

ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА МУЗЕЙНОЙ ЭКСПОЗИЦИИ

Ян Долак

МУЗЕЙНАЯ ЭКСПОЗИЦИЯ – МУЗЕЙНАЯ КОММУНИКАЦИЯ

*Человек видит лишь то, что он замечает,
а замечает лишь то, что, так или
иначе, присутствует в его сознании.*
Альфонс Бертильон

Сам термин «коммуникация» имеет несколько значений. Под ним можно понимать наземные коммуникации (шоссейные дороги, магистрали, тротуары, велосипедные дорожки), он также может означать транспортное сообщение (железные дороги, водные или воздушные пути). В систему коммуникаций также входят, например, дорожные знаки, в то же время, коммуникация происходит в растительном и животном мире. Коммуникация осуществляется в рамках так называемой первой сигнальной системы (запахи, «танцы» животных и т.п.), однако люди используют для коммуникации также вторую сигнальную систему (язык, речь). Помимо вербальных языковых систем существуют невербальные языковые системы, примером которой является музейная экспозиция. В нашем случае термин коммуникация может трактоваться как обмен мнениями, т.е. сообщение друг другу мыслей, информации, взглядов и ощущений. Логично, что составной частью коммуникации является и «фидбэк» (англ. feedback), то есть обратная связь, ответная реакция. Однако термин коммуникация используется и в контексте, в котором ожидается минимальная обратная реакция или не ожидается вовсе, как, например, в случае радиовещания. Ответная реакция также может быть запоздалой. Именно к такой категории коммуникации с незначительной ответной реакцией относятся музеи. Теория коммуникации частично переплетается с теорией информации. В то время как специалистов в информатике чаще всего интересует само содержание информации, и для них не имеет большого значения ее источник, теория коммуникации, наоборот, сосредоточивается главным образом на механизмах ее передачи. С точки зрения музееведения именно носитель информации является центром внимания. Иногда мы сталкиваемся с терминами «прямая и непрямая коммуникация», которые считаются особенно проблематичными и неоднозначными с точки зрения терминологии. На мой взгляд, можно широко использовать термины «личная и безличная коммуникация». Наше внимание должно быть сосредоточено на коммуникации музеев с посетителями посредством музейных

экспозиций и выставок как комплексов непосредственного воздействия. Информационная цепочка называется сообщением. Сообщение, разбитое на смысловые и пространственные блоки, называется высказыванием. Типичным музейным высказыванием является выставка или экспозиция¹.

Основателем теории коммуникации считается американский философ Ч. С. Пирс, который, помимо всего прочего, внес значительный вклад в изучение знаков, значения и коммуникации. Его идеи были позднее развиты специалистами в области семиотики, науки о знаковых системах. Одним из первых музееведов, который использовал термин «музейная коммуникация», считается канадский ученый Д. Камерон, данной проблематикой занимаются также англичанка А. Хупер-Гринхилл и чех З. З. Странский. Сравнением российского и «западного» подхода к музейной коммуникации занимается российский культуролог О. В. Беззубова².

По теме коммуникации сегодня доступно большое количество литературы. Однако, если мы заглянем в эту литературу, включая, например, чешские, русские и английские странички «Википедии», нас может удивить тот факт, что в них форма коммуникации посредством предметов (в нашем случае, экспонатов) отодвинута на второй план или вовсе не освещается³. При этом демонстрация предметов, наглядное разъяснение (*англ.* ostension) является первоосновой человеческой коммуникации, что убедительно доказал чешский ученый Иво Осолсобе. Первым теоретиком наглядного разъяснения считается святой Августин; С. Кьеркегор и Л. Витгенштейн ставили наглядное разъяснение превыше всего вербального⁴. Другой чешский ученый, музеевед Карел Боженек, использовал замечательный пример из «Путешествий Гулливера» Дж. Свифта, где была описана страна, в которой был отменен язык, все возили с собой вещи и выражали свои мысли при помощи этих вещей. Остенсивное определение, введенное в логику Л. Витгенштейном и Б. Расселом, является основным, наиболее примитивным способом дефиниции термина путем демонстрации предмета, обозначаемого этим термином, так как в этом случае определением служит сам десигнат. Тем не менее, одна лишь логика нам в области музейной презентации не поможет⁵. Российский музеевед С. В. Пшеничная, путем предметно-визуального и предметно-акустического анализа компонентов самых древних форм «языка», пришла к

¹ *Suler P.* Jak mluvi expozice aneb Vizir efekt // *Muzea a navstevnici, aneb Je vystava zabava ci otrava?* Hodonin, 1997. С. 4-6.

