



Ксения Сурикова
Музей
Архитектурная история

ПРОЕКТ СЕРИЙНЫХ МОНОГРАФИЙ
ПО СОЦИАЛЬНО-ЭКОНОМИЧЕСКИМ
И ГУМАНИТАРНЫМ НАУКАМ

**ИССЛЕДОВАНИЯ
КУЛЬТУРЫ**

Исследования культуры

Ксения Сурикова

Музей. Архитектурная история

«Высшая Школа Экономики (ВШЭ)»

2021

УДК 727.7
ББК 71.0+79.10

Сурикова К. В.

Музей. Архитектурная история / К. В. Сурикова — «Высшая Школа Экономики (ВШЭ)», 2021 — (Исследования культуры)

ISBN 978-5-7598-2280-6

Культуролог и музеолог Ксения Сурикова исследует феномен музея сквозь призму архитектуры и предлагает рассмотреть его в широком контексте культурных трансформаций, влиявших на роли и функции музея в обществе. Последовательно рассматривая особенности бытования музея в различные исторические периоды, автор показывает, как в зависимости от стратегий отношения к прошлому менялось восприятие музейного предмета и музейной функции, а следовательно, и выстраивалась или разрушалась типология музейного здания. Книга адресована архитекторам, художникам, культурологам, музеологам, а также представителям городских администраций и различных гражданских сообществ. В формате PDF A4 сохранён издательский дизайн.

УДК 727.7
ББК 71.0+79.10

ISBN 978-5-7598-2280-6

© Сурикова К. В., 2021
© Высшая Школа Экономики
(ВШЭ), 2021

Содержание

Введение	6
Глава 1	13
1.1. Античность и средневековье как первые музеефикаторы	14
1.2. Музеологическая революция	16
Конец ознакомительного фрагмента.	17

Ксения Сурикова

Музей. Архитектурная история

ПРОЕКТ СЕРИЙНЫХ МОНОГРАФИЙ ПО СОЦИАЛЬНО-ЭКОНОМИЧЕСКИМ
И ГУМАНИТАРНЫМ НАУКАМ

Руководитель проекта АЛЕКСАНДР ПАВЛОВ

Рецензенты:

МАКОВЕЦКИЙ ЕВГЕНИЙ АНАТОЛЬЕВИЧ, д. филос.н., профессор кафедры культуры, философии культуры и эстетики Санкт-Петербургского государственного университета;

ХОМЯКОВ АЛЕКСАНДР ИВАНОВИЧ, чл. – корр. Российской академии архитектуры и строительных наук, профессор Московского архитектурного института

Иллюстрация на обложке:

© Chawalit Banpot | Shutterstock.com, 1589046358

© Сурикова К.В., 2021

Введение

Данная книга – попытка рассмотреть становление, развитие и современные формы музейной архитектуры, являющейся неотъемлемой частью музея как культурного института и обладающей способностью делать зримыми трансформации, происходящие как в самом музее, так и в культуре в целом.

Проблема статуса музейной архитектуры в общекультурном контексте предполагает раскрытие не только исторической роли музея и его здания, но также и выделение парадигм отношения к музею в разные периоды истории, что позволит распространить на музейную архитектуру поле воздействия культуры и проследить культурные особенности, влиявшие на нее на каждом этапе эволюции.

В западноевропейской культуре музей выполняет не только функции собирания и хранения артефактов, но и является отражением социокультурной ситуации во всем многообразии ее аспектов.

Будучи «культурной формой» в самом широком значении, музей содержит и удерживает определенный культурный смысл. Он фактически является «лицом» или «ликом» культуры, воплощая ее внутренние динамические процессы, и отзываясь на них изменением собственной формы. Однако музей обладает и собственной фактической данностью: коллекциями, идеями, историей и т. д. С этой точки зрения он предстает уникальной «формой», которая, помимо воплощения общекультурного, то есть не своего собственного, а чужого смысла, содержит еще и автономную идею.

Оставаясь формой культуры, одним из ее измерений, музей включает в себя содержание, которое также вынуждает его формироваться, принимать облик. Вследствие чего можно утверждать, что музей подвержен в качестве культурного топоса влиянию двух факторов: действию общекультурных смыслов, которые невозможно игнорировать, и обременению внутренними смыслами. В результате музей еще до всякой конкретизации в виде культурного института, площадки, организации, коллектива и др. вынужден конституировать себя исходя из влияния двух этих факторов. По своей сути и структуре история музея и представляет собой постоянный процесс объединения двух факторов в единый вектор его развития.

Рефлексия оказывается не второй, а первой природой музея и единственным его смыслом. Казалось бы, музей является хранителем знания, однако именно музей, создавая конфликт в сущем, читай в культуре – путем разрыва ее контекста, – усиливает культурные смыслы. Пока не зафиксирована хотя бы одна система отсчета (музей), культура оказывается в ситуации глобального движения, эквивалентного покою, музей же создает возможность рефлексивного движения, то есть формирования условий культурной самоаналитики и само-рефлексии.

