

ИСТОРИЯ МУЗЕОЛОГИИ И МУЗЕЙНОГО ДЕЛА

Л. М. Шляхтина

МУЗЕЙНЫЕ ИННОВАЦИИ В РЕТРОСПЕКТИВЕ МУЗЕЕВЕДЧЕСКИХ ИДЕЙ

Современный музейный мир наполнен огромным количеством новых идей и взглядов, подходов и технологий, понятий и терминов. Используя то или иное из них, мы часто не сомневаемся в их инновационном характере. Однако справедливость и методологическая корректность требуют выявления первопричины появления в проблемном поле науки новых идей и их рефлексии в практике.

Не ставя перед собой задачи проследить появление и развитие всех значимых для музееведения идей, нашедших или находящих воплощение в современной музейной деятельности, сфокусируем внимание лишь на некоторых из них.

Одним из примеров может быть активное позиционирование в научном мире понятия «живой музей», «средовой музей», внимание к сохранению и интерпретации нематериального культурного наследия, которые активно корреспондируются с размышлениями П. А. Флоренского о сохранении каждого предмета в той среде и связях, в которых он возникает и живет. «Музей, самостоятельно существующий, есть дело ложное и в сущности вредное для искусства», ибо предмет искусства не вещь, а «никогда не иссякающая, вечно бьющая струя самого творчества. Как живая пульсирующая деятельность творца, хотя и отодвинутая от него временем и пространством, но все еще неотделимая от него, все еще переливающаяся и играющая цветами жизнь ...»¹. Рассматривая Троице-Сергиеву Лавру как музей, Флоренский выдвинул мысль о том, что она должна стать живым музеем России, «... в котором кипит изучение творчества и где <...> осуществляются те высокие предназначения – дать целостную культуру»². Яркое подтверждение продуктивности этих идей сегодня мы встречаем в развитии экомузеев, музеев-заповедников и, более того, в преобразовании традиционных музеев. Так, Архангельский художественный музей стал объединением «Художествен-

¹ Флоренский П. А. Избранные труды по искусству. М., 1996. С. 202.

² Там же. С. 236.

ная культура Русского Севера» с явной ориентацией на работу со средовыми и нематериальными объектами.

Изменение морфологии музейного мира, расширение и углубление понимания социокультурных функций музея, его смысла и назначения, проявляется в таких интересных тенденциях как появление неких «симбиозов»: музей и школа, музей и библиотека, музей и другие институты культуры. Это не может не вызывать явные ассоциации с «идеальными» проектами Н. Ф. Федорова о соединении музея со школой, библиотекой, храмом, научной обсерваторией. Современная практика существования подобных учреждений, ориентированных на непосредственное общение с духовным наследием, показывает реальность идеальных размышлений ученого. Такими примерами являются «школа-музей» в с. Лядины Архангельской области, библиотека-музей-клуб в Полоцке и многие другие учреждения подобного рода в России и за ее пределами. В деятельности современных музеев реализуется многое из того, о чем писал Н. Ф. Федоров.

Особенно ярко это проявляется в размышлениях о современной миссии музея.

Так, одной из задач музея Н. Ф. Федоров называет «историческую истину», «музейную правду», которая призвана «... восстанавливать забытое, воздавать должное тому, к кому были несправедливы современники»³. Обучающую функцию музея он сравнивает с таковой у книги, только музейное собрание он представляет «пособием при изучении того, что заключается в книгах», музей «наглядно представляет то, что в книгах выражено словесно».

Чтобы музей не был «мертвым», не был «гробницей», необходимо теснейшее соединение с ним школы. Школой должен быть всякий музей. Он ни в коем случае не хранилище отживших вещей, «оставшихся от протекшей жизни»⁴, и не должен «служить для удовлетворения пустого лишь любопытства»⁵. Музеи должны быть высшими школами, центрами исследования «... все должно быть предметом знания, и все – познающими»⁶. Главнейшей, верховной, даже вселенской целью музея Н. Ф. Федоров считал «восстановление родства», «воскрешение умерших отцов». В обыденном понимании, вероятно, цель эта заключалась в том, чтобы каждый человек, приходящий в музей, почувствовал, понял и осознал «родство, неразрывную связь с отцом, родом, нацией, человечеством», чтобы историю сегодняшнего дня понимал как закономерное, неразрывное продолжение дня вчерашнего, предтечу дня завтрашнего. «Музеи, создаваемые сынами отцам, восстанавливают родство,

³ Федоров Н. Ф. Поучительный памятник (музей) // Он же. Собрание сочинений в 4 томах. М., 1995. Т. 3. С. 123.