² *Беззубова О. В.* Теория музейной коммуникации как модель современного образовательного процесса // *Коммуникация и образование. Сборник статей.* СПб., 2004. С. 418-427.

³ *Mikulastik M.* Komunikacni dovednosti v praxi. Praha, 2003.

⁴ *Osolsobe I.* Svaty Augustin a knize Potemkin // *Muzea a navstevnici, aneb Je vystava zabava ci otrava?* Hodonin, 1997. С. 35-39.

⁵ *Bozenek K.* Problemy vyuky muzejni prezentace // *Muzea a navstevnici, aneb Je vystava zabava ci otrava?* Hodonin, 1997. С. 40-43.

заклучению, что именно здесь необходимо искать начало, истоки «музейного языка», его «праформ»⁶.

Музейная экспозиция, безусловно, является своеобразным видом текста, поэтому многое зависит от его понимания и интерпретации. Таким образом, мы подходим к герменевтике, науке о толковании и понимании. Этими вопросами на философском уровне занимался, в первую очередь, немецкий философ Ганс Георг Гадамер⁷. Человек приходит к пониманию следующим образом: сначала у него формируется собственное, предварительное представление или предубеждение, которое затем противопоставляется тексту или предмету, и на основании такого сравнения формируется улучшенное представление. Без предварительного мнения, т.е. **предпонимания**, обойтись просто невозможно. Важным является именно то, что человек проверяет правильность такого мнения и готов изменить его. Так как этот процесс, как правило, повторяется, можно говорить о «круговороте» или «круге».

Герменевтический круг включает в себя, по меньшей мере, три стадии:

1. предпонимание, с которым интерпретатор подходит к толкуемому явлению;
2. герменевтический опыт, не соответствующий данному предпониманию;
3. исправленный план, с которым можно вернуться к первой стадии.

Автор выставки создает лишь одну половину выставочного проекта, так называемый, синтагматический план. Речь идет о построении цепи текстов, изображений, карт и т.п., а также подлинных предметов, размещенных в витринах и на стендах в заранее определенном пространстве. Однако вторую половину выставки будущий посетитель носит в голове – это, так называемый, ассоциативный план. Отдельные знаки в мышлении реципиента вызывают цепочки коннотаций и ассоциаций, которые не являются линейными и для которых не выделяется определенное пространство⁸. Некоторые авторы полагают, что посетитель приходит на музейную экспозицию не за новой информацией, т.е. он не стремится уменьшить уровень своего незнания. В экспозиции представляются и зарождаются ценности, т.е. сообщения, возникающие не в результате инновации, а в результате конвенции. Посетитель способен принимать и классифицировать уже известные ему факты, а не революционные сообщения. Ценность, т.е. конвенция, является основой музейного повествования, что проявляется в нарративном характере музейных выставок и экспозиций⁹.

Какое место занимает музейная презентация среди прочих видов деятельности, осуществляемых в музеях? Основной задачей музея должен считаться правильный, продуманный отбор и оптимальное составление тезауруса. Однако одного этого недостаточно. Ни один из музеев не основывался лишь для создания и хранения коллекции. Наша финальная цель заключает-

⁶ Пшеничная С. В. «Музейный язык» и феномен музея // В диапазоне гуманитарного знания: Сборник к 80-летию профессора М. С. Кагана. СПб., 2001. С. 233-242.

⁷ Gadamer H. G. Problem dejinného vedomí. Praha, 1994.

⁸ Suler P. Jak mluvi expozice ...

⁹ Ibid.

ся в представлении коллекции, осуществлении коммуникации с ее помощью, оказании на посетителя информационного, и, в то же время, эстетического, эмоционального воздействия. Проще говоря, мы должны использовать коллекцию в качестве культурообразовательного фактора. Такая кажущаяся очевидность зачастую правильно понимается в малых и средних музеях. Однако, чем больше музей, тем больше в нем ученых, истинных специалистов, которые, тем не менее, считают коммуникацию, создание экспозиций и выставок препятствием в их личной работе. Предоставление доступа к коллекциям может осуществляться самыми разными способами, например, через образовательные программы, беседы, лекции, публикации, но, на мой взгляд, главным коммуникационным каналом музеев являются экспозиции. Коллекция – это то, чего нет у других коммуникантов, поэтому она должна стать нашим основным средством воздействия. И такая кажущаяся очевидность в некоторых случаях оказывается не совсем очевидной.

