



*Учителям
и моим молодым
друзьям*



Зинаида **Бонами**



Как читать
и понимать

МУЗЕЙ

ФИЛОСОФИЯ
МУЗЕЯ



Издательство АСТ
Москва 2018

УДК 069
ББК 79.1
Б81

*Исключительные права на публикацию книги на русском языке принадлежат
ООО «Издательство АСТ». Любое использование материала данной книги, полностью
или частично, без разрешения правообладателя запрещается*

В оформлении книги использованы фотоматериалы,
предоставленные компанией Shutterstock

Издание осуществлено при поддержке компании «Северсталь»



Бонами, З. А.

Б81 Как читать и понимать музей. Философия музея / З. А. Бонами. — Москва : Издательство АСТ, 2018. — 224 с. : ил. — (Как читать и понимать).

ISBN 978-5-17-098517-3

Что такое музей, хорошо известно каждому, но о его происхождении, развитии и, тем более, общественном влиянии осведомлены немногие. Такие темы обычно изучаются специалистами и составляют предмет отдельной науки — *музеологии*. Однако популярность, разнообразие, постоянный рост числа музеев требуют более глубокого проникновения в эти вопросы в том числе и от зрителей, без сотрудничества с которыми невозможен современный музей. Таков принцип *новой музеологии*.

Способствовать пониманию природы музея, его *философии*, иными словами, тех общественных идей и отношений, которые формировали и трансформировали его — задача этой книги.

Ее автор З.А. Бонами — музейный работник и музеолог, рассказывает в шести тематических очерках о ярких эпизодах, связанных со знаменитыми музеями: Лувром, Британским музеем, Музеем Метрополитен, Эрмитажем, Музеем изобразительных искусств им. А. С. Пушкина и др., надеясь заглянуть в будущее музея, как важнейшего института памяти.

Издание содержит богатый иллюстративный материал, представляющий образ музея в мировом изобразительном искусстве и фотографии.

**УДК 069
ББК 79.1**

Все права защищены

ISBN 978-5-17-098517-3

© Бонами З. А., 2018
© Оформление, ООО «Издательство АСТ», 2018

СОДЕРЖАНИЕ

	Предисловие	6
	Очерк первый Музейон <i>Движение навстречу музею</i>	7
	Очерк второй Публичный музей <i>Между веком Разума и веком Прогресса</i>	33
	Очерк третий Музейный скептицизм <i>Спор вокруг музея</i>	73
	Очерк четвертый Музеи и XX век <i>Фактор силы</i>	101
	Очерк пятый Воображаемый музей <i>Искусство памяти</i>	149
	Очерк шестой Музей после музея <i>XXI век</i>	181

ПРЕДИСЛОВИЕ

Уже давно, наверное, еще с тех самых пор, как совершенно неожиданно для себя самой я начала работать в музее, мне захотелось проникнуть в потаенный принцип действия его механизма. За долгие годы пришлось убедиться, что музей, предназначенный, по общему убеждению, для сохранения, изучения и экспонирования прошлого с помощью самых разнообразных образцов материального мира, в значительной мере связан с *настоящим*, а его истинная суть не так явственна и однозначна, как кажется...

Могу предположить, что одной из причин загадочности и своеобразной «скрытности» музея является его изначальная противоречивость. Она обнаруживается в нем с рождения. Ведь речь идет, с одной стороны, об очень древней культурной форме, но с другой – об общественном институте всего лишь с двухсотлетней историей. Так уж получилось, что изначально музей был настроен на разные голоса и по ходу времени должен был исполнять разные мелодии. В его родословной и храм, и сокровищница, и сообщество ученых... При всем том его появление на свет сопровождалось браваурными звуками революционных маршей и невиданным порывом человека к знанию, его верой в общественный прогресс, а самое главное – в самого себя.

Таким образом, можно сказать, что музей заключает в себе целую *философию*, основанную на познании и созидании мира, но также и личном самоусовершенствовании. Об этом говорят философы, от античных авторов до модернистов XX в., голоса которых звучат на страницах книги.

Впрочем, кроме художников, писателей и, конечно, сотрудников и руководителей музеев, здесь немало упоминаний о государственных деятелях и политиках. Некоторые из них способствовали созданию музеев и их коллекций, другие – разрушению. Известно, что историческая реальность оказывается подчас сильнее ученых трактатов. Это обстоятельство всегда касалось музея. Умение быть гибким и одновременно негибким на протяжении вот уже двух столетий, даже больше, – та жизненная *философия*, которой стоило бы у музея поучиться.

