е гг.), Галерея русской живописи Ф.И.Прянишникова (Спб., 1860-е гг.), Картинная галерея И.К.Айвазовского (Феодосия, 1880 г.), Картинная галерея В.П.Сукачева (Иркутск, 1882 г.) и др.

Опыт создания и деятельности частных музеев дореволюционной России остается пока что малоисследованной страницей истории музейного дела. Между тем исключительный интерес представляет не только состав коллекций этих музеев, но и построение их экспозиций. Можно предположить, что это были первые опыты построения авторских экспозиций, не претендовавших на “отражение объективных закономерностей”, но ярко раскрывавших видение того или иного процесса владельцем частного музея. Хорошо известно, каким успехом и какой любовью пользовались такие “субъективные” экспозиции. Все частные музеи старой России были безусловно живыми музеями, хотя в ряде случаев обеспечение их жизнеспособности было далеко непростым делом, а сама их жизнь не всегда оказывалась долговечной.

В конце XIX - начале XX вв. предметы из частных собраний и частных музеев многократно экспонировались на различных выставках, что содействовало росту их популярности, повышало престиж частных (читай - вольных, живых) музеев в глазах общественности.

На рубеже XIX - XX вв. некоторые владельцы музеев (П.М.Третьяков, И.Е.Цветков, И.С.Остроухов, П.И. Щукин, А.А.Бахрушин, М.К. Тенишева) в целях создания надлежащих условий для хранения культурных ценностей и обеспечения возможностей для знакомства с ними публики, начали строительство специализированных музейных зданий. Подчеркнем, что при этом разрабатывались архитектурные проекты не для склада драгоценностей, но для живого музея.

Отличие частных музеев от частных собраний в большинстве случаев заключалось в высокой историко-культурной ценности коллекций, их однородности, доступности фонда памятников для изучения и осмотра. Хозяева музеев, заботясь об изучении и популяризации своих собраний, выпускали в свет печатные каталоги и путеводители.

В целях сохранения ценности своих собраний и обеспечения более широкого доступа к ним, владельцы частных музеев не раз приносили их в дар государству, городу, общественной организации (К.Т. Солдатенков, И.К.Айвазовский, П.М.Третьяков, И.Е.Цветков, М.К.Тенишева). Создание частных музеев в России никогда не преследовало коммерческих целей, это была область, если можно так выразиться, чисто духовного творчества. Больше того, почти все основатели

частных музеев могут рассматриваться как меценаты, бескорыстно вкладывавшие свои средства в пополнение музейного фонда, заботившиеся о его сохранности и пропаганде.

В общей сложности в дореволюционной России насчитывалось около пятидесяти частных музеев. Инициаторами их создания выступали представители дворянства, купечества, буржуазии, чиновники, деятели культуры. Развиваясь параллельно с государственными, частные музеи в ряде случаев оперативнее откликались на общественные потребности, живее реагировали на социальный заказ, лидировали в создании специализированных коллекций и экспозиций (например, по истории древнерусской живописи и др.). Не скованные никаким регламентом, никому не подотчетные, никем не контролируемые, частные музеи являлись не только ярким средством самовыражения своих создателей, но и объективно отражали существовавшую в русском обществе потребность в специфической музейной информации. Думается, что углубленный анализ деятельности частных музеев России позволит извлечь немалую практическую пользу в поисках модели живого российского музея XXI века.

Выше были рассмотрены такие неперенные составляющие музея как коллекции и экспозиции. Однако “копилка” отечественного опыта деятельности в области музейного дела, в сфере проектирования и практической работы музеев, разумеется, во много крат богаче. При этом бросается в глаза тот факт, что свою подчас очень существенную лепту в пополнение и обогащение этой “копилки” вносили не только музейщики-профессионалы (как правило, “задавленные” традиционными подходами ко всему и вся), но люди вроде бы далекие от профессиональной музейной премудрости. Вспомним оригинальнейшие модели своеобразных историко-художественных музеев А.П. Боголюбова (1885) и М.К.Тенишевой (1898). Не вдаваясь в подробный анализ этих проектов, укажем лишь на их существенную способность - все они были ориентированы на превращение российского музея из места хранения памятников культуры в очаг многообразной работы с памятниками культуры, были нацелены на демократизацию форм и методов работы музея, на развитие многообразных общественных связей российских музеев.

Рассматривая исторический опыт создания живых российских музеев, нельзя не прийти к выводу о той исключительной роли, которая принадлежала в нем широкой общественности. При этом целесообразно выделить два круга вопросов. К первому можно отнести разного рода технологические аспекты (хранение, консервация, учет и т.п.), разрешаемые преимущественно в стенах музейных зданий узкими профессионалами. Ко второму - все остальные - от “философии музея” до построения конкретных экспозиций. Вопросы второго рода всегда более успешно решались при поддержке и при инициативе извне музея.

Подведем некоторые итоги нашему ретроспективному экскурсу. О каком музее можно мечтать сегодня, оглядываясь в прошлое? О музее не в виде глубокого и темного колодца, но о музее “без берегов”, всем доступном, всем (или почти всем) необходимом, всеми почитаемым и любимом.

Музей будущего можно было бы представить в виде блистательного хрустального дворца, сквозь стены которого каждому видно, как происходит пополнение собрания, что в этом собрании уже имеется, как это собрание

содержится (сохраняется). Больше того, двери этого дворца должны быть широко распахнуты не только для пассивного созерцателя, но и для творца, способного обогатить коллекцию, интерпретировать по-своему музейные предметы, осуществить оригинальные приемы работы с музейной аудиторией.

Музей обязан хранить культурное наследие. Но принадлежать это наследие должно все-таки не только и не столько музею, сколько всему обществу. Во всяком случае, когда речь идет о живом музее.

РАЗДЕЛ III

МУЗЕЙ И ДЕМОКРАТИЯ

МАТЕРИАЛЫ КРУГЛОГО СТОЛА

“МУЗЕЙ И ДЕМОКРАТИЯ”,

(проходившего в рамках Международного музееведческого семинара в г. Новгороде, сентябрь 1992 г.)

Сложная ситуация, в которой оказались музеи России в переходный период, когда к грузу прежних нерешенных проблем добавились новые, стала главным предметом дискуссии на проходившем в Новгороде международном музееведческом семинаре “Музей и демократия”.

Участники семинара констатировали, что первоначальное стремление выжить в условиях нарождающегося рынка начинает уступать место увлечению коммерческими мероприятиями. Собственно музейная работа все чаще оказывается отодвинутой на второй план и начинает рассматриваться как средство обеспечения или камуфлирования коммерческой деятельности. Определенная часть музеев, прежде всего крупных столичных, сохранив прежние привилегии, стала интенсивно использовать свой статус некоммерческих учреждений для организации чисто коммерческих дел. Подобная переориентация музеев и связанные с ней изменения в общей иерархии ценностей ведут, по мнению участников семинара, к определенной деградации профессиональных основ музейной работы.

Вместе с тем, процесс демократизации музейного дела, который мог бы противодействовать подобным негативным тенденциям, фактически, остановился на пороге музея. Ослабление на общегосударственном уровне централизованной системы управления повлекло за собой укрепление позиций директорского корпуса. Прежние методы администрирования не только сохранились, но были подкреплены серьезной финансовой базой. В условиях отсутствия законодательства ущемленными, в первую очередь, оказались права руководителей среднего звена и научных сотрудников, особенно инициативной их части.

По мнению участников семинара, для ослабления негативных последствий происходящих изменений, сохранения профессионального уровня и творческого характера музейной работы необходимо довести начавшуюся “сверху” демократизацию музейного дела до уровня рядового музейного сотрудника. Особо должно быть декларировано равенство прав всех участников музейного процесса при решении основных производственных вопросов. В качестве гаранта прав директора может выступать независимый экспертный совет. Права подразделений музея должны обеспечиваться их участием в распределении бюджетных средств, самостоятельным финансированием. Права научных сотрудников призван гарантировать двусторонний договор с администрацией, заключаемый по инициативе сотрудника. Возможно, на переходный период следует предоставить сотрудникам право выбора форм отношений с администрацией, т.е. право перейти на контрактную систему или сохранить прежние отношения.

В существенной коррекции нуждается и механизм финансирования музеев. В качестве перспективного варианта рассматривалось объединение получаемых музеями средств в едином фонде или банке культуры.

По общему мнению участников семинара, для обеспечения поступательного движения музеев права научных сотрудников и подразделений должны быть существенно расширены. Отдел должен обладать правом повысить свой статус, приобрести автономию в решении всех вопросов, включая финансовые. В защите нуждаются авторские права музейного работника, его право на интеллектуальную собственность и одновременно право пользования музейным фондом для всех дипломированных специалистов.

В целом, магистральным направлением демократизации музейной сферы было признано расширение коллегиальных, конкурсных и договорных начал. Более подробно ознакомиться со взглядами участников семинара позволяют публикуемые ниже основные выступления. В дискуссии за круглым столом приняли участие:

- Аддинк-Самплониус М. - директор Музея в Хильверсуме, Председатель секции историко-археологических музеев Музейной Ассоциации Голландии;
- Альмеев Р.В. - Генеральный директор Бухарского музея-заповедника;
- Бонами З.А. - зав. сектором Государственного музея А.С. Пушкина;
- Гилодо А.А. - зав. отделом Музея декоративно-прикладного и народного искусства;
- Грязнова Н.А. - зам. директора Ярославского музея-заповедника;
- Дукельский В.Ю. - ст. научный сотрудник Российского института культурологии;
- Зайцева Л.М. - зав. сектором Центра информационных и социальных технологий при правительстве РФ;
- Карпенко И.Н. - спец. кор. газеты “Российские вести”;
- Лопаткин М.В. - директор Музея-заповедника “Кижи”;
- Никишин Н.А. - зав. лабораторией Российского института культурологии;
- Таман С. - стажер Университета Баркли в Калифорнии (США);
- Шуллер Й. - директор Музея Университета в Утрехте (Голландия);
- Шишкин С.В. - начальник отдела федеральных программ Министерства культуры РФ.