Одним из вариантов, к которому мы можем прибегнуть, описывая музей в качестве культурной формы, будет обращение к следующим концептам: история, архив и память. Все три феномена имеют непосредственное отношение к фиксации сущего (культуры). Однако не все они проясняют идею и смысл музея в контексте культурного движения.

История, будучи результатом рефлексии, уже не может стать источником культурной рефлексии. Исторический нарратив уже тем, что является нарративом (то есть чем-то «сказанным»), закрывает любые возможности в улавливании сущего. Архив, представляя собой неупорядочиваемое множество смыслов и предметности, скорее выступает одним из свойств культуры, которое, согласно Борису Гойсу, обеспечивает ее временную длительность, но не выдвигает никакой собственной возможности по отношению к культуре. По своей сути культура и есть архив, бесконечно существующий и постоянно трансформирующийся. Таким обра-

зом, архив не схватывает идею музея с его противоположным культуре движением и оборачиванием ее «вспять».

Последний феномен – память – более всего подходит для анализа такого явления, как музей. Забирая у реальности ее фрагменты и обращая их на самих себя, музей делает то же, что и память, отбирающая уже «снятые» формы у реальности и komponующая их в пластичные актуальные конструкции смыслов, которые благодаря своей доступности и способности к изменению оптики и валентности как бы противостоят сущему. При этом память, ставя это сущее под вопрос, тем самым его легитимирует.

Музей оказывается даже не коллективной памятью, а памятью культуры вообще, потому как архив не обеспечивает возможность взгляда культуры на саму себя, а история в очень узком диапазоне фиксируется на конкретных элементах культуры. Музей более пластично организует память культуры, тем самым не давая ей саму себя бесконечно и хаотично воспроизводить.

Феномен памяти реализуется в процессе аккумуляции и трансляции знания о прошлом. Музей, проводя постоянную работу по комплектованию и экспонированию коллекций, распространяя знания о прошлом, в том числе посредством широкого спектра образовательных программ, создает социальную память, вместе с тем выполняя присущий ей комплекс социальных функций.

Музей как социокультурный институт существует с XIX в., но как культурная форма возникает в тот момент, когда «в общественном и индивидуальном сознании складывается чувство исторического прошлого»¹. Будучи хранилищем артефактов истории, музей выступает таким образом как особая форма отношения к прошлому и оказывается связан с особенностями его восприятия в тот или иной период. То есть в музее производятся и творчески развиваются ценности и нормы, регулирующие взаимодействие индивидов, групп, общества с историческим прошлым и по поводу прошлого, вырабатываются механизмы достижения социального согласия относительно концептуальных моделей прошлой действительности.

Воспоминание на индивидуальном или коллективном уровне не является нейтральным, формирование образа прошлого происходит под влиянием разных интересов социальных групп и индивидуумов, а функциональная специфика музея как института заключается в генерализации и стабилизации смыслового консенсуса относительно прошлых состояний общества. Являя собой один из элементов системы культуры, музей осуществляет функцию осмысленно-селективной переработки социокультурного опыта, производства, сохранения и воспроизводства, творческого преобразования историко-культурного образца. Музей обеспечивает символическое присутствие прошлого в настоящем, утверждает его как элемент темпорального измерения общества и культуры, определяет содержательные аспекты этого присутствия.

Генерализация музейных интерпретаций прошлого происходит в процессе комплектования коллекций, научно-фондовой, экспозиционно-выставочной работы; разрабатываемые концептуальные схемы обретают характер объективности, материализуясь в виде отдельных музейных предметов, коллекций, собраний, экспозиций и выставок.

Статус, авторитет, значимость транслируемых музеем культурных и исторических оценок, установок и мнений в качестве истины очень высоки. Это происходит главным образом потому, что музейные способы передачи знаний основаны на непосредственном контакте с предметами – подлинными фрагментами, остатками ушедшей действительности, свидетельствами конкретных явлений, событий, фактов.

Музей институционализирует нормативные модели, образцы поведения, которые определяют, что в данном обществе считается должным, законным или ожидаемым образом действия в отношении исторического прошлого и предшественников, формирует отношение

¹ Калугина Т. П. Художественный музей как феномен культуры. СПб., 2008. С. 52.

(ценностные и когнитивные аспекты) к миру символических объектов, репрезентирующих прошлое. Музей обеспечивает символическое присутствие прошлого в настоящем, утверждает его как элемент темпорального измерения общества и культуры, определяет содержательные аспекты этого присутствия.

Любое знание о прошлой реальности для признания его в качестве истины должно соответствовать вырабатываемым экспертами правилам, критериям². Последние подвижны, изменчивы, но существуют в каждом обществе в каждый момент времени, в том числе и для научного знания о прошлом (исторического знания). Лишь отвечая определенным требованиям и будучи признанным соответствующим экспертным сообществом, тот или иной исторический дискурс начинает участвовать в конструировании прошлой реальности.

Многообразие вариантов прошлого, существующих одновременно в обществе, зависит от степени дифференциации социальной структуры, появление же новых происходит по мере ее изменения. Однако в любом обществе существует некая общая картина прошлого, позволяющая осуществлять социальное взаимодействие на основе единой общепринятой системы значений; признание последней конкретным обществом (группой, коллективом) в качестве ценностно-нормативных образцов, репрезентирующих прошлое, означает ее институционализацию.