В наши дни, когда музеи как никогда популярны, когда во всем мире их посещают миллионы людей, ведется много дискуссий об их будущем. Сумеют ли они сохранить свой изначальный смысл и назначение, свою особую атмосферу и *философию*? Эти вопросы не могут быть обращены исключительно к музейным профессионалам, ведь сегодня музеи – часть жизни всех.

Музеи много описывали, но мало объясняли. Давайте попробуем вместе заглянуть в их историю и скрытую от внешнего взгляда механику. Составляющие книгу шесть очерков могут быть прочитаны подряд или же избирательно. В любом случае, они помогут понять и постигнуть музей.

Очерк первый

МУСЕЙОН

Движение навстречу музею



Шарль Клериссо (Charles-Louis Clerisseau),
1781–1820. Классические руины
Рисунок. 1760-е гг.



**Весь этот одержимый храмами век
оставит из них только один: музей...**

Андре Мальро

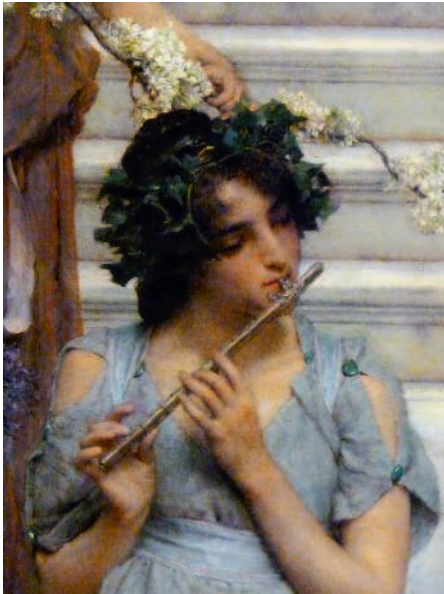
При всей несхожести музея, каким он представляется нам сегодня, с *мусейонами* – местами религиозного поклонения, центрами науки и культуры Древней Греции, у них много точек соприкосновения. Собственно, само название «музей» произошло от древнегреческого *museion* – храм муз, святилище.

Чтобы понять, как возникали и чему служили мусейоны, требуется погрузиться в механизмы таких культурных проявлений, как *миф* и *ритуал*. Именно с их помощью в древности люди обрели выход за пределы чисто биологического существования и установили связь со своими богами, в которых надеялись найти покровительство и наивысшую мудрость. Через миф и ритуал, считают ученые (1), осуществлялись социальные практики собирания и сохранения различных предметов, способных дать представление об окружающем мире.

Это были так называемые *вотивные дары* (от лат. *votivus* – посвященный богам), и предназначались они для подношения богам и божествам, героям, предкам и... музам. В сознании греков музы, дочери богини памяти Мнемозины, были спутницами бога Аполлона, прозванного иначе *Мусагетом*, то есть предводителем муз. С развитием греческой истории каждая из них обретает могущество и начинает покровительствовать тем или иным наукам и искусствам, называемым *мусическими*

**Густав Моро
(Gustave Moreau), 1826–1898
Музы, покидающие своего отца
Аполлона, чтобы уйти в мир
Холст, масло. 1868**





Лоуренс Альма-Тадема
(Lawrence Alma-Tadema), 1836–1916
Весна. Фрагмент. Холст, масло. 1894

(от греч. *mousicos* – исходящее от муз).

«Когда музей был храмом, – отмечал русский философ-космист Н. Ф. Федоров (1829–1903), к суждениям которого мы будем не раз обращаться, – тогда память была не хранилищем только, а и восстановлением...» (2). В самом деле, культурному жертвоприношению, символически связанному с *расчленением*, *разрывом* или *разрушением*, древние инстинктивно противопоставляли действия по восстановлению целостности и порядка, пользуясь

при этом различными предметами в качестве символов и наделяя их различными смыслами.

«Предметы, как и язык, и природа, дающая людям жизненное пространство и пищу, – отмечает британский музеолог Сьюзен Пирс (*Susan Pearce*), – один из главных источников формирования индивида и общества» (3). Собственно, в этом заключена историческая связь однокоренных слов «вещь» – «весть», так много значащая для понимания музея как способа предметного постижения мира. Каждый из музейных *артефактов* (от лат. *artefactum*, в искусствоведении и культурологии – объект, имеющий значение символического содержания) способен «заговорить». «Различные смысловые интерпретации предмета обретают качество "свидетельств"» (4).