⁴ Там же. С. 158.

⁵ Там же. С. 242.

⁶ Там же.

заменяя отвлеченное человечество ...»⁷. Суть музея как «храма предков», как «школы сынов» чрезвычайно важна в нравственной жизни человека, ибо «нарушение к ним обязанности» должно считаться самым важным преступлением, а основание их – высшей добродетелью»⁸. Изучение прошлого не самоцель, а насущная потребность. «Пренебрежение прошедшим – произвольное сокращение области наблюдения и опыта»⁹. Не зная прошедшего, не используя его опыта, «... настоящее обречет себя на совершенную бесплодность, будет открывать открытое, принимать старое за новое»¹⁰. Данные мысли великого ученого являются принципиально важными для определения самого феномена музея, стратегий его образовательной функции, они помогают выстроить методологию взаимодействия с посетителем.

С позиций современной науки и практики представляют интерес и идеи Ф. И. Шмита, которые оказались провидческими и актуализируются в современной музейной деятельности. И сегодня не утратила значения разработанная ученым в 20-е годы XX в. типология музеев, в основу которой положены запросы его посетителей. Она является общепризнанной в современном музееведении и, несмотря на дискуссионность проблемы классификации, заслуживает внимания и нуждается в дальнейшем осмыслении.

На наш взгляд, особый интерес представляют идеи Ф. И. Шмита о музейной экспозиции. При создании экспозиции он определял тему как «исходный мотив», что перекликается с господствующими ныне идеями концептуального подхода в музейном проектировании. Он был первым, кто ввел понятие «экспозиция», ранее господствовавшее лишь в искусствоведческом обиходе, в музееведение. Выделив в данном понятии три аспекта – консервацию, реставрацию и собственно экспозицию, Ф. И. Шмит утверждал, что первые два не отвечают задачам музееведа, так как он не ограничивается публикацией подлинных документов, а лишь «показывает результаты своей работы над вещественными памятниками и ансамблями памятников в музейной экспозиции», то есть в экспозиции вещей «в той или иной аранжировке»¹¹. Для ученого важно целенаправленное конструирование исторического процесса, его внутренних конфликтов и действующих лиц, организация специфической музейной среды. Отказавшись от социологических принципов ансамблевого метода построения экспозиции, Ф. И. Шмит заменил понятие «ансамбль» на «повесть» или «драма», поскольку его интересовал не «симбиоз вещей», а создание образа эпохи. «То, с чем больше всего надо бороться в <...> музеях – это мещанская установка на то, кто как жил и работал»¹². Таким образом, можно констатировать, что Ф. И. Шмит

⁷ Там же. С. 233.

⁸ Там же. С. 115.

⁹ Там же. С. 117.

¹⁰ Там же.

¹¹ Шмит Ф. И. Музейное дело. Вопросы экспозиции. Л., 1929. С. 245.

¹² Там же. С. 178.

предложил новый музейно-образный метод создания экспозиции, который в дальнейшем развивается в музейной практике и теории, по терминологии Т. П. Полякова, как образно-сюжетный или художественно-мифологический. Кроме самой идеи ученый предложил и пути ее реализации. Он полагал, что надо определить тему, ее вещественные эквиваленты, убирая все лишнее, довести каждый предмет до уровня символа, ввести в традиционный интерьер необходимые документы и фотографии, чтобы «добиться ясности и убедительности повести», разработать маршрут в соответствии с последовательностью развития сюжета повести. Оставаясь представителем своего времени, Ф. И. Шмит выражал навязанный идеологией эпохи «социологический смысл» с помощью образности, применяя в построении экспозиции такие художественные средства, как сравнения, метафоры, аллегории, опережая в развитии музееведческой мысли своих коллег, которые видели в социологизации глубокий научный смысл.

Размышляя об особенностях экспозиции художественного музея, Ф. И. Шмит подчеркивал, что главное в них – не «прославление отдельных творцов и отдельных произведений», а показ исторического процесса. Не отказываясь от «великих мастеров», ученый подчеркивал, что их рост происходит не в абсолютном пространстве, а непременно в среде художественного быта. Поэтому основная задача экспозиционера – «изучение тех путей, какими художественная культура усваивается массами». Понятно, что в этом случае экспонаты (произведения искусства) становятся средствами выражения, с помощью которых рассказывается о тех или иных процессах, скрытых за внешними формами произведения. По отношению к художественному музею Ф. И. Шмит выступал сторонником организации «синтетической экспозиции» без искусственного разделения экспонатов на живопись, графику, скульптуру и пр. Он аргументировал это следующими доводами: «Мы обязаны рассматривать сами и показывать другим явления не в метафизически самодовлеющей изоляции, а в диалектической взаимосвязи <...> Было бы совершенно непростительно, если бы мы вздумали отдирать еще «чистое искусство» от «прикладного»¹³. Развивая идею экспозиции как образной системы, ученый предложил ввести в экспозицию живых людей в костюмах эпохи, что сегодня с успехом реализуется в практической деятельности многих музеев в России и за рубежом. В дальнейшем анимация и театрализация как способ активизации восприятия музейной информации и особый способ ее интерпретации нашли воплощение в музейной практике.