Петер ван Менш, ссылаясь на канадского ученого Д. Камерона и японского ученого С. Цуруту, сравнивает музейную коллекцию с программным обеспечением, которое представляет собой первичный музейный материал (коллекционные предметы) и вторичный музейный материал (иллюстрации, тексты, звукозаписи и т.п.). Техническим обеспечением, помимо занимаемого пространства, являются стенды и витрины, все выставочное оборудование. Одно без другого не имеет смысла¹⁰. Однако просто выставить предметы недостаточно, как будет пояснено ниже. Некоторые авторы считают музейные экспозиции «страной грез» (dreamland), и говорят о разнице между имплицитной (художественные музеи) и эксплицитной экспозициями (прочие музеи, где выставлены предметы с сопутствующими материалами).

Коллекционный предмет должен оставаться нашим главным рабочим инструментом. Я признаю, что такое утверждение может иметь свои ограничения. Например, в 1988 г. швейцарский музей Alimentarium в г. Вевере серьезно задумался над созданием постоянной экспозиции о голоде¹¹. В 2006 г. на заседании комиссии ICOM – MPR в кенийском городе Момбаса, создавался гипотетический сценарий передвижной выставки о рабстве нашего времени. Мы все осознаем, что эти темы непросто охватить посредством коллекционных предметов. С другой стороны, мы вправе задать вопрос, насколько музеи должны представлять эти темы, или должны ли такие темы играть особую роль в работе музеев, если они похожим способом охватываются прочими коммуникантами.

Зададимся на первый взгляд простым вопросом. Что, собственно, представляет собой музейная экспозиция? Точную формулировку музееведческих терминов дать не так уж просто, как показало недавно состоявшееся заседание Международного комитета по музеологии (ICOFOM) в бельгий-

¹⁰ *Mensch P. van.* Towards a methodology of museology. Ph.D. thesis. Zagreb, 1992. (Письмо в архиве автора).

¹¹ *Schaerer M.* Hunger in Showcase: Developing countries and Museology – Information and Manipulation // ICOFOM Study Series. 1988. Vol. 14. P. 233-239.

ском городе Льеж. С точки зрения нынешнего определения музея согласно ICOM, музейными экспозициями должны считаться доступные для посещения археологические объекты, зоопарки, дендрарии, виварии, архитектурные творения, презентационные помещения различных научных центров и планетариев. Такое широкое понимание музея (музейной экспозиции) несет в себе немало проблем, что можно подтвердить на примере столь популярных сегодня научных центров (science centres). В то время как, например, в парижском Cité des Science de Paris la Villete или в «Техмании» (г. Пльзень, Чехия) можно найти части, которые я без колебаний назвал бы музейной экспозицией, в монреальском научном центре я не нашел ничего, что хоть отдаленно напоминало бы коллекционный предмет.

Определенные сомнения могут возникнуть и в отношении планетариев¹². Будут ли все образовательные или, вернее сказать, демонстративные учреждения считаться музеями? Пользуясь случаем, обращаю ваше внимание на недавно вышедшую работу «Vers une redéfinition du musée?» французского автора А. Десвалесса и бельгийского автора Ф. Мэресса, а также 38 том в серии «ICOFOM Study Series»¹³, посвященные, в первую очередь, терминологическим проблемам.

В данной работе мы сосредоточились на наиболее типичных музейных презентациях, когда артефакты, ментофакты и натурфакты переносятся в искусственную среду музея (как говорит З. Странский¹⁴, в метамир), где с их помощью мы общаемся. Мы создаем в музее экспозицию как особый пространственный артефакт¹⁵.

Каковы, в таком случае, современные тренды музейных экспозиций и наиболее частые ошибки при создании музейных экспозиций и выставок?