* * *

Зайцева Л.М.: Я хотела бы проинформировать Вас о результатах разработки основ законодательства Российской Федерации по культуре.

Эти основы призваны стать краеугольным камнем закладывания нововведений в музейной политике, а также разработки частных законов для музеев.

Основы законодательства носят “немного тоталитарный характер”, поскольку в них существует целый раздел, посвященный обязанностям государства

в области культуры. Исходной посылкой последнего является положение о правах субъектов культурной деятельности и об обязанностях государства.

Одна из обязанностей государства состоит в преодолении монополии в области культуры. Деятельность органов государственной власти и управления, препятствующая возникновению новых объектов культуры, квалифицируется как осуществление монополии и попадает под действие антимонопольного законодательства.

Мы заложили также обязанность государства по обеспечению приоритетов для развития национальной культуры. Предусмотрена возможность введения повышенных таможенных тарифов, дополнительных налогов на деятельность, связанную с ввозом и распространением в стране произведений зарубежных авторов. По сравнению с ними отечественная продукция будет пользоваться льготами.

Важнейшей обязанностью государства признано также сохранение памятников истории и культуры и регулирование прав и обязанностей частных владельцев культурных ценностей, относящихся к национальному достоянию.

При прохождении этого закона большие сложности и нарекания со стороны представителей законодательной власти вызвал раздел “Экономическое регулирование в области культуры”, рассматривающий условия, порядок создания, реорганизации и ликвидации организаций культуры. Мы старались максимально защитить учреждения культуры и поэтому предоставили их работникам, представителям общественности и другим заинтересованным лицам возможность обжалования в случае ликвидации организаций культуры. Закон также предусматривает недопущение изъятия или отчуждения собственности и земельных участков, закрепленных за организациями культуры договором между собственником и организациями.

Что касается приватизации и новых форм собственности, мы исходили из возможности допущения всех форм собственности для новых организаций культуры, в том числе новых музеев, и запрете на приватизацию зданий и культурных ценностей, хранящихся в фондах музеев, архивах, библиотеках, картинных галереях и т.п. Приватизация других объектов культуры была допущена при условии сохранения профиля культурного учреждения.

Основой развития и сохранения культуры было признано государственное финансирование. Зафиксированы доли бюджета, которые в обязательном порядке должны направляться в сферу культуры. В республиканском бюджете России - 2%, в местных бюджетах краев, областей, автономных республик - не менее 6% бюджета.

Деятельность любой организации культуры рассматривалась как профильная и предпринимательская (например, сдача в аренду основных фондов, торговля продукцией и пр.). В случае, если доходы, получаемые от предпринимательской деятельности, reinvestируются организацией культуры на осуществление ее основной деятельности, то эта деятельность не квалифицируется в законе как предпринимательская и, соответственно, не облагается налогами.

То же самое касается валютной выручки от внешнеэкономической деятельности. Если она реинвестируется в деятельность учреждений культуры, она остается им в полном объеме.

Особый раздел закона связан со взаимоотношениями организаций культуры с организациями иных областей деятельности. Этот раздел представляется очень важным для музеев, потому что в нем предусмотрено исключительное право организации культуры использовать соответствующую символику, товарный знак, а также изображение объекта, принадлежащего данной организации. Все прочие учреждения, предприятия, организации могут изготавливать и реализовывать продукцию с изображением объектов культуры и культурного достояния только при наличии официального разрешения и по договору.

Аналогично регламентируются в законе осуществление туристической деятельности и размещение различных организаций на земле, принадлежащей организациям культуры.

Вопрос: Каково Ваше мнение об отношениях музеев и сферы бизнеса, в частности, музеев и банков?

Ответ: Музеи должны существовать не столько за счет экскурсионного обслуживания, сколько, в основном, за счет возникающей инфраструктуры. Они могут делать и большой бизнес. У нас стало очень модным уповать на меценатов. Лично я сильно сомневаюсь в том, что меценаты могут заменить государственное финансирование в масштабе страны. И очень бы не хотелось, чтобы музеи имели какое-то отношение к банкам. Почему? Как сейчас финансируются коммерческие банки? Коммерческие банки под один процент получают субсидии от государства и под другой - сдают его предприятиям, живя, таким образом, на разнице этих процентов, но, фактически, за счет государственных денег.

Что касается музеев, то я считаю, что обязанностью государства является финансирование культурного наследия. Государству будет дешевле прямо отдать деньги музею, не уплачивая при этом посреднический процент банкам.

Вопрос: Видите ли Вы в этой системе место для специализированного банка? Пусть это будет коммерческий специализированный банк, который получает инвестицию, зарабатывает, как любой банк и дает под процент деньги тем же организациям культуры, в частности, музеям.

Ответ: Предположим, музей взял льготный кредит в коммерческом банке и не смог его выплатить. Что это будет за ситуация? Либо музей расплачивается ценностями, и ценности переходят в частный банк, либо государство выплачивает музейный долг.

Гилодо А.А.: Вот здесь и возникает вопрос. Государство не более, чем порученец, выполняющий волю налогоплательщиков. Они предоставили ему возможность выделить определенные деньги для того, чтобы финансировать общественные интересы в лице музеев.

А в той структуре, о которой говорилось, появляется государство, ни перед кем не отчитывающееся и считающее: "Сегодня я даю, завтра нет и т.д.". Поэтому должна быть система отчетности перед налогоплательщиком, который сам решает, дать 12 млрд. в год на культуру или дать 24. Это - первое.

В этой ситуации система профилирования банков - вопрос ответственности. Да, если музей берет деньги в коммерческом профилированном банке под льготный процент, он должен четко знать, что эти деньги вернет, а не вообще брать процент. Значит, существует структурная ситуация, когда, может быть, в лице Министерства культуры, в лице отдела правительства должна быть организована экспертная оценка возможности музея на получение кредита. Но возможности эти должны быть расширены.

Для того, чтобы помимо бюджетного финансирования музей имел средства на быстрое развитие программ, должно быть еще что-то, но не спонсоры и не меценаты, которые по большому счету ничего не дадут. Должна быть коммерческая структура, которая в своем развитии, в своих капиталах зависела бы от развития инфраструктуры музеев. Она будет работать с ними в полной связке. Иначе получается, что Минкульт как и раньше будет субсидировать программы и обеспечивать деятельность учреждений культуры. Это - тоталитарный подход!

Бонами З.А.: Нынешний музей является частью административной системы. Он оказался сегодня в маргинальной позиции в культуре и разорвал свою естественную связь с обществом. Я думаю, что нужно провозгласить новые принципы управления музеями под общественным контролем. Закрепить гарантии самовыражения для музейного персонала, а также членства в профессиональных организациях, включая международные. Необходимо создать более широкие возможности для представления проблем музейного дела в средствах массовой информации. В настоящее время они ограничены, так как у нас есть всего лишь одно музейное периодическое издание, имеющее очень большой период выхода и по ряду причин не удовлетворяющее профессиональных запросов.

Никишин Н.А.: Действительно, ситуация в стране изменяется без влияния на нее музейных работников и музееведов, то есть процесс идет без всякого лоббирования с нашей стороны. Трудно надеяться на то, что мы сможем влиять на правительство. Нас очень мало, мы не школьные учителя и даже не шахтеры! И тем не менее, приходит время учиться работать с общественным мнением, формировать его таким образом, чтобы игнорировать проблемы музеев - при принятии решений в сфере социальной и культурной политики - было невозможно. Необходим поиск новых каналов профессиональной и межпрофессиональной коммуникации в музейной сфере. Одного журнала типа "Советский музей" сегодня уже недостаточно.

Несмотря на то, что в обществе произошли большие преобразования и изменения, в самих музеях перемены происходят гораздо медленнее. Этому мешают и стереотипы мышления музейных работников, и старые механизмы организации музейной работы, и проблемы взаимодействия между коллективом и администрацией музея, между коллективом и конкретными личностями, наиболее творческими работниками музея.

Решение подобных проблем представляется связанным с реализацией следующих новых принципов организации музейной работы:

- Структура музея должна предусматривать подразделения, ориентированные на различные источники финансирования.

- Внутренний хозрасчет. Это даст возможность организовать хотя бы часть внутримузейных отношений на договорной основе, что обеспечит более рациональное распределение доходов и субсидий, полученных из разных источников.

- Финансирование не деятельности, а ее результатов, проектов и программ по их достижении.

- Переход к выполнению части работ музея на базе временных творческих коллективов, способных быстро приспосабливаться к изменению социальных заказов.

- Договорная форма оплаты творческой деятельности сотрудников музея. Имеется в виду возможность совмещения работы в штатных подразделениях музея, оплата труда в которых определяется нормативами, с работой в одном или нескольких временных творческих коллективах.

- Возможность при наличии необходимых финансовых ресурсов на контрактной основе привлекать к работе музея (в рамках реализации конкретных проектов) специалистов из других организаций и учреждений города, республики, других государств.

Таковы некоторые подходы к преодолению тоталитарных начал в музейной организации.

Грязнова Н.А.: Я хочу напомнить о предложениях по созданию музейной Ассоциации. Такого рода идеи звучали и раньше, но пока безрезультатно. Для рождения Ассоциации нужно создать условия, нужна поддержка. Это и будет дорога к цивилизованному лобби, которого мы не имеем. Поэтому мне хочется внести предложение о создании этой новой Ассоциации. Как мы видим, Министерство культуры решает специфические проблемы, а музейная Ассоциация могла бы устанавливать контакты с различными государственными и общественными структурами для того, чтобы пропагандировать нашу деятельность.

