

УДК 069.001.891.3

Е. Н. Мастеница

ФЕНОМЕН МУЗЕЯ: ОПЫТ МУЗЕОЛОГИЧЕСКОЙ РЕФЛЕКСИИ

Современный мир, по сути, многомерен: в нем пересекается бесчисленное множество устремлений, действий, мотивов и образов, выраженных в разнообразных формах. Его многовекторное развитие опосредовано этническими, социальными, историческими, лингвистическими, а также другими контекстами, что создает немалые трудности для научной рефлексии. В социальных и гуманитарных науках фиксируется бурное развитие теорий и практик, занятых переосмыслением проблем многообразия, многосоставности и инаковости культур, а также традиционных и инновационных культурных процессов и явлений. Музееведение (музееведение) как молодая формирующаяся наука также развивается в русле магистральных направлений современной гуманитаристики. Музей в различные периоды культурных сдвигов и социальных трансформаций был и остается институцией, для которой хранение и передача социокультурного опыта, а также понимание ценностей прошлого и смысла настоящего, является имманентным и необходимым. По мнению современных исследователей, в музее панорамное видение достигается не только в рамках профильных научных дисциплин, но и оказывается результатом пересечения, в частности, идеологического, научного и художественного дискурсов, глубоко осмысленных в процессе музейной деятельности¹.

Миссия современного музея – это главное, что он может сказать о себе своим реальным и потенциальным посетителям и партнерам, а также обществу в целом. Однако сегодня, когда адресованные музею запросы и ожидания стали рассматриваться как нечто весьма сложное по своей структуре и динамике, уже недостаточно и, пожалуй, невозможно говорить о миссии музея одной формулировкой, имеющей равное отношение, как к конкретному музею, так и к остальным ему подобным. Аксиоматично утверждение, что музей – это хранилище ценностей, культурный и образовательный центр, научно-исследовательский институт и т.д. Институциональная роль и центрообразующая структура музея вполне компетентно осмыслены современными музеевоведами, положены в основу концепций учебных курсов и учебных пособий².

¹ См.: Беззубова О. В. Музей как инстанция художественного, научного и идеологического дискурсов. Автореф. дисс. канд. филос. наук. СПб., 2003.

² См., напр.: Шляхтина Л. М., Фокин С. В. Основы музейного дела. СПб., 2000; Шляхтина Л. М. Основы музейного дела: Теория и практика. М., 2005; Юренина Т. Ю. Музееведение: учебник для высшей школы. М., 2003; Музейное дело России / Под ред. Каулен М. Е. М., 2005; Основы музееведения / Под ред. Шулеповой Э. А. М., 2005.

Теоретико-методологической базой институциональной модели музея является его трактовка как института социальной памяти. На протяжении долгого времени музей понимался как своеобразно «опредмеченная» память, как центр накопления и распространения информации о прошлом. Еще на рубеже XIX – XX вв. в трудах Н. Ф. Федорова было сформулировано учение о музее, предпринята попытка его целостного осмысления³. В трактовке философа, «музей есть выражение памяти общей для всех людей, как собора всех живущих, памяти, неотделимой от разума, воли и действия ...»⁴. Согласно современным научным представлениям, социальная память – это комплекс средств и механизмов, обеспечивающих мнемическую деятельность социума, т.е. позволяющих принимать, обрабатывать, хранить социальные смыслы, передаваемые из прошлого в настоящее, в результате актов исторической коммуникации⁵. Существование социальной памяти объясняется необходимостью передачи культурного опыта, позволяющего обеспечить нормальное функционирование социума и избежать некоторых деструктивных явлений в настоящем⁶. По мнению А. В. Соколова, социальная память включает в себя социальное бессознательное (этническая психология, архетипы, социальные инстинкты) и культурное наследие, подразделяющееся на неопредмеченную часть (духовное наследие) и опредмеченную часть (материальное наследие, т.е. памятники культуры). Духовная культура, или общественное сознание, включает в себя язык как необходимое средство коммуникации; знания о прошлом, обладающие определенной социальной ценностью; технологические знания и умения, необходимые для материального бытия человечества, и систему норм и ритуалов, регулирующих межличностные отношения и отношения с окружающей действительностью⁷. Социальная память обуславливает необходимость институализации наследия. В малых социальных группах такие институты могут принимать вид семейного архива, в больших социальных группах – музеев, мемориальных комплексов и музейных заповедников, включающих в себя как артефакты (в том числе и документы), так и культурный ландшафт, а также архивохранилищ и библиотек. Историческая наука, которая призвана упорядочить процессы восприятия, отбора, осмысления и использования фактов, событий и явлений прошлого, а также музееведение, архивоведение, документоведение обеспечивают методический инструментарий для работы с социальной памятью в данных институтах.