1. Для того чтобы вкратце описать современные тренды в создании музейных экспозиций, можно использовать слово контекстуальность. Создатель музейной экспозиции должен понимать, что у каждого экспоната есть своя коммуникационная способность. В то время как историк искусств считает каждый свой предмет уникальным, зоолог, например, работает с материалом, который для него носит скорее родовое, чем индивидуальное значение. Картина была нарисована для того, чтобы на нее кто-то смотрел, чтобы она несла некую информацию. В определенной мере сама по себе она является финальным артефактом. Этим, однако, я не хочу сказать, что стремление к определенной контекстуальности в галереях является чем-то плохим или даже запретным. Но создатель средневековой посуды не был художником. Поэтому его посуда (ее осколки) должна занять ту позицию, где она сообщит нам то, что мы желаем знать. Неслучайно музееведение переняло театральные термины, такие как либретто, сценарий и т.п. Необходимо дви-

¹² Dolak J. Some remarks on museum terminology // ICOFOM Study Series. 2009. Vol. 38 (Museology: Back to basics). P. 199-208.

¹³ См.: ICOFOM Study Series. 2009. Vol. 38 (Museology: Back to basics).

¹⁴ Stransky Z. Z. Archeologie a muzeologie. Brno, 2005.

¹⁵ Kesner L. Expozice jako prostor // Bulletin Moravske galerie v Brne 2002 – 2003. Brno, 2003. S. 24.

гаться от объяснений (как понимать) к инструкции (как использовать). Иногда критикуется линейная, постепенная „type of story line“ (временная прямая), что мы видим, например, уже у теоретика коммуникации Маршала Маклюэна в 1967 г.¹⁶ М. Маклюэн даже предлагает создавать экспозиции без сюжетной линии и описаний, чтобы мы в большей мере смогли задействовать посетителя. Другие авторы, наоборот, предупреждают об опасности сведения важности подлинных артефактов к какой-то мелкой роли в большом театре мнений и суждений.

Несмотря на то, что акцент на контекстуальность не представляет собой ничего нового, мы очень часто видим в музеях множество древней посуды, представителей различных видов и подвидов животных, оружия, сельскохозяйственных инструментов и т.п. с минимальным или даже нулевым стремлением к включению этих предметов в какой-либо контекст, понятный посетителю. Зачастую наблюдается жесткий подход к возможности любительской фотосъемки¹⁷.

Если мы в витрине разместим несколько десятков топоров (археологическая экспозиция на Ледницком острове в Польше, что мы этим собственно сообщим нашим посетителям? Что у кого-то когда-то были десятки топоров, с которыми он ходил по лесу? Или мы хотим, чтобы посетитель умел ориентироваться в типологии топоров, что является весьма сложной задачей даже для профессионала? Мы организовали выставку материальной культуры определенного периода времени. Прекрасно. Но достаточно ли этого, интересно ли это? Каждый из выставленных здесь топоров мы должны рассматривать как слово, как часть какого-то высказывания, сообщения. Когда в разговорной речи мы, например, 10 раз скажем «стол», действительно ли мы скажем в 10 раз больше? Нет. Скорее наоборот, введем наших слушателей в заблуждение или, по крайней мере, утомим их. С музейными экспозициями дело обстоит так же.

Иногда мы допускаем ошибки еще при определении наших основных целей. Археологическая экспозиция в Хебском замке (Чехия) посвящена не археологии региона (что было бы очень интересным), а повествует об истории археологических исследований в окрестностях Хеба. Таким образом, она является обзором информации о том, что предмет Н нашел Ганс А., другой предмет – Йоахим Б., а третий – Гельмут В. Посвящение постоянной экспозиции такой специфической теме я считаю исключительно проблематичным.

В большинстве случаев наши намерения бывают правильными; мы хотим представить средневековые цеховые объединения, музыку или жизнь в период неолита. Однако при их реализации мы зачастую отходим от изначальных целей. Тема развития цехов урезается до выставки цеховых ящиков, тема музыки упрощается до выставки музыкальных инструментов. Те-

¹⁶ *Mensch P. van.* Towards a methodology of museology. Ph.D. thesis. Zagreb, 1992. (Письмо в архиве автора).

¹⁷ *Dolak J.* Nephrehanime to obcas s tou konservaci? // *Muzea, pamatky a konzervace* 2008. Brno, 2008. С. 193-194.

ма жизни в период неолита – далеко не выставка археологических находок того времени. По сути такую же методику используют естествоведы, которые вневременную тему природы сужают до бесконечного множества чучел (Зоологический музей в Санкт-Петербурге, Моравский краеведческий музей в Брно и многие другие). Поэтому я считаю отсутствие контекстуальности одной из основных ошибок музейных экспозиций. Речь идет о несоблюдении музеями специфического подхода к презентации, которая не может обойтись без знания музейного выставочного языка – *exhibition language*.