Мы сами замечаем, что наше влияние на общественные, властные структуры минимально. Это следствие нашей замкнутости, а нам нужна открытость. В связи с этим было бы интересно узнать о том, как решают аналогичные проблемы музейные работники Голландии.

Аддинк-Самплониус М.: В Голландии около 900 музеев. Для такой маленькой страны это очень много. Конечно, есть какое-то число самостоятельных музеев, но, по крайней мере 600-700 - это настоящие профессиональные музеи. Они входят в Нидерландскую музейную Ассоциацию. Именно благодаря этой организации мы и приехали сюда. Несколько слов о том, как мы работаем в моем музее и тех проблемах, с которыми мы сталкиваемся.

Наш музей сравнительно невелик. Это региональный музей. Штат музея - 10 человек, причем большинство из них - совместители или люди, работающие неполный рабочий день. На полном рабочем дне работает только 5 человек. Кроме платных штатных сотрудников работает много добровольных помощников (58 человек). Эти люди приходят на одно утро в неделю или один раз в неделю после обеда. Без хорошей организации это может превратиться в хаос. Поэтому один штатный сотрудник занимается только организацией работы помощников. Если

суммировать то, что они делают, то результаты укладываются в объем деятельности 3-4 штатных сотрудников. Работа с помощниками имеет два преимущества: во-первых, это экономия средств, во-вторых, благодаря этим помощникам у нас возникает очень широкий круг общения с населением, что очень важно. Как вы понимаете, по финансовым вопросам мы должны тесно общаться с местной администрацией, и нам необходима общественная поддержка в получении средств и в решении других вопросов.

Здесь говорилось о необходимости государственной поддержки музеев, но тот, кто платит, всегда хочет что-то взамен. И, независимо от того, кто будет давать деньги, государство или спонсоры, необходимо, чтобы они знали, на что эти деньги расходуются. Это вопрос договоренности между музеем и теми, кто его финансирует. Отдача, о которой идет речь, конечно, не носит материального характера. Поэтому, прежде чем заключить контракт, вы должны быть уверены, что это не наложит на музей каких-либо обязательств, взамен на деньги. Возможно, что спонсоры захотят, чтобы их имя было вынесено на афишу выставки. Но по содержательной стороне выставки принятие решений, конечно же, остается за музеем. А если это не так, деньги не должны быть приняты.

В некоторой степени это относится и к правительству, хотя оно в какой-то мере также является хозяином музея. Но, тем не менее, люди, работающие в правительстве, не являются профессионалами в музейном деле, и мы должны четко дать понять, где начинаются и где заканчиваются наши полномочия.

Голландские музеи входят в Ассоциацию музеев Голландии, что очень важно, потому что правительство не может вступить в контакт со всеми музеями. Музейная Ассоциация делится на несколько секций, некоторые из которых имеют тематический характер. Так, например, наша секция объединяет археологов и историков. Кроме того, есть секция художественных музеев, секция образовательной работы в музеях, секция по связям с публикой и др. Все эти секции представлены в президиуме Ассоциации. Существенно, что деятели Ассоциации не являются руководителями музеев. Отдел по культуре правительства консультирует деятельность Ассоциации. Благодаря этому деятельность правительства в музейной сфере обсуждается во всех 900 музеях Голландии. Все вопросы, связанные с финансированием, обсуждаются Музейной Ассоциацией. Таким образом, Музейная Ассоциация является посредником между каждым отдельным музеем, правительством и обществом. Это основные, наиважнейшие положения, касающиеся деятельности этой организации.

Вопрос: Ассоциация - это роскошь или необходимость?

Ответ: Это необходимость.

Вопрос: Есть ли в Голландии законодательство о музеях?

Ответ: У нас есть разные законы, которые так или иначе касаются культуры. Надеемся, что мы получим закон о музеях. Есть законодательство только по библиотекам и архивам, но нет общего законодательства по культуре.

Таман С.: В США нет закона о музеях. Правительство не может его принять, потому что оно должно потратить на это деньги. Напротив, для социалистических стран типично декларировать определенные цели, но не иметь для этого денег.

В США существуют местные законы о музеях. В каждом музее этот закон утверждается неким актом, который является Положением об этом конкретном музее.

Музейная система в США очень децентрализована, поэтому большинство музеев управляются и финансируются на местном уровне.

У вас - только государственные музеи, и теоретически все их вещи принадлежат государству. У вас - финансовый кризис. В определенном смысле у вас и административный кризис, потому что люди выдвинуты на руководящие посты не по принципу их квалификации.

Может быть то, что вам нужно - это не закон, а просто новая политика в музеях. Возможно, она должна заключаться в том, чтобы какие-то музеи закрыть, какие-то объединить и открыть новые.

Это совершенно "русский" способ делать дело: сначала написать закон, а потом ему подчиняться. Возможно, что какие-то вещи не должны принадлежать только государству, но, конечно, большинство хранящихся в музеях вещей должно быть его собственностью.

Шишкин С.В.: Мне хотелось бы особо коснуться вопроса о музейной собственности. Сейчас в нашей стране происходит процесс деления собственности на федеральную и муниципальную. А часть - приватизируется. То, что остается в ведении государства, делится на федеральную и муниципальную пообъектно. Например, Большой театр - федеральный, а городской - муниципальный. Всем очевидно, что в отношении к музейным фондам принцип пообъектного разделения (какая часть относится к федеральной, а какая - к муниципальной собственности) применить очень сложно. Отсюда следует два возможных вывода: первый - объявить все музейные фонды или, по крайней мере, их большую часть федеральной собственностью. И музей тогда может их использовать. Второй - пока мы не разобрались с федеральным и муниципальным, объявить мораторий на любую передачу музейной собственности. Но, в любом случае необходимо передать права распоряжения использованием музейными фондами от Госкомимущества - органам управления культурой. Это - позиция Министерства культуры. Мы предлагаем следующее. Первое : передать права распоряжения использованием памятниками культуры, музеями, библиотечными фондами от Государственного комитета имущества органам управления культурой. Второе: приступить к проекту разделения (аккуратной работе над разделением) собственности на федеральную и муниципальную. Не торопясь! Это наши предложения, интересно услышать вашу реакцию.

Бонами З.А.: Мне вообще не очень ясно, как можно обсуждать тему музейной собственности до тех пор, пока музейный фонд не только не каталогизирован, хотя бы в пределах России, но и не оценен, что совершенно не соответствует нормам международной практики?

Шишкин С.В.: Для того, чтобы его оценить и каталогизировать нужно время. А что с ним будет происходить, пока Вы будете оценивать и каталогизировать? Его распродадут прежде, чем Вы его оцените!

Никишин Н.А.: В любом случае мы должны зафиксировать, что передача памятников в собственность Госкомимущества - менее желательный вариант, чем принадлежность их органам управления культурой.

Гилодо А.А.: Вопрос осложняется, если памятники и музейные фонды находятся в ведении иных организаций. Есть целый ряд гостиниц, например, “Националь”, “Метрополь” и др., где имеются достаточно большие комплексы вещей, которые должны были бы находиться в музейном фонде. Эти организации акционируются, приватизируются и т.д. Никакой защиты, никаких гарантий в отношении тех культурных ценностей, которые там хранятся, не существует. Это - большой пробел в законодательстве.

Организация, владеющая подобным комплексом должна выполнять определенные требования по его использованию. Это - один вариант. Или она теряет право на приватизацию, акционирование - это второй вариант. Или эти комплексы должны изыматься в музейный фонд. Это - третий вариант. В любом случае федеральные или муниципальные власти могут распродать фонд точно так же, как Госкомимущество. То есть, мы пока выигрываем в тактике, выводя из подчинения Госкомимущества музейные ценности и передавая их в подчинение Минкульту. Но в стратегии мы не выигрываем! Вопрос собственности музейного фонда нас интересует только с той позиции, что он неотчуждаем никем!

Я просто боюсь, что разрешением правительства или парламента может быть расформирован тот или иной музей, и начнут продаваться его фонды.

Должна быть организация типа общественного, общегосударственного экспертного Комитета, который в случае возникновения таких ситуаций может рассматривать подобные вопросы. Но обязательно должна существовать система высшего, надправительственного органа. Такого органа, который будет представлять интересы всего общества.

Карпенко И.Н.: Мне кажется, что мы начинаем ломиться в открытые ворота. Такой орган, о котором Вы говорите, необходим, но с несколько другими целями. Если мы стремимся к правовому государству, то в нашем законодательстве должна быть зафиксирована неотчуждаемость собственности, невозможность приватизации культурного достояния.

Мы сейчас пришли к заключению, что необходима независимая, вневедомственная служба. Именно она должна контролировать исполнение закона и состояние, содержание памятников как движимых, так и недвижимых, независимо от их принадлежности. Будь то церковь, или частное лицо, или музей. Но необходимо учитывать реально существующую политическую ситуацию и делать соответствующие корректировки.

Альмеев Р.В.: Формировать музейную политику никто, кроме работников музея не может и не имеет права. Возьмем существующие власти. Первая: законодательная власть. Наш коллектив принимает активное участие в формировании законов о сохранении культурного наследия. Их мы сейчас “обкатываем”. Учитываем практику как развитых стран - Америки, Англии, так и прилегающего региона. У нас сложились тесные контакты с комиссией по культуре Верховного Совета Узбекистана, где в основном “проходят” все наши пожелания.