Итак, музей как устойчивый и динамичный элемент социокультурного развития прошел длительный период институализации, на протяжении которого происходило взаимодействие трех социальных групп: владельцев культурных ценностей, музейных профес-

³ См. работы Н. Ф. Федорова «Музей, его смысл и назначение», «Поучительный памятник (музей)».

⁴ Федоров Н. Ф. Из философского наследия. М., 1995. С. 39.

⁵ Васильев А. Г. Теория социальной памяти Аби Варбурга в интеллектуальном контексте эпохи // Время – история – память / Под ред. Л. П. Репиной. М., 2007. С. 38-71.

⁶ Используемый иногда как синоним термин «социокультурная память» представляется неоправданным, т.к. социальная память включает в себя как культурные (наработанные человечеством), так и внекультурные (генетически унаследованные) смыслы.

⁷ См.: Соколов А. В. Общая теория социальной коммуникации: Учеб. пособие. СПб., 2002.

сионалов и публики, обусловившее исторические формы организации музеев – персональную, корпоративную и государственную. Институциональная трактовка музея имеет прочные научные основания и сохраняет свою актуальность, но при всей правомерности она слишком универсальна, чтобы служить формированию нового имиджа музея и его миссии, а также стать новым импульсом развития музееологической мысли.

Поводом предлагаемой музееологической рефлексии является попытка обосновать возможность и необходимость использования в феноменологии музея категории «пространства», являющейся одной из важнейших категорий культуры и определяющей ее неповторимый облик. На наш взгляд, представляется возможным обозначить, а впоследствии и обосновать, наряду с институциональной, коммуникативной, семиотической, информационной моделями пространственную модель музея.

Термин «пространство» принадлежит к числу наиболее фундаментальных, он активно используется как в естественных, точных, так и в гуманитарных науках. В музееологической литературе и в общении музейных специалистов сегодня достаточно часто употребляются словосочетания «музейное пространство» или синонимичное ему «пространство музея». Чаще всего по смыслу оно сопряжено с философским толкованием пространства как формы существования материи и материальных объектов, а применительно к музею понимается как «физическое» пространство.

Попытаемся рассмотреть значение пространства музея в соотношении с понятием пространства культуры. Здесь следует отметить, что категориальный анализ культурного пространства существенно зависит от понимания культуры, следовательно, понятие культуры становится методологически пропедевтическим для анализа и построения пространственной модели музея.

В последнее время в самых разнообразных вариантах все чаще встречается термин «культурное пространство»⁸, но в научном отношении проблема культурного пространства остается слабо разработанной. В рамках культурологических исследований сформировалось несколько подходов к изучению пространства: информационный подход А. Моля⁹, семиотический подход Ю. М. Лотмана¹⁰, ценностный подход В. П. Большакова¹¹. Для музееологи-

⁸ Бабаева А. В. Современная западная философия о культурном пространстве // Современная философия как феномен культуры: исследовательские традиции и новации. Материалы научной конференции. СПб., 2001. (Серия «Symposium». Вып. 7.). С. 27-31.

⁹ А. Моль понимает культурное пространство исключительно как пространство коммуникативного процесса, обеспечивающего передачу знаний от коллективного уровня индивидуальному и, по сути, выполняющего функцию посредника. См.: Моль А. Социодинамика культуры. М., 1995.