Модной тенденцией является предоставление доступа в депозитарии, что иногда очень позитивно воспринимается посетителями. Ведь человеку всегда хочется видеть, то, что скрыто от его глаз и т.д. Иногда это просто удачный маркетинговый ход. Однако если мы превратим депозитарий в обычную экскурсионную трассу (как это сделали некоторые музеи в Исландии), в чем тогда будет заключаться сообщение такой «экспозиции»?

2. Еще одной часто повторяемой ошибкой является стремление «сказать как можно больше». Даже на весьма успешной археологической экспозиции в историческом музее в Гонконге мы найдем «архиважную» информацию о том, что один из представленных предметов был найден в могиле С12, а другой – в могиле С42. При этом определить различие между этими находками стоило бы труда даже профессору археологии. Для обычного посетителя такая информация является крайне неуместной и непонятной.

3. Следующей ошибкой является, так сказать, «боязнь недостаточности». Как будто сама по себе избранная нами тема не достаточно широка, поэтому нам нужно обязательно включить наши экспонаты в комплекс «более широких связей». В качестве весьма спорного примера приведу археологическую экспозицию на Ледницком острове в Польше, которую дополняет экспозиционная линия развития человечества (снимки, иллюстрации): от предшественников *homo sapiens* до фотографии здания оперы в Сиднее. Подчеркну, что речь идет об одном из крупнейших и наиболее важных археологических объектов средневековой Польши. Действительно ли необходимо включать в эту экспозицию современные данные вплоть до здания оперы в далекой Австралии? Аналогично значительная часть новой экспозиции в Брно, посвященной жизни в период палеолита в Моравии, отведена находкам со всей территории Европы до самой Сибири. При этом моравская культура в период граветта получила всемирно признанное название *павловьен (pavlovien)*. Ее никак нельзя назвать недостаточно широкой темой.

В некоторых археологических экспозициях в Австрии можно встретить снимки известной Венеры из Нижних Вестониц (Чехия) или гробницу троих похороненных из этой области. В чешских экспозициях, и даже в Национальном музее Рио-де-Жанейро, наоборот, обязательно присутствует изображение виллендорфской Венеры (Австрия). Учитывая относительно небольшое количество находок времен каменного века, этот подход можно считать допустимым, однако, при раскрытии иных тем необходимо хорошо взвесить зачастую излишнее использование «сравнительных материалов и данных».

4. В специализированной литературе много писалось о текстах экспозиций, тем не менее, и здесь музеями зачастую допускаются принципиальные ошибки. Текст и описания должны быть точными, легко читаемыми и, по возможности, краткими. Максимальная краткость, однако, не всегда уместна. Одной только надписи «пряслице» недостаточно, так как далеко не каждому известно, для чего оно служило. В таких случаях наглядное отображение использования может быть понятнее, чем одно единственное слово или, наоборот, длинный текст. Зачастую мы сталкиваемся с тем, что тексты написаны специализированным языком и не понятны посетителю. Такой же акцент на понятность должны иметь и прочие сопроводительные материалы, например, карты или графики. К примеру, карты для археологических экспозиций не должны слепо копироваться из специализированных изданий. Абсурдно выглядят «слепые» карты рек, которые использовались той или иной древней культурой, без единой надписи, названия реки или прочего ориентировочного символа, которые можно встретить в некоторых российских музеях. Это грустный пример неспособности музея наладить коммуникацию с посетителем. Обратной проблемой является полностью новая археологическая экспозиция в польском городе Познань, где в витринах вы не встретите даже краткого пояснения, тексты на стенах носят настолько обобщенный характер, что подошли бы для любой точки Центральной Европы.

5. Современные музейные экспозиции стараются отойти от грубого деления на этнографические, исторические, природоведческие и т.п. экспозиции, наоборот, они стремятся объяснить принцип устройства мира (а музейная коллекция – это ни что иное как событие, факт) в холистическом смысле. Этот подход отчетливо прослеживается, например, в Национальном музее Те пара Tongarewa в новозеландском Веллингтоне. Здесь тоже прослеживается цель сценариста, но такой охват реальности является слишком комплексным. Самый простой пример. Землетрясение, безусловно, является частью проявления неживой природы, однако оно оказывает прямое влияние на ландшафт, растения и животных, а также на человека. Поэтому здесь оно освещено в экспозиции, которая не является ни природоведческой, ни обществоведческой. Это холистическая, комплексная экспозиция. Такой подход я считаю безусловно достойным подражания.