Вторая власть: исполнительная власть на местах, с которой мы тоже должны работать в обязательном порядке. Мы считаем обязанностью каждого музейного руководителя - как минимум, ежемесячно - в местной прессе, и ежеквартально - в республиканской - информировать население о делах в музее, о проблемах, направлениях творческих поисков, о потребностях.

Пресса - это четвертая власть, о которой мы не должны забывать.

Гилодо А.А.: По поводу формирования общественного мнения. Это - не просто формирование. Это - более глубокая информация, предназначенная для управленческих структур. Я подчеркиваю - информация! На низовом уровне в музеях люди понимают, как формируется общественное мнение и видят этот механизм формирования снизу. И, пожалуйста, дорогие управленцы, в том числе и в правительстве - не бегите впереди паровоза, дайте нам спокойно, исходя из нашей практики, помочь вам сформировать нужную рабочую структуру, которую вы потом оформите законодательно. Не игнорируйте опыт и наработки, которые существуют. Обратитесь к людям, работающим на низовом уровне, которые достаточно хорошо представляют себе ситуацию и ее развитие.

Мы здесь услышали очень важную информацию о создании Попечительских Советов. Против ли мы самого института Попечительских Советов? Нет, не против! Но я лично, представляя интересы среднего звена, уровня научного сотрудника, заведующего, который является основной тягловой силой в музейной системе, ясно вижу, как ко мне этот закон вернется в конкретной жизни, в исполнении. А получим мы следующее: Попечительский Совет, который создает, утверждает и формирует учредитель. А кто у нас учредитель? Министерство. Мы получаем еще одну административную структуру, которая устанавливается над музеем. Что она дает позитивного? Идея создания подобного Совета четко определена: контроль за расходованием и распределением музейных денег. Этот контроль осуществляет Министерство. Что же конкретно позитивного Попечительский Совет может дать? Он даст возможность вмешиваться во все сферы деятельности музея, в том числе и в финансовую. Совет явится фактически представителем государства, министерства в музее, через него будут решаться все проблемы. Но при этом он не будет нести абсолютно никакой ответственности за свои действия!

Мы уходим от тоталитарной системы. У нас с Министерством устанавливаются достаточно сбалансированные, нормальные рабочие отношения, отношения партнеров. И нам, вместо этого возвращают систему еще более жесткую, по сравнению с той, что мы имели! Как это отразится на конкретной деятельности при наличии такого органа и инструмента?

Если мы свяжем это с потолком заработной платы, создастся очень плохая ситуация: даже если этот потолок сделают относительно высоким, наш жизненный опыт нам подсказывает, что в музейной сфере он будет невысок. Для музейного сотрудника, таким образом, возникает непростая ситуация: или формально ходить на работу и получать свою небольшую зарплату, а основные деньги зарабатывать на стороне, или уходить в альтернативные структуры в качестве свободного аналитика или эксперта.

Шишкин С.В.: Новая ситуация, в которой оказалась наша страна, заставляет использовать в оценке музейной деятельности и деятельности в сфере культуры

новую систему координат. Эта система задается понятиями: “коммерческое” - “некоммерческое”, что очевидно для западных партнеров, но непривычно для нас.

В условиях снижения уровня бюджетного финансирования музеев, когда ассигнования абсолютно растут, но не успевают за темпом инфляции, музеям, как и другим организациям культуры, для выживания приходится развивать различные коммерческие виды деятельности. Причем, это - не обязательно связанная с основным профилем деятельность. Музеям приходится заниматься чисто предпринимательской деятельностью, посредничеством, всем тем, что дает прибыль.

Возникает проблема: как гарантировать сохранение основной миссии музея, его некоммерческую направленность? Как сочетать основной некоммерческий профиль организаций культуры со вспомогательными коммерческими видами деятельности?

Как нам известно, на Западе существует два типа механизмов контроля за некоммерческими организациями. Первый - различные механизмы сертификационного контроля, когда комиссии, комитеты, органы прокуратуры и т.д. оценивают соответствие деятельности организации ее некоммерческому профилю и уставу. Если эта деятельность не соответствует, организацию лишают налоговых льгот. Второй механизм - установление определенных ограничений на долю вспомогательной деятельности, то есть на долю доходов, которые музеи могут от нее получать.

Проблема в том, что ни первый, ни второй механизмы у нас сейчас работать не могут. Объясню почему. Если мы вводим в систему сертификационные комиссии, то в наших российских реалиях это означает рост коррупции и взяточничества. У нас нет гражданского общества, и любые комиссии такого рода будут разрешать за взятки делать то, что у них просят. Кроме того, возникает опасность вмешательства деятельности этих комиссий в содержательную сторону работы. Мы не можем сейчас и какими-то процентами ограничить долю доходов от вспомогательной деятельности в основной массе доходов, потому что нет надежной системы бухгалтерского учета, потому что из-за инфляции показатели все время скачут и понять это довольно сложно. В разных организациях доля вспомогательной деятельности может быть разной, и вводить какие-то единые ограничения нецелесообразно.

Сейчас ведется активная работа по подготовке законов о некоммерческих организациях, о благотворительной деятельности и т.п. Споры по поводу того, как гарантировать сохранение некоммерческими организациями своего некоммерческого статуса, приводят нас к необходимому для наших условий решению.

Наиболее целесообразно предоставлять налоговые льготы некоммерческим организациям в том случае, если средняя годовая заработная плата сотрудников этих организаций не превосходит некоторый минимум, установленный для государственных организаций. Это - очень плохое решение, но в наших условиях другого мы найти не смогли! Основной механизм контроля - это установление верхнего предела на заработную плату. Это сделает некоммерческие организации не очень выгодными для тех, кто хочет использовать их как крышу для предпринимательской деятельности.

Что касается вспомогательной коммерческой деятельности, то тут никаких ограничений пока не будет установлено.

Мы считаем важным создание в некоммерческих организациях органов типа Попечительных Советов или Правлений, как это существует на Западе. Учредители музея вправе создавать Попечительские Советы (Правления), которые будут как-то влиять на планы работы этой организации. Они будут вправе лишать организацию каких-то налоговых льгот или принимать какие-то ограничивающие экономические решения.

Есть две позиции при обсуждении этого положения. Первая: создание такого Совета обязательно, и присутствие членов данной организации в нем должно быть ограничено одной третьей его состава. Не менее 2/3 составляется из представителей специалистов по выбору учредителей. Вторая: такой Совет может создаваться, а может не создаваться. Учредители организации сами это решают.

Кто учредители? Если это организация государственная, то это - федеральные органы (областные, муниципальные, местные). Но статус некоммерческой организации позволяет провести частичное разгосударствление этих организаций. Тогда в состав учредителей войдут не только государственные и муниципальные органы, но и предприятия, общественные организации - те, кто готов давать деньги. И вот эти организации создают, если им он нужен, Попечительский Совет, который представляет их интересы.

Я изложил концепцию, которая закладывается в разрабатываемый проект Закона о некоммерческих организациях.

Дукельский В.Ю.: Попечительский Совет должен состоять из тех людей, которые готовы инвестировать деньги в музей, в его развитие. Эти люди создают свою структуру, пусть она называется традиционным русским словом Попечительский Совет. Его права по вмешательству в музейную политику жестко ограничены. Он дает деньги, формирует тот своеобразный фонд, который идет на реализацию конкретной программы. Программы, в свою очередь, выбираются на конкурсной основе, проходя оценку этого же Совета. Деньги музею даются только под конкретные программы! Не вообще музею!

Лопаткин М.В.: Это - не Попечительный Совет, а Аудиторский. Это профессионалы, это - другое дело! В рамках этой программы должен существовать просто договор и никаких Советов! У нас масса программ и договаривающихся сторон, которые обладают правом взаимного контроля.

Мы говорим об основах законодательства о культуре, а не о законе о музеях! Поэтому и появляется масса вопросов.

Мы говорим о процессах демократического развития музеев. Расширяя этот процесс до Попечительских Советов, мы говорим об идеале. Сегодня все общественные организации показали свою полную недееспособность. Они просто глушат всю профессиональную основу, которая еще кое-где сохранилась и местами работает. И мне кажется сегодня очень опасно введение Попечительских Советов вокруг музеев.

На мой взгляд, сегодня, в переходный период от тоталитарного государства к демократическому нужно не размывать профессиональную основу и не допускать в музей Попечительские Советы, потому что круг людей, профессионально

занимающихся вопросами музеев, достаточно узок, а Попечительский Совет - это еще один канал для политического давления на музей.

Шуллер Й.: Я работаю в университетском музее в г. Утрехте. Музей посвящен истории университета, истории науки, образования, университетской и студенческой жизни. Музей относится к центральной службе университета, так же как и, например, университетская библиотека.

У нас в руководстве 3 человека: директор и 2 руководителя отделов - фондов и экспозиции. Музейная политика определяется этими тремя людьми.

У нас есть свой Совет Попечителей. Университетский музей - часть университета. Университетский Совет дает полномочия директору музея. Конечное решение проблем - за Университетским Советом. Директор отчитывается перед ним, а между Университетским Советом и директором находится Совет Попечителей, который имеет рекомендательное право в обоих направлениях: и в сторону Совета Университета, и в сторону директора музея. В этом Совете 5 человек. Они избираются как эксперты по ряду пунктов. В него входит один бывший директор музея, один университетский профессор, который связан с вопросами музейного дела, один представитель университетской администрации, один представитель промышленности (представляемая им фирма не является спонсором музея, и он в этом смысле ничем не связан).