¹⁰ Ю. М. Лотман выстраивает научный анализ и рассмотрение культурного пространства на основе центрально-периферийной системы. В действии системы выделяются некоторые особенности, которые проявляются в зонах культурных контактов: эстафетность, диалогичность и увеличение суммы производимого социумом культурного продукта по сравнению с суммой усвоенного. См.: Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. СПб., 1994.

¹¹ В. П. Большаков рассматривает культурное пространство не только как «вместилище» культурных ценностей, артефактов культуры, культурных процессов. Культурное пространство это то, «что культура, возникая и развиваясь, порождает и изменяет», то что, «возникнув, активно воздействует на культуру, его породившую». Исследователь также замечает, что территориальные, политические пространства не всегда совпадают с пространствами

ческой рефлексии представляет несомненный интерес трактовка С. Н. Иконниковой, которая рассматривает пространство как культурно-интегрирующее начало существования и развития народов и как ценность, а, по сути, формулирует аксиологическую теорию культурного пространства¹².

Итак, в теоретическом плане проблема заключается в неэксплицированности категории «культурное пространство» в музеологию, что затрудняет продуктивное описание, проектирование и конструирование музейных пространств.

Прежде всего, подчеркнем, что культурное пространство может существовать в двух ипостасях: как существующее пространство и как перцептивное или «воображаемое»¹³. При рассмотрении первой в корреляции с «пространством музея», на наш взгляд, пристального внимания требуют два аспекта: «музей как пространство» и «музей и пространство».

«Музей как пространство» обладает целым рядом специфических черт, поскольку заведомо выделен из пространства обычного за счет особых принципов своей организации и функционирования. Пространственно-временной континуум музея заставляет посетителя переключать свое обыденное восприятие пространства и времени в иной регистр. Музеи провоцируют этот акт переключения, поскольку они ориентированы на «эффект погружения» в иные культуры или «эффект присутствия» в культурном пространстве. В подавляющем большинстве музеев стремятся создать в своей экспозиции максимальную приближенность к определенной исторической эпохе, отдаленной от настоящего времени, делая доминирующим «эффект приобщения». Предполагается, что человек, погруженный в музейную среду, получает возможность «выключиться» из сегодняшней жизни, приобщаясь к реалиям жизни прошедшей и отыскивая в ней опору для жизни будущей.

Стремлению достичь эффекта присутствия способствует не только визуальный слой экспозиции, насыщенный предметами или их комплексами, подлинниками, обладающими, как правило, развернутой легендой. Они играют роль реликвий, ради которых и совершается паломничество-ритуал: «как церковь освящается щепкой от Креста Господня, так и здесь, в самом центре реальности, оправленный в нее и ее оправдывающий, должен помещаться некий талисман, кусочек абсолютной реальности. Именно такова старинная вещь, которая в окружающей ее обстановке всегда осмысливается как эмбрион, материнская клетка»¹⁴.

культурными, что, на наш взгляд, очевидным образом подтверждает характер подвижности и прозрачности границ культурных пространств и существования пограничных пространств, которые характеризуются формированием и развитием там пограничных культур. См.: *Большаков В. П.* Ценности культуры и время. Великий Новгород, 2002.

¹² *Иконникова С. Н.* Культурное пространство музея как национальное достояние // *Музеи России: поиски, исследования, опыт работы.* СПб., 2004. Вып. 8. С. 25.

¹³ В рамках статьи не представляется возможным раскрыть взаимоотношения музея с виртуальным пространством, поскольку данная проблематика требует самостоятельного углубленного исследования, проведение которого не входило в наши задачи.

¹⁴ *Бодрийар Ж.* Система вещей. М., 1995. С. 66.