7. Иногда можно встретить судорожное стремление к актуальности любой ценой. Например, археологическая экспозиция в Историческом музее Стокгольма завершается выставкой чего-то, что в пояснительной надписи называется «неидентифицируемыми предметами XX века». Какую пользу приносит такой экспонат нашему познанию или эмоциональному состоянию? Возможно, этим археологи пытаются сказать в свою защиту, мол, как видите, не всегда можно с точностью идентифицировать относительно новые находки, поэтому не удивляйтесь, что нам зачастую не удастся идентифицировать находки сто- и тысячелетней давности. Но если это так, необходимо учитывать, что не каждому посетителю будет понятно такое сообщение. В другой экспозиции этого музея, представляющей древнюю историю страны, взят курс на «продолжительное повествование», т.е. стремление

рассказать обо всем. Некоторые находки различных периодов знакомят нас посредством каких-то исторических микроснимков и современной техники с ключевыми этапами истории страны. Считаю, что над таким подходом стоит задуматься.

8. Еще одной серьезной проблемой я считаю невыясненное отношение к использованию техники, включая и наиболее современную. Техника приветствуется во всех областях музейной практики. Несколько большую осторожность следует проявлять в области музейной презентации. И здесь приветствуется современная техника, без нее к некоторым экспозициям невозможно было бы даже предоставить доступ (Рейкьявик 871+-2, Те Рапа Tongarewa, подземелье Монреальского музея истории и археологии и т.д.). Тем не менее, техника должна являться лишь вспомогательным средством для лучшего освещения избранной нами темы, но ни в коем случае не целью, которая приводит к киношоу, как, к сожалению, мы видим, например, в польском Гнезно. Здесь посетитель в полной темноте вынужден смотреть фильм общего характера о древней истории Польши, и лишь на несколько мгновений для него зажигается свет над той или иной витриной. Экспонаты здесь – просто дополнительный, ненужный фон. Эту проблему четко сформулировал китайский музейевед Донгхай Су одним предложением: «Музеи нуждаются в современных технологиях, а не в технологической доктрине»¹⁸.

Интересные плоды может принести трехмерная проекция, в этой связи хочу обратить внимание на интересный британско-польский проект ARCO, на поддержку которого Европейский Союз выделил несколько миллионов евро. Проект был представлен, например, на недавно состоявшейся конференции «На пути к современному музею», которая состоялась в Варшаве в марте 2008 г. Иногда, однако, восхищение современной техникой выходит за рамки реальности, по моему мнению, оно также выходит за пределы музея, так как музей – это, в первую очередь, реальность¹⁹. На варшавской конференции прозвучало утверждение, что при помощи техники мы можем «обогащать историю» и пригласить посетителя на исторический пикник. Но осторожнее! Техника может помочь нам лучше узнать или объяснить историю, но она не способна ее обогатить. Я не хотел бы дожить до того времени, когда горестные события времен Второй мировой войны будут представлены в качестве некоего исторического пикника.

Столь популярные научные центры я не считаю революцией в музейной презентации. Я не имею ничего против таких учреждений, но ведь в результате получается, что совершенно разные культуры рассказывают почти об одном и том же, как это видно из сходства экспозиций научных центров Шанхая и Сан-Франциско. Музей является культурой, а она заключается в

¹⁸ Su D. Museum, Museology: Be cautious of the Technology Doctrine // ICOFOM Study Series. 2008. Vol. 37 (Museum, Museology and Global Communication). P. 17-19.

¹⁹ Dolak J.: 1) Museum is the Reality // ICOFOM Study Series. 2008. Vol. 37 (Museum, Museology and Global Communication). P. 115-121; 2) Музеология – настоящее и будущее // Музеология – Музейеведение в XXI веке: Проблемы изучения и преподавания. СПб., 2009. С. 12-19.