Каждый год директор музея заявляет о политике музея на ближайший год, а также о потребности в финансировании, о программе проектов, которые предстоит реализовать. В конце года он представляет годовой отчет, в котором проводит анализ того, что сделано, отмечает, что не имело успеха и почему. А в промежутке Попечительский Совет ведет свою работу, советует, говорит о том, что приобретено, что делать не стоит, что не имеет смысла для университета и т.д. Но это носит только рекомендательный характер и не является администрированием.

Аддинг-Сампониус М.: Попечительский Совет особенно не влияет на работу музея. Но бывают случаи, когда он может сказать: "Это нам не нравится", что, однако, не означает, что это не будет сделано. С другой стороны, действует (как у вас называется) Совет трудового коллектива. Вот этот Совет имеет достаточно много власти, он принимает определенные положения. Возникающие сложности обсуждаются обычно на Совете. Например, проблемы, связанные с работой директора. Совет имеет право не поддерживать политику директора, если она ему не нравится. В этой ситуации Совет может даже призвать к реорганизации. Но это - крайний случай. Советы и директор всегда стараются быть в хороших отношениях, иначе как можно работать?!

Вопрос: Некоторых присутствующих, видимо, задело сообщение о возможных ограничениях потолка зарплаты для музейных работников. Актуален ли этот вопрос для музейных работников Голландии?

Ответ: Почти все музеи Голландии, независимо от профиля, если они являются государственными, придерживаются при определении зарплаты сотрудников следующей схемы. В ней 18 уровней, и каждая ступень определяет свою зарплату. При этом каждый уровень имеет максимум и минимум зарплаты. Каждый год есть определенный подъем, касающийся этих пунктов. Но, когда вы достигаете по этой шкале максимума - все! Если рассмотреть эту шкалу, то

машинистка, например, будет на уровне 5, а директор - на 13 или 15 уровнях. В больших музеях этот “табель о рангах” бывает очень длинным. И не каждый директор находится на самой высокой позиции. Конечно, должна быть корректировка на инфляцию. В Голландии тоже есть определенные проблемы с инфляцией - 5%. Реальная зарплата корректируется в соответствии с инфляцией.

Вопрос: А кто определяет, сколько человек на каких категориях находится? Директор?

Ответ: Министр. У него есть определенная картина, характеризующая все музеи. В данной ситуации министр культуры определяет, какова должна быть схема этого “Положения о кадрах”.

Гилодо А.А.: Сейчас у нас уже нет давления со стороны Министерства культуры, какое было раньше. Фактически, произошло перераспределение власти. Власть стала концентрироваться не в Министерстве, а в руках директора. Но она также осталась неограниченной. В прежней структуре существовали следующие построения: музей подчинялся директору, министерство - правительству. Хотя из этой связки более или менее выпали верхние этажи, однако, либеральные тенденции в организации структуры музея до конца не дошли и остановились на уровне директора.

Здесь возник круг очень болезненных вопросов, которые во многом сдерживают развитие музея как структуры, как живого организма. Что нас волнует больше всего? Чтобы музей работал! А как он будет работать, если его политика фактически определяется одним человеком? Другое дело, когда в зависимости от уровня компетенции этого человека, от его человеческих качеств и целого ряда иных субъективных моментов, он может вести прогрессивную политику, решать вопросы с демократических позиций. Но он может поступать и совершенно по-другому.

Мы видим, что не существует механизма контроля низового уровня над директором. Это не позволяет сейчас решать многие вопросы и тормозит решение многих проблем.

Музеи, имеющие большие коллективы и большое количество подразделений, должны обладать мобильностью и самостоятельностью этих подразделений. Они должны быть более свободны в вопросах финансирования, в распоряжении своей частью хотя бы бюджетных средств и иметь возможность привлекать средства со стороны в рамках программ своих подразделений.

Мне кажется, что если идет децентрализация, то и в музеях ее надо доводить до самого низа. Надо эту систему сделать работающей во всех звеньях. Директор - это человек, работающий на контракте. По сути дела - это менеджер, который должен обеспечить отношения музея по вертикали с вышестоящими структурами, отношения его по горизонтали со своими коллегами и, самое главное, он должен грамотно выполнить все программы, предложенные для реализации. Если он на это не способен, команда, работающая в музее, имеет право его сменить, то есть расторгнуть контракт. Контроль должен быть в этом плане двухсторонним.

Когда через Министерство дается федеральное субсидирование, директор, как и коллектив музея, отвечает за выданные федеральные и муниципальные средства. Но только за эти средства! Поэтому контракт Министерства фиксирует

уровень двусторонней ответственности в этом вопросе. Директор должен также заключать контракт и с собственным коллективом. Тогда он будет более внимательно, более корректно относиться к тем предложениям, которые идут снизу. Нужна подвижная структура самостоятельных отделов, подразделений, которые сами во многом будут формировать программы и только согласовывать их в общемузейных рамках. Получив “добро”, отделы будут вести работы сами, изыскивая при этом и дополнительные средства финансирования. Вот тогда механизм будет действительно работать. Такой механизм позволит музею избавиться от тех, кто работать не хочет и не умеет!

Вопрос: Не является ли контрактная система (контракт директора с коллективом) повторением ошибки с выборами директора?

Ответ: Я считаю так: выборы директора - это большая ошибка. А контракт с директором - это другое... Весь вопрос заключается в том, что контракт должен быть грамотно составлен, потому что он должен не только ограничивать власть директора, но и защищать его от того же коллектива.

Никишин Н.А.: Я хочу поблагодарить всех участников за равнодушие к поставленным вопросам, особенно наших зарубежных коллег, которые старались помогать нам всем, чем могли. Надеюсь, что для гостей было полезно присутствие на нашем семинаре, и они смогут теперь яснее представить себе, насколько сложны процессы, происходящие в России. Нам всем было очень важно почувствовать себя единым музейным сообществом, получить друг от друга моральную поддержку в решении серьезных проблем. Не так много в мире музейных работников, чтобы нам жить отдельно друг от друга. Необходимо общение.

Что касается итогов семинара, то, вероятно, трудно считать их очень значительными по практическим результатам. Но можно ли было ожидать большего за столь короткое время? Сегодня мы впервые говорили о проблемах, ранее никогда не обсуждавшихся, увидели и открыли для себя много нового. Увидели теоретические аспекты, требующие разработки, узнали большое количество точек зрения на решение этих проблем, в том числе точек зрения прямо противоположных. Может быть, не всем удалось убедить оппонентов согласиться с их точкой зрения, но говорить о том, что противоположные мнения им неизвестны, после сегодняшнего семинара будет трудно.

ХРОНИКА

СИМПОЗИУМЫ

МЕЖДУНАРОДНОГО КОМИТЕТА ПО МУЗЕОЛОГИИ (ИКОФОМ)

Данная хроника была опубликована в специальном выпуске бюллетеня Международного комитета по музеологии (ИКОФОМ) “Museological News”, подготовленном к Генеральной конференции Международного Совета Музеев (ИКОМ), которая состоялась в Квебеке (Канада) в 1992 г. Здесь представлены основные темы международных музееведческих форумов, организованных ИКОФОМ с 1976 г. по 1991 г.; дана краткая характеристика хода их обсуждения. Хроника позволяет проследить эволюцию теоретической проблематики, обсуждавшейся на протяжении 15 лет в международном музееведческом сообществе. Она также дает представление о работе Международного комитета по музеологии со времени его основания и о политике, проводившейся под руководством трех его представителей, сменивших друг друга за этот период: Яна Елинека (Чехо-Словакия), Виноша Софки (Швеция) и Питера ван Менша (Голландия).

СИМПОЗИУМ I

“Научно-исследовательская работа в музеях: возможности и границы”

(Варшава, 1978)

Предложенная для обсуждения тема включала три проблемы:

1. Если рассматривать музеи исключительно как образовательные структуры, не лучше ли предоставить вести научные исследования другим организациям?
2. Если все-таки музеи не могут полностью отказаться от научно-исследовательской работы, то возможно, она носит вторичный характер, в то время как полноценные научные разработки выполняются иными организациями?
3. Как следует поступить с небольшими, в том числе краеведческими музеями, не имеющими достаточной базы для ведения научной работы?

Все семь участников дискуссии сошлись во мнении, что научно-исследовательская работа составляет значительную часть деятельности любого музея. Особенно сильно эта позиция была заявлена советскими музееведами, ссылавшимися на ленинское положение о том, что музей - это научно-исследовательское учреждение, несущее культурно-просветительную функцию.

Некоторые из выступавших остановились на специфике музейного научного исследования, в частности, в сфере музеологии. В связи с этим, по предложению В.Софки, было принято решение о создании международного центра музеологических исследований, поддерживающего контакты с национальными образованиями подобного рода. Предположительно такой центр мог бы заниматься

проблемами деятельности музеев и обучением музейных кадров. Был также поднят вопрос об издании учебника музеологии.

СИМПОЗИУМ II

“Социологический и экологический аспект деятельности современного музея: возможности партнерства в этой области”

(Торжино, 1979)

Тема для обсуждения была предложена Я.Елинеком. Эта же проблема вошла в программу X Симпозиума ИКОФОМ в 1987 г. Участники заседания (число которых, как и на первом симпозиуме, было невелико) обсуждали деятельность “смежных” институтов: историко-архитектурных ансамблей, парков, заповедников, зоопарков, ботанических садов. Во вступительном слове Я.Елинек обратил внимание на то, что эти организации используют накопленный музеями опыт образовательной работы. В то же время музеи испытывают влияние социологических и экологических методов, характерных для их деятельности.

Формулировка темы была неоднозначно воспринята участниками заседания, поэтому в тематике сообщений наблюдался значительный разброс. Например, вопрос об экологии заставил некоторых выступающих говорить о проблемах сохранения и консервации исторических поселений в сельской местности.