И подлинники, и типологические вещи, а порой и новоделы, вносят не менее важный вклад в создание иллюзии живой жизни, притаившейся или протекающей в пространстве музея. Музейные предметы, целенаправленно отобранные и концептуально осмысленные в экспозиционном замысле и его воплощении, обладают целым набором качеств, позволяющих им, «существуя как вещный феномен <...> извлекать из себя непредметную информацию»¹⁵: красота, «инаковость» для современной эпохи, эмблематичность, мемориальность, аксессуарность и т.д. Используя информационный потенциал, полисемантическую и полифункциональную музейного предмета, экспозиция стремится «с одной стороны, воссоздавать утраченные предметом связи внутри прошлой исторической действительности, а с другой – сформировать новые связи предмета с современной культурой»¹⁶, включая его в диалог с посетителем. Добавим, что вербальный план экспозиции также создает эффект присутствия своими средствами, актуализируя сюжеты, заложенные в музейных предметах.

Рассмотрим и обобщим существующие на сегодняшний день тенденции развития музейного пространства как реального культурного пространства. Одну из них мы можем охарактеризовать как *экспансия*, поскольку она предполагает присоединение новых объектов. Расширение является самой традиционной и распространенной тенденцией развития музейного пространства, раздвигающей границы и горизонты музея в пространстве культуры, с одной стороны, и подтверждающей количественную и качественную экспансию музеев в культуре, чаще обозначаемую как «музейный бум», с другой стороны. Стратегия создания музейных улиц, кварталов является самой популярной сегодня. Примером музейной экспансии может служить функционирование музейного квартала в Вене, открытого в 2001 г. Он образован шестью музеями, художественными галереями, салонами, артистическими кафе, антикварными магазинами. В центре квартала находится большой открытый зал для проведения фестивалей. Здесь есть также Детский музей, Детский театр и детский информационный центр, музеи табака и современного искусства, Центр архитектуры, выставочный центр и др.¹⁷ Важно, что по периферии квартала расположились помещения для культурных инициатив – своеобразной «фабрики искусств». Как пишет А. Лебедев: «Сам воздух и мостовые здесь музейные. Станция метро называется «Квартал музеев», гостиницы – «Музей» и «Искусство Вены». Даже автоматы, которые в других местах заполнены жевательной резинкой и сигаретами, в этом венском квартале торгуют выставочными каталогами»¹⁸. Еще одним примером экспансии может служить «Музейная миля» в Нью-Йорке. Это самый престижный, самый дорогостоящий район города, где расположены самые известные музеи, живут известные люди, находятся

¹⁵ Чудаков А. П. Вещь в реальности и литературе // Вещь в искусстве. М., 1986. С. 15.

¹⁶ Дукельский В. Ю. Музейные коллекции и предметный мир культуры // Музееведение: Некоторые проблемы исследований современной культуры. М., 1987. С. 32.

¹⁷ Trenkel Th. Museums Quarter Wien. The History – The Buildings – The Institutions. Vienna, 2003.

¹⁸ Лебедев А. Киберпространство вместо конюшен // Вокруг Света. 2003. № 1. Электронный вариант статьи см. по адресу: <http://www.vokrugsveta.ru/vs/article/432/> (ссылка последний раз проверялась 15 июня 2011 г.).

посольства разных стран. Американцы совершенно по-особому относятся к сохранению даже маленьких «кусочков» своей истории и очень гордятся ею. Их музеи – это культовые места, в которые вложены огромные средства, причем в этих вложениях все прагматично сосчитано до цента. Национальный дух, национальная гордость и история, представленная в музеях, имеют материальную силу, и одновременно будят эмоции и мысли, зовут в будущее силой потрясающих примеров¹⁹. Поистине глобальные изменения переживает Музейный остров – уникальный комплекс музеев в центре Берлина. Здесь проводятся не только генеральная санация зданий, но и концептуальное переустройство и объединение очень разных музеев (Старый, Новый музеи, Национальная галерея, Музей Боде и Пергамон-музей) с помощью Археологического променада²⁰.