Еще одним важным аспектом музейного проектирования, предугаданного Ф. И. Шмитом, можно назвать эргономические критерии создания экспозиции. Он справедливо считал, что посетитель музея должен чувствовать себя комфортно на экспозиции, поэтому она должна быть небольшой и постоянно обновляемой. Свою точку зрения он объяснял тем, что, с одной стороны, посетители не будут уставать от чрезмерного количества выставяе-

¹³ Там же. С. 128.

мых экспонатов, а, с другой стороны, их частое обновление не только даст возможность ознакомить зрителей (особенно в музеях, страдающих от недостатка площадей) со всеми коллекциями, но и сделает посещение интересным и увлекательным. Задача музееведа – так расположить выставленные в музее вещи, чтобы они «... стройным хором возвещали то нужное и ценное, ради чего народ приглашается в музей». Позже ученый подтверждает свою установку на небольшую и постоянно обновляемую экспозицию, выступая категорически за автономность каждого экспоната против перенасыщенности зрительного ряда, приводя многочисленные аргументы и яркие примеры в пользу этого утверждения. В современной деятельности музеев это находит воплощение в способах построения экспозиций и выставок.

Несомненно важными представляются размышления Ф. И. Шмита о взаимодействии музея с публикой. Немало интересных мыслей по этому вопросу содержится в книге «Исторические, этнографические, художественные музеи». Тесно увязывая рассмотрение вопросов экспозиционной и научно-просветительной работы музеев, автор отмечает особую роль специалиста, осуществляющего контакт с посетителем. Так, к экскурсоводу как посреднику между «повестью» или «драмой», представленной в экспозиции, и музейной аудиторией ученый предъявлял очень серьезные профессиональные требования, которые и сегодня интенсивно осмысляются в русле музейной педагогики и музееведческого образования. По мнению Ф. И. Шмита, музейный сотрудник должен обладать и педагогическими навыками, и умением вести беседу, направлять ее в нужное русло, подчинять внимание и руководить интересами экскурсантов, не утомляя их своими собственными теоретическими наблюдениями и высказываниями.

В контексте музейной педагогики как методологии и методики реализации образовательной функции музея, представляет интерес концепция детского художественного творчества, подробно изложенная Ф. И. Шмитом в работе «Почему и зачем дети рисуют». В ней присутствуют оригинальные авторские идеи, объясняющие природу искусства и процесс развития самостоятельного творчества ребенка в русле основных положений биогенетической теории. Нельзя не сказать о том, что именно Ф. И. Шмиту принадлежит не только идея, но и инициатива ее реализации, связанная с музеями детского творчества. Благодаря его энергии и увлеченности делом, впервые были организованы два музея детского художественного творчества: в Харькове (1921 г.) и в Киеве (1922 г.). Их уникальная роль заключалась в том, что «музеи детского художественного творчества должны ставить себе не специальные и узкие задачи изучения развития детей в одном каком-либо искусстве, а должны вырабатывать методы всестороннего исследования всех художественных проявлений детей»¹⁴. В современных условиях эта мысль нашла и практическое воплощение и дальнейшее научно-теоретическое раз-

¹⁴ Шмит Ф. И. Почему и зачем дети рисуют: педол. и педагогич. очерк. М., 1925. С. 192.

витие. Ярким примером может служить исследование О. Л. Некрасовой-Каратеевой¹⁵.

Не претендуя на завершенность суждений, можно констатировать следующее:

- Музееведение переживает период переосмысления границ, структуры и содержания, что катализирует процессы более глубокого изучения накопленного опыта научных исканий;

- Ретроспективный анализ научных воззрений в области музейного дела позволяет выявить продуктивные идеи, находящие выражение на общеметодологическом и на конкретно-проблемном уровнях.

И, наконец, не зная прошедшего, не используя его опыта «... настоящее обречет себя на совершенную бесплодность, будет открывать открытое, принимать старое за новое», как было ранее указано Н. Ф. Федоровым.

¹⁵ Некрасова-Каратеева О. Л. Детское творчество в музее: Учебное пособие. М., 2005.