разнородности. Так давайте не будем забывать о наших коллекционных фондах, они являются незаменимыми, что подтверждается множеством примеров. Наверное, каждый знает портрет Моны Лизы, но, несмотря на это, перед этой картиной в парижском Лувре всегда выстраивается очередь. В основе коммерчески успешной выставки *Bodies* лежит не идеальное представление о функционировании человеческого тела, а тот факт, что посетитель заглядывает в настоящий желудок настоящего человека. В правильном сочетании использования и неиспользования современной техники я вижу одну из ключевых проблем современной музейной выставочной практики.

9. Некоторые музеи стремятся завлечь посетителя тем, что посредством техники позволяют ему создавать собственные коллекционные файлы, собственные каталоги и даже собственные экспозиции. В экспозиции Монреальского музея истории и археологии находится 20 металлических ящиков, в которых избранные жители города спрятали «свои воспоминания», какие-то предметы, никто не знает, какие. Ящики, совершенно не похожие на гробы, будут открыты через сто лет. Возможно, это весьма интересный рекламный ход, но с точки зрения создания музейных коллекций, и тем более экспозиций, это очень спорный подход. Здесь мы сталкиваемся не только с практическими, но и, в первую очередь, с теоретическими проблемами²⁰. Театральные либретто и сценарии всегда пишут профессионалы, а профессиональные актеры затем претворяют в жизнь какую-то историю. Нашими актерами являются наши коллекционные предметы, которым мы должны помочь войти в смысловой образ, отладить и настроить их, чтобы они впоследствии могли «профессионально играть», то есть осуществлять коммуникацию. Вовлечение посетителя в работу в мире музеев, безусловно, достойно похвалы, однако, по моему мнению, должно иметь свои пределы.

10. Болезненной реальностью, о которой мы уже давно говорим, является отсутствие обоснованной выставочной критики, как на этот факт указала, например, чешский музеевед Дана Веселска²¹. По словам недавно скончавшегося чешского музееведа Й. Бенеша, критика должна быть свободна от фетишизации музейных предметов, которые якобы могли удивительным способом изменить мир и человечество, однако, с другой стороны, также от равнодушия к подлинному свидетельству экспонатов о реальности²². В чешской среде дается определенная оценка недавно организованных выставок в рамках общегосударственного конкурса *Gloria musealis*, в открытии которого я, как председатель Ассоциации музеев и галерей Чешской Республики принимал участие.

²⁰ *Dolak J.* Neprofesionalita jako program? // *Muzeologie na zacatku 3 tisíciletí. Museology at the Beginning of the 3rd Millenium.* Brno, 2009. P. 28-34.

²¹ *Veselska D.* Nedostatek kritiky – aktualni problem vystavni tvorby // *Kritika muzejni vystavni tvorby.* Hodonin, 2006. С. 4-9.

²² *Benes J.* Navstevnici muzea jako predmet muzejni pece o rozvoj cloveka // *Muzea a navstevnica aneb Jsou navstevnici v muzeich vitani ci na obtiz?* Hodonin, 1996. С. 37-46.

Каковы тенденции современных музейных выставок? Это вопрос, ответ на который выходит за рамки данной работы. Тем не менее, позволю себе сформулировать хотя бы некоторые тезисы, гипотезы.

Тезис первый. Музеи в странах, где белые поселенцы отодвинули аборигенов на второй план, сегодня сталкиваются с трудностями в представлении отношений большинства и меньшинств. Я имею в виду, например, США, Канаду, Австралию или Новую Зеландию. Серьезный акцент на проблематику меньшинств делается в Западной Европе, Латинской Америке или в Африке. Очевидно, эта тенденция вскоре станет заметной (или уже заметна?) и на территории бывшего Советского Союза, Китая и прочих стран.

Тезис второй. Существует ли вообще в музейных экспозициях важная истина? Ответить на этот, казалось бы, простой вопрос, не так уж легко. Что, собственно, такое – правда, и кто из нас прав? Например, в престижном веллингтонском музее Те Рапа Tongarewa отношения белого большинства и маори описываются в общем как бесконфликтные, несмотря на то, что за несколько веков их проживания на одной территории пролилось немало крови. Однако если музеи должны являться мостом для понимания и осмысления, безусловно, подход новозеландских коллег является правильным. Только наладив более близкие отношения можно вскрывать «больные раны». Возможно, этот подход вдохновит и другие многонациональные страны.