В экспансии лидируют многие отечественные музеи, такие как ГМИИ им. А. С. Пушкина в Москве, Государственный Эрмитаж и Государственный Русский музей в Санкт-Петербурге, что соотносится с мировой тенденцией. Так, проект «Большой Эрмитаж» предполагает создание культурной оси, или «Эрмитажной перспективы», которая могла бы проходить от Летнего сада до Новой Голландии и включала в себя более 20 музеев, театры, гостиницы, рестораны и кафе. Она планируется как значимый культурный маршрут протяженностью более 4 км.²¹

Разновидностью экспансии можно считать и филиализацию, то есть организацию новых музейных филиалов и отделений, вынесение служебных помещений в периферийные зоны городов или даже за город. Не всегда распространение музейного пространства возможно на близлежащие объекты или ансамбли. Многие музеи создают филиалы, размещенные подчас в другом конце города, в пригородах, в области или регионе. Так, уже упоминавшийся проект «Большой Эрмитаж» включает в себя филиалы в городской черте (Меншиковский дворец и Музей Фарфорового завода, открытое фондохранилище в Старой деревне и действующие Эрмитажные центры за пределами Санкт-Петербурга, своеобразные «спутники» на «орбите» музея как в России («Эрмитаж – Казань», «Эрмитаж – Выборг»), так и зарубежом (Эрмитаж – Гугенхайм в Лас-Вегасе, «Эрмитаж – Италия» в Ферраре, «Эрмитаж-Амстердам» и др.)²². А в маленьком вологодском городе Тотьма краеведческий музей превратился в Тотемское объединение музеев, включающее 11 филиалов. История музейных объединений уходит в 1970 – 1980-е гг., но это объединение – новое, возникшее естественным путем в трудные 1990-е гг. Продолжают успешное развитие

¹⁹ <http://www.birzhaplus.ru/print.php?8040> (ссылка последний раз проверялась 15 июня 2011 г.).

²⁰ Холн Г. Мастер-план музейного острова – концепция освоения // Труды Государственного Эрмитажа [Т. 50]: Музеи мира в XXI веке: реконструкция, реставрация, реэкспозиция: материалы Международной конференции (20.10.2008 – 22.10.2008). СПб., 2010. С. 22-27.

²¹ Лукин В. П. Музей и город. Прект реставрации Главного Штаба // Труды Государственного Эрмитажа [Т. 50]: Музеи мира в XXI веке: реконструкция, реставрация, реэкспозиция: материалы Международной конференции (20.10.2008 – 22.10.2008). СПб., 2010. С. 37.

²² Пиотровский М. Б. Изменяя пространство. «Большой Эрмитаж» // Труды Государственного Эрмитажа [Т. 50]: Музеи мира в XXI веке: реконструкция, реставрация, реэкспозиция: материалы Международной конференции (20.10.2008 – 22.10.2008). СПб., 2010. С. 7-9.

и прежние объединенные музеи, организованные искусственно в музейную сеть еще в советское время с головной организацией в областном центре и филиалами в регионе. Такова, например, структура Национального музея Республики Татарстан, Тверского объединенного музея и многих других. Кроме того, можно предположить, что в ближайшем будущем при увеличении стоимости земли в центрах крупных городов станет рациональным решение, по которому музейные службы (мастерские, хранилища, депозитарии) будут выводиться и строиться в окраинных зонах городов.

Другая заметная тенденция может быть обозначена как *интенсификация*. Это такое развитие музейного пространства, которое основано на повышении интенсивности использования отдельных помещений, всего здания и прилегающего участка, что предполагает проведение анализа плотности посещения отдельных залов, открытие публике помещений, до этого предназначавшихся для служебного пользования. Самые очевидные способы интенсификации – это освоение чердачных и подвальных помещений, разнообразных надстроек, пристроек основного здания, расширение входной зоны, значение которой в музейном пространстве необычайно возрастает. Музей, как и театр, начинается с вешалки, поэтому входная зона музеев стала местом поиска и экспериментов музейных проектировщиков. Наиболее концептуально это было проделано в Лувре, где с внешнего контура здания потоки посетителей переведены во внутренний двор, что позволило свести к минимуму время ожидания в очереди на входе. В результате изменился и образ границы между музеем и городской средой, среда стала парковой, соединив различные стихии: света и воздуха (прозрачная пирамида), воды (струи бассейна), земли (песок парковых дорожек и зелень куртин). Свежим примером интенсификации может служить новая входная зона в Музее печати в Петербурге, расширяющая хронологические и тематические границы музейного пространства.