Захоронения, расположенные вокруг некоторых мусейонов, указывают, что в основе культа муз могло лежать и *мемориальное начало*. Древние святилища, возможно, были первыми памятниками усопшим, соединявшими в себе главные координаты человеческой памяти – пространство и время. «Велика сила памяти, присущая месту», – подчеркивал древнеримский философ Цицерон (*Marcus Tullius Cicero*, 106–43 до н. э.).

Если приносимые в храмы дары способствовали *локализации* воспоминаний в специально отведенных священных местах, то древнегреческие

ритуалы и мистерии (греч. *Μυστήρια* – тайное служение), также входившие в понятие «мусейон», являлись инструментом ориентации во *времени*. Мистерии символизировали идею цикличности времени. Их определяющей чертой была *повторяемость*, заключающая в себе «задачу нового воплощения, реактивации, воскрешения» (5).

Отголоском древних мистерий сегодня служит механизм *коммеморации* – сохранения в общественном сознании памяти о значимых событиях прошлого (6). Прежде всего он действует в музеях, посвященных выдающимся людям или историческим событиям. Во многих отношениях деятельность



Лоуренс Альма-Тадема
(Lawrence Alma-Tadema),
1836–1916
Праздник. Холст,
масло. 1882

таких учреждений основывается на соблюдении общественных ритуалов. Мемориальные музеи способствуют созданию коллективного *хронотопа памяти* (7). В дни памятных годовщин они становятся центрами торжеств, которые можно соотнести с традицией мистерий. По сути, происходящие здесь памятные чтения, концерты, возложение цветов играют всю ту же роль символических «подношений».

Однако излишняя ритуализация может способствовать и движению, ведущему обратно от культуры к мифу. Так, в частности, возникли мифы о Шекспире, Гёте, Пушкине... Суть современного мифа в «том, что он преобразует смысл в форму», – утверждал французский философ Ролан Барт (*Roland Barthes*, 1915–1980) (8). Образы культуры, архивированные в строго заданной форме, грозят утратой возможности их последующего индивидуального и независимого прочтения, предостерегала американская писательница Сьюзен Зонтаг (*Susan Sontag*, 1933–2004) (9), и об этом, безусловно, стоит помнить музеям, ведущим коммеморативные практики.

По описаниям Павсания (II в. н. э.), древнегреческого географа и писателя, составившего нечто вроде античного путеводителя по Элладе, в архитек-



турном отношении мусейоны имели образ храма, но с течением времени их архитектура усложнилась, в частности в связи с необходимостью устройства подземных хранилищ для даров-*тезаурусов* (от греч. *θησαυρός* – сокровище).

Современная реконструкция дает нам возможность, например, представить облик величественного храма Аполлона в Дельфах, сооруженного в 366–339 до н. э. Он являл собой классический тип древнегреческого *периптера* (от греч. *περίπτερος* – окруженный колоннами). На фронтонах с много-

**Современный вид храма богини Исиды на острове Делос. Греция
Цветная фотография**



Вид фасада Британского музея. Лондон. Цветная фотография

фигурными рельефами и скульптурами можно было видеть златокудрого Аполлона и его спутниц – муз. Внутреннее пространство храма разделяли два ряда колонн. Здесь горел огонь и находился жертвенник, а также размещались самые ценные дары, прежде всего скульптуры.

Древнегреческая храмовая архитектура в значительной мере сформировала облик европейского музея как идеала эпохи Просвещения. В 1823 г. известный английский архитектор Роберт Смёрк (*Robert Smirke*, 1780–1867), работавший преимущественно в стилистике неоклассицизма, создал проект здания Британского музея в Лондоне. Крылья этого массивного сооружения, по своим масштабам в два раза превосходящего Парфенон, зрительно образуют конфигурацию сцены древнегреческого театра, усиливая впечатление от фасадной части и направляя взгляд на главный вход. Он первоначально располагался в южном крыле и был украшен скульптурным фронтоном Ричарда Вестмакотта (*Richard Westmacott*, 1775–1856) под названием «Восход цивилизации». В центре композиции – три фигуры, символизовавшие Просвещение, в окружении аллегорий различных наук и искусств.