Тезис третий. Музейная презентация в мире очень часто тесно связана с современностью. Например, историческая экспозиция в Гонконге доходит до времен объединения с Китаем в 1997 г., очень современной является вся Скандинавия (например, презентация демонстраций против политики Рейгана в Национальном музее в Копенгагене), многое о недалеком прошлом мы найдем и в Латинской Америке, например, в Национальном музее в Буэнос-Айресе с пафосом представлена война за Фолклендские (Мальвинские) острова и т.п. Чешские исторические экспозиции зачастую завершаются 1918 г., иногда 1945 г., к последующему периоду у нас до сих пор сохранилась определенная неприязнь. Это не всеобщее правило, очень современными являются экспозиции многих галерей или, например, технических музеев, однако история после 1948 г. нас не очень привлекает. В прошлом году в Моравской галерее в Брно на весьма высоком уровне была организована выставка «Брюссельская мечта», в которой упоминался успех чешской экспозиции (качество чешских изделий) на всемирной выставке «ЭКСПО» в Брюсселе в 1958 г. Лишь в нескольких сотнях метров от этой выставки располагалась другая выставка, «Лица власти», напоминавшая о постыдной репрессивной деятельности государственной службы безопасности в пятидесятых годах. Две выставки, обе правдивые, и при этом такие разные! Для будущего развития необходимо, чтобы моя страна научилась говорить о своей истории 1948 – 1989 гг., что, возможно, является нелегкой задачей.

Менее современными являются экспозиции этнографических музеев (например, относительно новая экспозиция в Национальном музее в Праге), несмотря на то, что этнологи зачастую занимаются современностью. В ответ

на жалобы о недостатке знаний и обучения в области современной истории в последнее время мы зачастую слышим вздохи государственных чиновников, в том числе (в январе 2009 г.) и чешского министра образования. Чешские (и не только чешские) музеи должны над этим вопросом серьезно задуматься и «что-то» предложить. С другой стороны, признаю, что речь идет о весьма непростой задаче. Аналогичные сомнения мы, однако, наблюдаем, чуть ли не во всех посткоммунистических странах. Определенным исключением является территория бывшей Югославии, которая в некотором роде одновременно была капиталистическим и социалистическим государством. В качестве позитивного примера можно назвать хорошую экспозицию в Музее новейшей истории в городе Целе, в Словении.

В этой связи я хотел бы обратить внимание на недавний спор о памятнике Ленину в Дании (когда-то подарок СССР датским коммунистам), который привлек внимание общественности²³. Не хочу анализировать, было ли это правильным почином или нет, хочу лишь в этой связи обратить внимание на то, что демократическая Дания считает памятник Ленину частью своей истории второй половины XX века. В этой связи можно задать вопрос: Чем считают памятник Ленину жители стран Центральной Европы?

В заключении я хотел бы подчеркнуть, что без знания теории презентации и тенденций в музейном деле мы просто не сможем обойтись. С другой стороны, некоторые обсуждаемые здесь постулаты можно встретить уже в работах 1930-х гг. и даже в более ранних трудах. Из большого числа упомянем, например, книгу «Музейная презентация» Йозефа Бенеша²⁴. Наблюдая за некоторыми нашими экспозициями и выставками, иногда можно подумать, что даже эти хрестоматийные работы просто не читаются. В противном случае многие музеи, безусловно, выглядели бы сейчас иначе. Развитие музейного дела в Центральной Европе происходило под серьезным влиянием Западной Европы, однако, благодаря нашему знанию русского языка, это развитие проходило также под влиянием работ авторов бывшего Советского Союза. Современное русское музейное производство нельзя назвать плохим, но в мировом масштабе оно гораздо менее известно, чем того заслуживает. Не думаю, что сегодня нам любой ценой необходимо создавать некую собственную систему теории музееведения. Не думаю, что у каждого поколения или десятилетия должна быть собственная теория презентации. Однако к существующей системе мы должны прививать новые знания, исправлять и дополнять то, что уже было написано. К сожалению, некоторые музейные практики, а зачастую и сами музеееды, иногда открывают Америку, которая уже давным-давно открыта, а некоторые находят даже Атлантиду, т.е. нечто, что, по всей видимости, никогда не существовало и наверняка не существует и по сей день. А это неправильно.

²³ Ludvigsen P. The Workers' Museum in Copenhagen // The Best in Heritage. Zagreb, 2005. P. 53-57.

²⁴ Benes J. Muzejni prezentace. Praha, 1981.