Еще одна тенденция развития музейного пространства – *реорганизация*, понимаемая как качественное, содержательное и нередко структурное изменение (перепрофилирование) музея. Классическим примером являются бывшие музеи В. И. Ленина в Ульяновске, Красноярске и Шушенском. Музей-заповедник «Родина В. И. Ленина» стал изучать исторический облик старого Симбирска, культуру провинциального города и проводит их музеефикацию, Музейный центр в Красноярске пошел по линии освоения современного искусства, проведения музейных форумов, в то время как музей в Шушенском смог найти себя в историко-этнографическом туризме.

Необходимо отметить, что выделенные нами тенденции экспансии, интенсификации и реорганизации в развитии музейного пространства отражают современное состояние музейной практики, являются взаимосвязанными и порой взаимопроникающими, что затрудняет их строгую научную классификацию.

Еще более значимым как в теоретическом, так и в практическом отношении является рассмотрение проблематики «**музей и пространство**». Здесь, прежде всего, следует остановиться на примыкающем, близлежащем пространстве музея, которое можно обозначить соотношением «*музей и двор (сад)*». Так, перекрытый двор литературного музея А. С.

Пушкина в Москве после реконструкции является ареной публичных мероприятий (презентаций, праздников, конкурсов, постоянной съемочной площадкой для телевидения, в том числе программы «Культурная революция»). Систему дворов и изрезанность музейного пространства можно превратить в кольца площадок для отдыха, как это сделано в Музее Ленбаха в Мюнхене, с созданием интересных точек обзора памятника архитектуры. Садовый участок, прилегающий к музею, часто становится пространственным продолжением стационарной экспозиции, как это можно увидеть в Музее Родена в Париже, Музее Миллеса в Стокгольме, в центре «Музейон» в Москве. Реконструкция Губернаторского сада, являющегося территорией Ярославского художественного музея, и организация там Музея современной скульптуры под открытым небом еще один пример тактичного отношения к диалогу наследия и современности, природы и культуры в едином пространстве.

Дихотомия «музей и город» в пространственном преломлении является, по нашему мнению, чрезвычайно актуальной с точки зрения музеологической рефлексии. Еще в 1922 г. Н. П. Анциферов в книге «Душа Петербурга» отмечал: «К счастью, в последнее время стали иначе смотреть на музей, стремиться представить собрание таким образом, чтобы оно создавало стройные и законченные комплексы впечатлений; более того, в музее стали видеть органическую часть города»²³. В современных условиях «прорастание» музея в среду города может осуществляться в довольно разнообразных формах, среди которых мы можем назвать: использование малой архитектуры (стендов, афишных тумб, элементов городского дизайна), музеефикация витрин и окон, дистантное увеличение представительства музеев в городской среде, тиражирование изображений музейных предметов, художественное освоение городского пространства с помощью перформанса, использование городских архитектурных ансамблей (улиц, площадей, набережных, городских парков) в качестве выставочных пространств. Уместно вспомнить и об использовании транспортных средств для нанесения изображений музейных предметов. В двух проектах Третьяковской галереи использовались трамваи («Посвящение Казимиру Малевичу») и фуры компании «Совтрансавто» («Передвижная выставка»). В московском метрополитене курсировал поезд «Акварель», в котором висели репродукции 36 акварелей из коллекции Русского музея. Представляется, что такое внедрение музея во внemuзейное пространство весьма перспективно не столько для столичных и крупных городов, обладающих мощным музейным потенциалом, сколько для малых и средних городов.