СИМПОЗИУМ III

“Системы и систематизация в музеологии”

(Мехико, 1980)

Первоначальный замысел не удался. Было сделано только два из намеченных докладов. Участники встречи использовали термины “система” и “систематизация” в разном значении. Между тем, изначально планировалось обсудить структуру музеологии как науки. Но, если Збынек Странский (Чехо-Словакия) опирался в своих рассуждениях на общую теорию систематизации научных дисциплин, то Джеффри Льюис (Великобритания) и Винош Софка (Швеция) оперировали понятием исключительно на уровне оргструктур ИКОФОМ-ИКОМ, т.е. говорили о взаимоотношениях комитета по музеологии со специальными комитетами ИКОМа.

Несмотря на то, что первоначальные намерения не удалось полностью осуществить, симпозиум сформулировал чрезвычайно важную идею о междисциплинарном характере музееведческих исследований, отражающем междисциплинарный характер музейной работы. Именно этому по предложению ИКОФОМ должна была быть посвящена Генеральная конференция ИКОМа в Гааге в 1989 г.

СИМПОЗИУМ IV

“Система музеологии и междисциплинарный подход”

(Париж, 1982)

На заседании была продолжена дискуссия о предмете музеологии, начатая в предыдущем году в Мехико. Томислав Шола (Хорватия) в своем выступлении предложил новое понятие “наследование”, Мота и Авраам Разгон (СССР) коснулись структуры музеологии как академической дисциплины. Но если первый высказал весьма нестандартный подход, то второй строго придерживался обычных для восточно-европейских музеологов взглядов. Два других участника встречи - Лакотур и Юдит Шпильбауэр (США) остановились на теме междисциплинарности в музеологии, считая ее первостепенной.

СИМПОЗИУМ V

“Методология музеологии и педагогика музейных специалистов”

(Лондон, 1983)

Данная тема возникла как результат сотрудничества ИКОФОМ с Комитетом по подготовке музейных специалистов (ИКТОП), при этом внимание членов ИКОФОМ особенно привлекла проблема методологии. Высказывались различные мнения. Касаясь вопроса о предмете музеологии, Юдит Шпильбауэр (США) назвала присутствующие в нем разночтения “континиумом”, где сугубо прагматические институциональные подходы находятся на одном конце, а более общие гуманитарные - на другом”. Только в двух докладах музеология толковалась как наука, выходящая за пределы самого музея. Все остальные выступавшие относили ее непосредственно к сфере музейной деятельности. Были зафиксированы три позиции:

- музеология - наука о музее как социокультурном институте;
- музеология - наука о формах музейной деятельности;
- музеология - наука о сущности музея как общественного феномена.

СИМПОЗИУМ VI

“Музей - территория - общество”

(Лондон, 1983)

Симпозиум можно рассматривать как продолжение дискуссии, начавшейся на предыдущей встрече. Направленность выступлений свидетельствовала о том, что в ИКОФОМ прочно обосновались представители экомузеологии. Во вступительном слове прозвучал призыв посвятить заседание проблемам экологии и экомузеям. Но хотя материалы симпозиума были изданы под зеленой обложкой, они говорят о том, что экологию применительно к музейной сфере нельзя понимать как чисто природоведческую дисциплину. Экомузеи - не разновидность естественнонаучных музеев. Читая материалы симпозиума, явственно ощущаешь разницу между сторонниками экомузеев и представителями естествознания.

СИМПОЗИУМ VII

“Собирать сегодня во имя завтра”

(Лейден, 1984)

Тема симпозиума включала четыре главных проблемы:

- музейный объект - дефиниция или описание;
- критерии отбора музейных предметов и существующие ограничения собирательской деятельности;
- историческая глубина собирательства. Что из ныне существующих коллекций подлежит дальнейшему сохранению?
- современная практика приобретения музейных предметов и соответствие ее потребностям завтрашнего дня.

Эта тематика была неверно понята большинством участников. Поднятые в некоторых выступлениях вопросы о терминологии (музейный предмет, музейные материалы, музеалии и т.д.) предвосхитили тему следующей конференции в Загребе. Большинство участников высказывали недовольство прошлой и настоящей политикой музейного комплектования, подчеркивали необходимость разработки специальной программы в этой области. Высказывались надежды, что музеология разработает достаточно четкие критерии отбора предметов для музейных собраний. Многие ораторы сошлись во мнении, что собирательская деятельность музеев зависима от контекста времени и культурной ситуации.

Неоднозначной была оценка возможности предусмотреть будущее и заранее ориентировать музеи на собирание того или иного пласта материальной культуры. Элиаш Буркау говорил о целесообразности возникновения в будущем “институтов общественной памяти”, где музеи будут взаимодействовать с архивами, библиотеками и т.д. В какой-то степени этот подход перекликался со взглядами Томислава Шолы, возлагавшего большие надежды на информационные технологии. В противоположность им, Андреас Гроте был весьма скептичен, если не сказать циничен, спрашивая “Какое будущее?”, “Чье будущее?” Как ни странно, очень мало говорилось о возможности сотрудничества между музеями. Другая тема, оставшаяся без внимания - чрезмерный рост коллекций и связанные с этим проблемы.

СИМПОЗИУМ VIII

“Оригинал и копия в музеях”

(Загреб, 1985)

Хотя тема симпозиума предполагала широкий разговор о разнообразных видах репродукций, большинство участников сосредоточились на понятии “копии”.

Повестка дня включала следующие вопросы:

- концепции и дефиниции;
- оправданное и неоправданное использование копий - эстетический и правовой аспект;
- типология копий;
- практический аспект использования копий.

Предполагалось вести обсуждение по двум направлениям: характеристика копии как предмета материальной культуры и использование этих специфических предметов в музеях. Апология подлинника как краеугольного камня музейной деятельности, прозвучавшая еще на симпозиуме в Лейдене, заставила некоторых из выступавших усматривать в подлинности определяющее качество музейного предмета. Некоторые подчеркивали условность в понимании подлинности музейного предмета, характерном для западного музееведения. Бернард Делаш и Томислав Шола, ссылаясь на мнение Андре Мальро, приветствовали новые технические возможности для получения высококачественных копий. По их мнению копирование освобождает предмет (особенно произведение искусства) от ложного мифа подлинности и служит выявлению его истинного смысла. Матильда Беллаг (Франция) и Питер ван Менш (Нидерланды) остановились в своих выступлениях на документальной ценности копии. В целом, большинство участников дискуссии пришло к мнению о вторичном значении копии в сравнении с оригиналом, хотя были названы некоторые случаи, когда музеи предпочитают копии оригиналам.

СИМПОЗИУМ IX

“Музеология и культурная самобытность”

(Буэнос-Айрес, 1986)

Эта тема для заседания ИКОФОМ была избрана в соответствии с темой Генеральной конференции ИКОМа, в рамках которой оно проходило. Предполагалось, что она привлечет внимание музеологов за пределами Европы, особенно из Латинской Америки. В повестку дня были включены следующие пункты:

- определение самобытности (природный и культурный аспекты);
- музеологический подход к самобытной культуре;
- роль музеологии в сохранении культурной самобытности.

Участникам было предложено не ограничивать себя одним пунктом, а высказываться по каждому из них. Однако большинство выступавших сконцентрировалось на второй проблеме. Культурная самобытность - острая проблема времени, заставившая переключить внимание участников встречи с узко-специальных вопросов музеологии на более широкую культурологическую проблематику. Тон дискуссии был задан весьма провоцирующим выступлением Томислава Шолы (Хорватия). Его активно поддерживали участники конференции из стран третьего мира. Общему настроению заседания во многом способствовало место проведения встречи: Латино-Американский континент впервые принимал у себя Генеральную конференцию ИКОМа. Все выступившие, выражая это по-разному, настаивали на значении музеев для сохранения и передачи культурной традиции, закреплённой в предметах материального мира. Некоторые участники дискуссии подчеркивали, что предметная коммуникация - это прежде всего обмен идеями. В задачу музеев входит сохранение культурного бытия предметов. Группа авторов (представители Франции) настаивала на экомuzeологическом подходе к этой проблеме. Доклады были разнообразны по форме: некоторые имели вид

сложных философских построений, другие же описывали опыт практической музейной работы.

Само понятие “самобытность” предполагает наличие особенностей или отличия. В этом смысле музейная работа представляется консолидирующим фактором для данной группы или сообщества, отличающей ее от других.

СИМПОЗИУМ X

“Музеология и музей”

(Эспо, 1987)

Этот десятый по счету симпозиум ИКОФОМ был посвящен взаимоотношениям музеологии и музеев. В своем вступительном слове Президент комитета Винош Софка (Швеция) охарактеризовал предстоящую дискуссию как вечную проблему первенства яйца или курицы. Симпозиум, разумеется, не дал ответа на вопрос, что первично: музей или музеология, но предположил вернуться к рассмотрению темы первого симпозиума о музеологии как академической дисциплине, ее соотносительности со сферой деятельности самого музея.

Широкий подход к музеологии продемонстрировали так называемые “наследоведы”. Некоторые доклады были сосредоточены на проблеме функций музеев, в них явно слышались отзвуки дискуссии в Буэнос-Айресе. Представители третьего мира подчеркивали различия в истории и социальной позиции музеев их стран по сравнению с западно-европейскими. Барбара Абрамо выразила это так: музеи развитых стран - это прежде всего инструменты социального обновления. В целом же, несмотря на различие мнений о взаимоотношениях музеологии и музеев, активной дискуссии на эту тему не произошло. Участники встречи согласились, что музеология способствует или должна способствовать дальнейшему развитию музеев.