В 1825–1828 гг. в Берлине на так называемом Музейном острове (нем. *Museumsinsel*) между реками Шпрее и Купферграбен было сооружено здание Королевского музея, который в 1845 г. был переименован в Старый музей (нем. *Altes Museum*). Проект этого строения в неоклассическом стиле создан выдающимся архитектором Карлом Шинкелем (*Karl Friedrich Schinkel*, 1781–1841). Утверждают, что кронпринц Фридрих Вильгельм Гогенцоллерн, кото-

рый впоследствии правил Пруссией под именем Фридриха Вильгельма IV (*Friedrich Wilhelm IV*, 1795–1861; коронован в 1840), для вдохновения послал Шинкелю карандашный рисунок, изображавший здание с классическим портиком, – он хотел, чтобы музей был пронизан духом античности. Архитектор реализовал идею с помощью восемнадцати ионических колонн, просторного атриума, ротонды со скульптурами и монументальной лестницы, заставляющей посетителей не просто подниматься, а «восходить» в музей.

Музейные здания того же стиля можно найти во многих городах Европы, Америки и даже Австралии. Таким образом, традиционное сравнение музея с храмом не в последнюю очередь связано с каноническим типом архитектуры и, конечно, зрительным образом, запечатленным в нашем сознании.

В начале XX в. (в 1898–1912 гг.) в Москве, на Волхонке, по проекту академика архитектуры Р. И. Клейна (1858–1924) было возведено здание Музея изящных искусств им. императора Александра III (ныне ГМИИ им. А. С. Пушкина). Источником вдохновения для известного московского архитектора послужил один из главных афинских храмов – Эрехтейон (421–406 до н. э.). Колоннада ионического ордера, к которой ведет широкая лестница, воспроизводит в увеличенном масштабе восточный портик этого памятника. Как и в античных святилищах, главный зал музея разделен двумя рядами колонн. Особую торжественность зданию придают центральная лестница и примыкающая к ней колоннада второго этажа, выполненные из цветного мрамора необычного оттенка розового.

Монументальные формы греческих храмов принесли в пространство музея заданность внутренней планировки: лестницы и широкие проходы для торжественных процессий, вместительные залы и своего рода «алтарное место» для самого ценного экспоната. По сложившейся традиции роль «алтаря» в Пушкинском музее играет полукруглая часть (в древнегреческой архитек-



**Вид храма Эрехтейон. Афины
Цветная фотография**

туре – *экседра*, в римский период – *абсида*) центрального («Белого») зала, куда обычно помещают самый ценный экспонат выставки.

«Музеи как современные церемониальные сооружения принадлежат к тому же типу архитектуры, что и храмы, церкви, святилища и некоторые типы дворцов. Следуя архитектурному сценарию, посетитель вовлекается в действие, которое точнее всего было бы назвать ритуалом» (10). Ритуальная топография, не осознаваемая большинством посетителей, пришедших, например, на выставку в Пушкинский музей на Волхонке, проявляет себя в медленном течении людского потока через садик, отделяющий его от городской суеты, в восхождении по ступеням лестницы к входу в здание...

Летом 1974 г., когда в Москву из Лувра прибыла знаменитая «Мона Лиза» Леонардо да Винчи (*Leonardo da Vinci*, 1452–1519), желающие увидеть картину собирались у музея уже с двух часов ночи. В шесть утра хвост тысячной очереди огибал здание. Каждому давалось на осмотр не более пятнадцати секунд, поэтому движение людей навстречу картине (в день музей посещало шесть-семь тысяч человек) в самом деле напоминало религиозную процессию.

Другим проявлением *музейного ритуала* можно считать церемонию торжественного открытия выставок – *вернисаж*; в какой-то мере она схожа с древней символикой «ожидания чуда».

Наиболее значительным собранием древнегреческой живописи считался афинский Акрополь. Здесь, в помещении с глухими стенами, находилось специальное хранилище для картин – *пинакотекa* (от греч. *πίναξ* – картина, доска и *θήκη* – хранилище). Изобразительное искусство того времени всецело отражало стремление людей к гармоничному мировосприятию. Культ

красоты, исповедуемый античностью, представлялся грекам одним из способов приобщения к божественному. То, что впоследствии будет определено как *эстетическое* (чувство формы, цвета, ритма, симметрии), способствующее внутреннему умиротворению и духовному возвышению человека, в Древнем



Вид внешней колоннады здания Музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Москва
Цветная фотография