Музеи разных профилей настойчиво ищут и находят выходы в окружающее пространство города, даже в условиях, когда знакомство с самим музеем временно невозможно. Оригинальный способ сохранения и поддержания интереса к себе на период закрытия на реконструкцию был апробирован Екатеринбургским музеем истории города. Чтобы не исчезнуть из поля зрения горожан, было предложено представлять фонды ... на заборе. Такой подход не стал новостью для жителей Екатеринбурга, так как до этого к 280-летию города

²³ Глава из книги Н. П. Анциферова «Душа Петербурга» (1922 г.): <http://museum1723.narod.ru/library/Anciferov.htm> (ссылка последний раз проверялась 15 июня 2011 г.).

был реализован проект «Длинные истории Екатеринбурга»: художественной обработке подверглось 15 строительных заборов, 8 из которых освоили местные художники. И даже на этом фоне проект музея привлек внимание своими экспонатами, выставленными на заборе: первый кирпич из основания города, кусок мыла с мыловарни богатых купцов, оправа очков Якова Свердлова, рукавица первого строителя Уралмаша. Городскую экспозицию предваряла аннотация, размещенная на троллейбусной остановке, предупреждающая, что это «Выставка-мистификация» или «Выставка наизнанку». Несмотря на явно выраженный и акцентированный игровой характер «заборных» экспонатов, концептуальный строй истории города был воспроизведен авторами проекта достаточно адекватно. Как отмечала Н. Подкорытова: «"Музей наизнанку" – отчасти вынужденная <...> весьма нетрадиционная и непривычная форма музейной работы, максимально приближенная к посетителю»²⁴.

Большим удивлением и в некотором смысле «испытанием» для жителей и гостей двух столиц явился проект Русского музея «100 шедевров на улицах Петербурга и Москвы». Можно по-разному оценивать его: и как рекламу, и как пиар-акцию, но в любом случае в его основе лежит желание не только привлечь внимание к музею и напомнить вечно спешащим горожанам о вечных ценностях, но и попытка гармонизации сосуществования музея и окружающего городского пространства. Среди картин, которые были выбраны Русским музеем для демонстрации на улицах, есть и «хиты», растиражированные в календарях, плакатах и даже на конфетных фантиках, – «Девятый вал» Ивана Айвазовского, «Портрет сеестер Шишмаревых» Карла Брюллова, «Петр I допрашивает царевича Алексея» Николая Ге, «Явление Христа народу» Александра Иванова, «Бурлаки на Волге» Ильи Репина, «Портрет Анны Ахматовой» Натана Альтмана. Есть и не столь широко известные массовому зрителю, более камерные, лиричные работы: «Ужин» Леона Бакста, его же «Портрет Сергея Дягилева с няней», «Оттепель» Федора Васильева. При отборе картин, достойных войти в число ста шедевров, музейные сотрудники должны были думать еще и о том, как они будут смотреться в городской среде, выдержат ли сильное увеличение. Стоит особо отметить высочайшее качество реплик музейных шедевров, поскольку изменены размеры подлинников²⁵.

Обратимся ко второй ипостаси музейного пространства как перцептивного или «воображаемого» культурного пространства, где важнейшей является проблема **«музей и личность»**. Насыщенный артефактами, нагруженный смыслами, архитектурно-художественный и нередко образный характер музейной среды побуждает субъекта соотносить себя с этим пространством, способствуя его культурной идентификации. Креативность и интерактивность современного музея позволяют формировать и «включать» воображение его посетителя. И в этом процессе определяющую роль играет культурно-образовательный

²⁴ Подкорытова Н. Артефакты принимаются. Опыт музейной мистификации. http://www.kultura-portal.ru/tree_new/cultpaper/article.jsp?number=535&crubic_id=1002672&rubric_id=219&pub_id=578060 (ссылка последний раз проверялась 15 июня 2011 г.).

²⁵ Великие русские художники выйдут на улицу: <http://www.vppress.ru/stories/4559> (ссылка последний раз проверялась 15 июня 2011 г.).

потенциал музея, а также музейно-педагогические методы и формы его реализации. Концептуальное содержание воображения и восприятие музейной информации существенно зависят от разделяемых субъектами музейной педагогики основных концептов культуры и от подготовленности к их осознанию. В этом смысле можно говорить о культурологической компетентности, степени овладения языком музея или о способах ориентации в культурном пространстве музея.