Три основных модели взаимоотношения музеологии и музея выглядят так:

1. Инициатива принадлежит музею. Музеология описывает и анализирует опыт музейного дела.
2. Музеология разрабатывает перспективные модели и методы музейной деятельности, которые музей применяет для совершенствования своей работы.
3. Музеология - основа профессиональной подготовки музейных работников.

Среди участников наблюдалась некоторая предрасположенность ко второй (нормативной) модели.

СИМПОЗИУМ XI

“Музеология и развивающиеся страны”

(Хайдарабат, 1988)

Тема симпозиума соответствовала месту его проведения. Уже на предыдущих встречах ИКОФОМ за пределами Европы (в Мехико и Буэнос-Айресе)

участники из стран третьего мира подчеркивали особую значимость музеев и музеологии для решения проблем развития их культуры. Тогда же прозвучала мысль, что европейская модель музея не универсальна и не соответствует социальной роли музеев в развивающихся странах. Центральным на этом симпозиуме был вопрос: что может предложить музееведение для развития и сохранения культуры третьего мира?

Для дискуссии было сформулировано четыре группы проблем:

1. В чем главное назначение музеологии и музеев в развивающихся странах?
2. Что препятствует реализации возможностей музеологии и музейных программ в развивающихся странах и как преодолеть эти трудности?
3. Как может музеология помочь модернизации музеев в развивающихся странах? Существуют ли национальные модели музеев? В чем роль музеев развитых стран?
4. Каков механизм воплощения музеологической теории в практику в музеях, центрах по подготовке музейных сотрудников, исследовательских институтах? И как этот ценный практический опыт учитывается в общих теоретических построениях?

Из 23 участников конференции 7 представляли Индию (хозяйку встречи), 7 - Бразилию, 4 - Аргентину, 3 - африканские государства. Многие докладчики подчеркивали, что для стран третьего мира понятие "музей" явилось продуктом колониализма, хотя в некоторых случаях учитывалась и национальная традиция сохранения памятников национальной культуры. Представители Аргентины и Бразилии единодушно характеризовали традиционный музей в своих странах как оплот культурной, экономической и политической элиты. Большинство выступавших сошлись во мнении, что музеи - важный фактор формирования национального самосознания, но для выполнения своей миссии они должны отождествлять себя с потребностями местного населения. Этому препятствует отсутствие поддержки со стороны местных властей. У музеологов развивающихся стран есть общее убеждение, что они должны не копировать западные образцы, но использовать их, адаптируя к местной культурной ситуации. Например, в Индии успешно развиваются возникшие первоначально на Западе научные демонстрационные центры.

Большинство представителей Западной Европы и Северной Америки подчеркивали, что модель музея XIX века, принесенная колонизаторами в третий мир, сегодня безнадежно устарела также и для Запада. Различные социальные обстоятельства требуют достаточной гибкости и эластичности понятия "музей".

СИМПОЗИУМ XII

“Прогноз как инструмент музеологии.

Музеология и футурология?”

(Гаага, 1989)

Тема этого симпозиума распадалась на две подтемы:

- роль прогнозирования в музеологии;
- музеология и ее институты - активные участники происходящих в обществе перемен.

Как ни странно, только два доклада были непосредственно посвящены предложенной теме. Вероятно, неискренность в футурологии привела к тому, что большинство выступавших описывали современное положение музеев или излагали идеи об их развитии в будущем. Некоторые и вовсе отрицали футурологию, считая ее ненаучной. Главенствующая точка зрения, однако, состояла в том, что именно настоящее способствует нашему пониманию роли музея в прошлом и будущем. Многие авторы предлагали принять меняющуюся модель музея. Это в основном относилось к его социальным функциям.

В заключительной резолюции было сказано, что музеи должны реагировать на происходящие вокруг них перемены, если хотят выжить. Участники встречи пришли к общему убеждению, что музеи должны способствовать развитию самосознания и терпимости в обществе, которому служат, и поддерживать баланс между техникой и культурой. Это важно прежде всего для свободы и творчества человека, которые общество обязано уважать, иначе его культурное и природное наследие будет предано забвению.

К сожалению, среди представленных докладов лишь немногие содержали системный анализ будущего образа музея. Однако, по мнению большинства участников симпозиума музеев сохранил свой статус в качестве особого общественного института.

Интересно, что дискуссия выявила различное отношение к проблеме будущего музея у представителей разных стран: западные музеологи были озабочены возможностью адаптации музейных структур к перспективам будущего развития мира; восточно-европейские коллеги делали упор на совершенствование научной и познавательной сторон деятельности музея для лучшего понимания мирового устройства в будущем; ну а представители развивающихся стран разрабатывали “матрицу”, в центре которой стоял Человек, чьи потребности и интересы она должна отразить.

СИМПОЗИУМ XIII

“Музеи и сохранение наследия”

(Ливингстон-Мфуве, Замбия, 1990)

В симпозиуме приняли участие 25 музеологов из различных стран мира, в том числе, 10 - из Замбии и 4 из других африканских государств (Лесото, Мозамбик, Намибия). Выбор темы симпозиума основывался на убеждении членов ИКОФОМ, что музей как социальный институт и музеология как научная дисциплина могут сыграть важную роль в процессах развития. Участники встречи пришли к выводу, что применительно к музею термины “развитие”, “окружающая среда”, “наследие” должны употребляться в самом общем смысле как сумма явлений культурной и природной среды в их взаимодействии. Проблемы социально-экономического и культурного развития смогут получить адекватное решение, если будут рассматриваться на глобальном уровне. Таким образом, горизонты музейной

деятельности существенно расширились, требуя применения междисциплинарного подхода. По мнению присутствовавших на симпозиуме музеологов экологические проблемы не являются уделом лишь естественнонаучных музеев, а входят в сферу ответственности музеев всех профилей. Формулируя эти выводы, выраженные в форме рекомендаций коллегам и административным органам, ИКОФОМ отдает себе отчет, что многие симпозиумы в прошлом сделали сходные заявления, которые, однако, оставались без внимания.. Происходящая в настоящее время деградация культурного и природного наследия человечества требует возобновления усилий подобного рода и совместных действий.

СИМПОЗИУМ XIV

“Язык экспозиции”

(Веве, Швейцария, 1991)

В симпозиуме приняло участие 34 музееведа из разных стран мира. С коротким приветственным словом к собравшимся обратился Президент ИКОФОМ Питер ван Менш (Нидерланды). На сей раз внимание членов комитета было сфокусировано на экспозиции как особом средстве коммуникации. Поэтому смежной для музееведения дисциплиной явилась семиотика.

Одновременно в рамках симпозиума прошел семинар о ситуации в музейном мире стран Восточной Европы. По итогам обсуждения была принята резолюция ИКОФОМ. В ней, в частности, говорится:

1. В связи с серьезными преобразованиями в политической, экономической и культурной жизни стран Восточной Европы, которые неизбежно влекут за собой необходимость переориентации их музеев, ИКОФОМ призывает ИКОМ и его комитеты поддерживать деятельность своих коллег в этих странах.
2. ИКОФОМ намерен содействовать распространению в Восточной Европе современных методов музейной работы, в том числе в сфере управления, консервации и коммуникации.
3. ИКОФОМ будет поддерживать профессиональное музейное образование в этих странах, а также учреждение демократических музейных ассоциаций и союзов музейных работников.
4. ИКОФОМ желал бы содействовать своими научными разработками обеспечению прочного статуса музея в новой общественной структуре стран, вступивших на путь демократии.
5. ИКОФОМ специально обращает внимание на ценность документальных и прочих источников, касающихся недавних исторических событий в этих странах, и призывает своих коллег принять все меры к их сохранению.

Перевод З.А.Бонами

Аннотации статей

М.Б.Гнедовский Модернизация музейного дела в России.

Автор рассматривает процессы модернизации музейного дела в ситуации перехода от музея, сформировавшегося в структуре тоталитарного общества, к музею демократическому; исследует современные позитивные тенденции в музейном деле и анализирует факторы, препятствующие их развитию; обсуждает необходимые в этом контексте музееведческие исследования и разработки.

В.Н.Колганов Об авторитарном и демократическом подходах в музейном деле.

Анализируется роль социально-политических факторов развития музейного дела. Автор показывает, что интерпретация музея как идеологического учреждения закономерно приводит его к превращению в инструмент тоталитарного режима, институт, способный существовать только по законам авторитаризма. Рассматриваются новые, требующие теоретического осмысления проблемы, встающие перед музеями в период перехода к демократическому обществу.

Т.Шола Новая музеология и поступательное развитие культуры или пролог кибернетического музея.

Развивая концепцию музея как регулятивного механизма культуры, автор по-новому формулирует задачи, стоящие перед теоретиками и практиками музейного дела. В статье намечены пути эволюции музееведения как составной части “мнемософии” - науки о наследии и всех социальных институтах, сохраняющих человеческий опыт.

Т.П.Калугина Музеефикация или мумификация культуры? (“постмодернистская метафора” музея).

Искусство постмодернизма характеризуется в контексте предшествующих художественных культур. Затрагиваются вопросы трансформации культурной среды в сознании и мироощущении человека. Рассматриваются основополагающие характеристики современной художественной жизни, моделируются изменения восприятия культуры в контексте ее “музеефикации”.

М.Т.Майстровская Музей в динамике (О взаимосвязи архитектурных и социальных функций).

На примере архитектуры и экспозиции прослеживается в ходе исторического развития музея его тесная взаимосвязь с социальной ситуацией и реальными потребностями общества. Рассматриваются процессы расширения и активизации

коммуникативных функций современного музея, закономерно приводящие его к трансформации в многофункциональный культурный центр.

Л.Ан Музей и музеология в Китае.