В рассматриваемой ипостаси пространство музея приобретает индивидуальный, личностный характер, основой которого становится интериоризация реального культурного пространства музея через эмоциональное восприятие и интеллектуальное постижение. В данном контексте пространство функционирует как опыт приобщения к культуре и проникновения в нее. Если пространство столь органично, что выступает очевидным выражением заложенной в него идеи или комплекса идей, характеризующих то или иное культурное явление, то его интериоризация происходит более адекватно и не требует особых усилий от воспринимающей стороны. Но чаще пространство прочитывается как текст и требует культуротворческого отношения к образующим его компонентам. Таким образом, культурное пространство музея может выступать как процесс формирования, подразумевающий саморазвитие индивида в реальном музейном пространстве с элементами педагогического управления. Именно музейный педагог помогает саморазвитию личности, конструируя воображаемое культурное пространство путем обнаружения кодов к семантике музейного пространства, с учетом мотивационных, ценностных ориентаций, целей, интересов и потребностей музейной аудитории. Встреча «личности музея» и личности человека возможна только при взаимном интересе. Музейное пространство может создать и создает ситуацию диалога, в котором музей выступает как собеседник, открытый для доверия и внимающий другому. В таком контексте актуально личностноформирующее назначение культурного пространства музея как пространство встречи и диалога. Объективно сегодня музей представляет собой пространство самоопределения индивида, среду формирования культурной идентификации индивида. В пространстве музея человек может обратиться к вечным проблемам бытия, но здесь возникает множество вопросов: как научить посетителя размышлять, как вовлечь в диалог, как помочь в поиске смыслов собственного бытия? В поисках ответов на эти вопросы мы выходим на проблему содержательных и методических параметров функционирования музея как культурного пространства, а также на проблемы навигации в музейном пространстве. Полагаем, что данная проблематика слишком сложна и требует специального анализа.

Углубляя и дополняя теоретическое содержание пространственной модели, мы считаем также необходимым выдвинуть тезис о музее как пространстве межкультурной коммуникации. В условиях поликультурности, в ситуации постоянного выбора миссия музея независимо от типа, вида и профиля заключается в том, что он призван служить межкультурному взаимодействию, информационному и ценностному обмену между различными социальными общностями и сообществами, этносами, поколениями, профессиональными, возрастными, территориальными и иными субкультурами. При подобном понимании смыс-

ла и предназначения музея круг участников музейной коммуникации, заинтересованных в использовании потенциала культурного наследия или его актуализации, может быть столь же широк, сколь и беспредельны горизонты межкультурной коммуникации. Для процесса межкультурной коммуникации в музее, прежде всего, актуально не только общение между представителями разных культур, но и то, что даже внутри этнической целостности, даже в среде людей, говорящих на одном языке, общество поликультурно, и демаркация культур может проходить по разным критериям: не только этническому, но и возрастному, половому, статусному, профессиональному, ценностному и т.п.

Пространственный подход в музеологии, по нашему мнению, является более широким и глубоким в теоретическом плане, а также более перспективным в практическом, поскольку допускает выходящие за рамки позитивистского объективизма оценочные суждения, а также предполагает формирование ценностных приоритетов, которые необходимы для стратегического целеполагания музейной деятельности и ее научного осмысления. «Пространственная компонента» может по-новому объяснить долголетие музея как исторического явления, гибкость музея как культурной формы, адаптивность как социокультурного института и проективность как культурной модели, что существенно для построения эпистемологического базиса музееведения. Пространственный фактор неизбежно ставит музей как институт культуры в перманентную ситуацию изменения форм его самоорганизации. В силу этого системное исследование музея как пространства культуры позволит рассмотреть изучаемый феномен в комплексе взаимосвязей, наиболее полно раскрывающем его природу и сущность. Концептуальное включение музея в культурное пространство даст возможность установления тех существенных генетических связей музея, которые, прежде всего, объясняют специфику его духовного содержания, а также способы и формы его функционирования.