Статья дает представление об истории и современном состоянии музейной сети Китая. В ее развитии выделены три этапа. Они сопоставляются с периодами политических преобразований в стране, а также с этапами становления музееведческой науки. Делается акцент на самобытность хода развития китайских музеев. Анализируются последствия влияния на них образцов, заимствованных из других стран, в том числе из Советского Союза.

В.Ю.Дукельский Музейный социум.

В статье анализируются субъективные факторы музейной деятельности и социально-психологические особенности жизни музейных коллективов в их влиянии на формирование профессионального менталитета музейных сотрудников. Автор прослеживает историческую эволюцию музейных коллективов и ставит вопрос о перспективах возрождения изначально присущих им черт.

В.В.Кондратьев Музейная игра.

Главная в статье - проблема адресата музейной информации. Традиционно обсуждаемым вопросам экстенсивного наращивания количества музейных посетителей противопоставляется идея интенсивных форм реализации музейных функций. Статья содержит теоретическое обоснование таких понятий, как “музейное пространство”, “музейное время”, “музейный миф”, а также объединяющую их в единое целое категорию - “музейная игра”.

Р.Даалдер Посетитель музея: жертва, потребитель, диктатор или почетный гость?

Излагаются результаты исследования мотивов общения с музеем различных категорий посетителей. Анализируя роль аудитории в создании программ работы музея, автор приходит к выводу, что посетитель - это прежде всего гость, и задача музея - сделать время, проведенное в нем, как можно более приятным для всех, независимо от уровня образования, доходов или возраста.

Т.П.Поляков Проблемы авторского музея.

В статье рассматривается сложившаяся ситуация в проектировании так называемых “авторских музеев”, анализируется система сложных взаимоотношений авторов и участников проекта, обозначается триада, необходимая для создания произведений экспозиционного искусства - сценарист, художник-режиссер, администратор.

Н.А.Никишин Организация музейной работы в новых условиях.

Рассматриваются новые подходы и принципы организации музейной работы и формирования штатной структуры музеев, функционирующих в новых экономических условиях, при многоканальном финансировании и переходе к проектной форме планирования музейной деятельности.

Е.К.Дмитриева Функциональная модель государственного культурного центра-музея В.С.Высоцкого.

В статье излагаются результаты проектирования оргструктуры мемориального музея, формирующегося на основе нестандартной научной концепции.

А.И.Фролов Живой Российский музей: от прошлого к будущему.

Рассматривается опыт создания и деятельности частных музеев, формирования коллекций и экспозиций дореволюционных музеев. Особое внимание уделяется частному коллекционированию и роли общественности в формировании музейной сети России. Обозначен вопрос о поисках модели современного российского музея.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ:

ГНЕДОВСКИЙ Михаил Борисович - кандидат исторических наук, старший научный сотрудник лаборатории музейного проектирования Российского института культурологии.

КОЛГАНОВ Виталий Николаевич - старший научный сотрудник Российского института культурного и природного наследия.

ШОЛА Томислав - доктор философии, доцент философского факультета Загребского университета (Хорватия).

КАЛУГИНА Татьяна Павловна - кандидат исторических наук, зав. сектором Государственного Русского музея.

МАЙСТРОВСКАЯ Мария Терентьевна - кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник лаборатории музейного проектирования Российского института культурологии.

АН Лайшун - историк-музеолог, редактор “Китайского музейного журнала”, член Правления Китайского музейного общества (Китай).

ДУКЕЛЬСКИЙ Владимир Юрьевич - кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Лаборатории музейного проектирования Российского института культурологии.

КОНДРАТЬЕВ Владимир Владимирович - историк и музеевед.

ДААЛДЕР Реммельт - историк, заведующий экспозиционным отделом Национального морского музея в г.Амстердаме (Нидерланды).

ПОЛЯКОВ Тарас Пантелеймонович - кандидат исторических наук, ведущий научный сотрудник Лаборатории музейного проектирования Российского института культурологии.

НИКИШИН Николай Алексеевич - кандидат географических наук, заведующий лабораторией музейного проектирования Российского института культурологии.

ФРОЛОВ Александр Иванович - кандидат исторических наук, зав. кафедрой истории музейного дела факультета музеологии Российского государственного гуманитарного университета.

ДМИТРИЕВА Елена Константиновна - кандидат исторических наук, зав. сектором Российского института культурного и природного наследия.

Contents

Part I.

Museum in Reviving Society

M.Gnedovsky **Modernization of Museums in Russia**

V.Kolganov **On Authoritarian and Democratic Approaches in Museology**

T.Shola **New Museology and Sustained Culture Development: Prologue to Cybernetic Museum**

T.Kalugina **Muse or Mummy? (Postmodernist Metaphor for Museum)**

M.Maistrovskaya **Museum in Motion (On Intercommunication of Architectural and Social Functions)**

L.An **Museum and Museology in China**

Part II.

Democratization and the Museum Living

V.Dukelsky **Museum Mileau**

V.Kondratjev **Games Museums Play**

R.Daalder **Visitor to a Museum: Victim, Consumer, Dictator or Guest of Honour?**

T.Polyakov **Authorised Museum**

N.Nickishin **Museum and New Economical Realities**

Ye.Dmitrieva **A Model for the Museum and Cultural Centre of Vladimir Vysotsky**

A.Frolov **Past and Future of the Living Russian Museum**

Part III.

Museum and Democracy

The data on round-table discussion "Museum and Democracy" held in the context of International Museology Seminar. Novgorod, September 1992.

Chronicle

Information on Symposia of the International Committee for Museology (1978-1991).

SUMMARY

The scientific paper collection "Museum and Democracy" is concerned with the discussion and theoretical reflection on the democratization experience of the museum sphere in Russian posttotalitarian society. These problems are considered from the viewpoint of museum adaptation to the new social context as well as in the aspects of the proper museum activities modernization.

The papers collected here are distinguished for their actuality, controversial, original and creative approaches. The main goal of the editors was to open the discussion. In the view of this very goal the collection is based on the materials of International Museology seminar, held in Novgorod, September 1992. The collection structure follows the seminar programme and consists of four parts. The first two parts are concerned with the most significant seminar papers, while the third one deals with the most interesting round-table discussions fragments. The final collection part presents the annotations of the International Committee for Museology simposia (1978-1991) for giving Russian audience an idea of the prospective tendencies in museology thought development.

Gnedovsky M.B. Modernization of Museums in Russia

The paper considers the museum modernization process in the context of general transition from the museum as an element of totalitarian infrastructure to the museum of democratic society. It reveals some modern positive tendencies as well as some obstacles in the way of museum modernization. The author draws the readers' attention to the urgent museology researches on this subject.

Kolganov V.N. On Authoritarian and Democratic Approaches in Museology

The paper is concerned with the role of sociopolitical factors on museology development. The author points out that interpretation of the museum as an ideological institute naturally turns it into totalitarian regime instrument. The paper considers new theoretically unexplored problems facing the museums on their way to democratic society.

Shola T. New Museology and Sustained Culture Development: Prologue to Cybernetic Museum

The author puts forward a new set of museology theory and practice to promote the conception of the museum as the culture regulatory mechanism. The paper outlines the ways of museology evolution as the part of mnemosophy which is the science of heritage and of all social institutes preserving human experience.

Kalugina T.P. Muse or Mummy? (Postmodernist Metaphor for Museum

The paper deals with postmodernist art in the context of preceding cultures. The author explores cultural environment transformation into human consciousness and attitude to generate the interpretation models in the course its "museufication».

Maistrovskaya M.T. Museum in Motion (On Intercommunication of Architectural and Social Functions)

Using architecture and museum presentation development as an example, the author brings into focus close relationship between museum and its social context as well as actual public needs. Particular emphasis is placed on great advance and expansion of modern museum communicative functions leading to museum transformation into multifunctional cultural centre.

An.L. Museum and Museology in China

The paper deals with the history and modern state of China museum net with regard to museology development stages and the periods of political reforms. The author draws the readers' attention to the original trend of development as well as to great impact of alien adoptions on Chinese museums.

Dukelsky V.J. Museum Mileau

The author explores the subjective factors of museum activities as well as sociopsychologic features of museum communities life to clarify their strong impact on museum professional mentality formation. The author puts the question of restoring museum communities' primary distinctive features.

Kondratjev V.V. Games Museums Play

The author advances the concept of intensive forms of museum functions realization opposing to traditional aspiration for extensive increasing in the number of museum visitors. The paper provides new theoretical grounds for such conceptions as "museum space", "museum time", "museum myth" as well as the general category "museum game" including all told in a whole.

Daalder R. Visitor to a Museum: Victim, Consumer, Dictator or Guest of Honour?

The paper is concerned with exploration of different visitors' motivation for museum intercourse. The author regards museum visitor as a guest first of all and shows the ways to make the museum attendance more comfortable and suitable for anyone irrespective of age, educational level or incomes.

Polyakov T.P. Authorised Museum

The paper investigates the projecting of so called "author's museums". It is demonstrated how the complex relations between the author and other project participants generalize a triad of scenarist, artist-producer and administrator which is necessary for creating works of museum presentation art.

Nikishin N.A. Museum and New Economical Realities

Considering museum management under new economic conditions as well as transition to the multichannel funding and project form of museum activities, the author outlines some advanced principles and new approaches to the museum management and staff framework forming.

Dmitrieva E.K. A Model for the Museum and Cultural Centre of Vladimir Vysotsky

The paper deals with the results of developing organization structure for the memorial museum based on the original scientific conception.

Frolov A.I. Past and Future of the Living Russian Museum

The paper is concerned with experience of private museums establishing and activities as well as arranging pre-revolutionary museum collections and presentations. The author places primary emphasis upon a key role played by public and private collecting in the development of museums. In this connection the author brings into focus an idea of searching for modern Russian museum model.