Для музея, имеющего дело с материальными объектами, интерес представляет идея о трех типах прошлого, сформулированная Майклом Окшоттом³. Первое прошлое является составной частью настоящего. Оно объединяет все созданное в прошлом и используемое в настоящем, при этом фактически не воспринимаемое как Другое. Второе прошлое – зафиксированное или сохранившееся – по сути является тем, что в современной терминологии именуется «источники» или, если типологизировать исторические источники, «остатки» (воспринимаемые как созданные в прошлом, то есть отличные от современных, артефакты, продолжающие свое бытование или вышедшие из употребления, но при этом сохраняемые). Третье прошлое – это образ, модель прошлой реальности, который конструирует знания о ней.

Именно третий тип прошлого, отражаемый в интерпретативных схемах, может быть источником положительного или отрицательного опыта и находить выражение в архитектурном облике музея.

Становление исторического сознания в Новое время привело к тому, что уже в XVIII в. история превратилась в важный социокультурный фактор. С этим связаны и высокий общественный авторитет истории, и интерес к историческим знаниям, ставший чуть ли не обязательной характеристикой любого образованного человека. В XIX в. продолжало расти общеобразовательное влияние истории; знание прошлого, чтение исторических сочинений стали ключевыми показателями образованности уже весьма широких слоев населения. Появились разнообразные исторические общества, журналы, стали популярными путешествия по историческим местам, создавались публичные музеи с коллекциями древностей, возникло экскурсионное дело. Назначение истории было не только образовательным, но и пропагандистским. XIX в. был временем, когда общественное мнение образованных слоев стало заметным фактором влияния на политический процесс, производимые историей знания широко востребовались и обществом, и политической властью. Однако в начале XX в. общественный интерес к истории стал снижаться, что объясняется процессом становления отдельных социальных наук: социологии, антропологии, экономики, психологии, взявших на себя исследование многих актуальных проблем развития современных обществ, ранее изучавшихся в рамках исторического знания. Однако, уступив социальным наукам многие задачи, связанные с необхо-

² Калугина Т. П. Художественный музей... С. 244.

³ Герасименко Е. Е. Музей в институционализации социальной памяти. СПб., 2012. С. 90.

димостью осмысления настоящего, история по-прежнему сохраняет функции, связанные с упорядочением и конструированием прошлого, его презентацией в настоящем.

Изменения, происходящие в коллективном самосознании, способствуют учреждению новых с точки зрения содержания деятельности или трансформации тематики уже существующих музеев. Выявленные взаимосвязи свидетельствуют об исторической изменчивости характера взаимодействия этих явлений, что представляется важным для анализа роли музеев в функционировании коллективной идентичности.

Соответственно и созидание прошлого происходит дифференцированно в рамках различных конститутивных элементов, образующих социальную структуру данного общества и вырабатывающих специфические системы значений, представляющих собой различные в тематическом отношении «смысловые подуниверсумы».

Таким образом, определения прошлой социальной реальности, формируемые в религии, науке, искусстве и других культурных традициях, будут иметь принципиальные различия, обусловленные (помимо того, что их носителями являются разные группы экспертов, выражающие определенные социальные интересы) свойствами самих символических систем, посредством которых образцы обретают свое содержательное воплощение, и могут аналитически рассматриваться как дифференцированные сегменты социальной памяти.

Музей, таким образом, наравне с библиотеками и архивами оказывается важнейшим институтом памяти, что выражается в том числе и в его архитектурном облике.

Архитектура музея отражает три параметра:

- 1) тематику деятельности, то есть аспекты историко-культурной действительности, социального опыта, которые становятся объектом интерпретационной деятельности музеев;
- 2) типы артефактов, посредством которых объективируются данные концептуальные схемы, в более широком смысле составляющие основу деятельности музеев;
- 3) типологическую специфику музея, обусловленную его связью с другими компонентами институциональной структуры, определяющими в конечном счете и селекцию тем, и типы предметов, и интерпретацию материала.

Причинами трансформации музейной архитектуры могут быть как факторы стилистического (смена течений и направлений в искусстве, личных предпочтений архитектора и др.), так и мировоззренческого характера, один из них – стратегии отношения к прошлому. Они включают репрезентируемые в настоящем, объективированные в символической форме смыслы относительно прошлых состояний общества, признаваемые его членами в качестве фактической реальности и ценностных образцов, и актуализируемые также в их деятельности по аккумуляции и трансляции этого знания.

Под воздействием стратегий отношения к прошлому формируется культурная ситуация, меняющая соотношение уже существующих функций музея и добавляющая новые. А так как все элементы музейной системы тесно взаимосвязаны, любые изменения, происходящие в ней, будут сказываться на структуре и облике музейного здания.

Стратегии отношения к прошлому можно определить как ориентацию на определенный исторический прототип и моделирование современности по образцу идеализированного исторического прошлого. Поскольку общество – это постоянно эволюционирующая система, то содержание памяти находится в постоянной динамике, изменяясь вместе с его социальной структурой, что выражается в появлении новых, актуализации, переозначивании уже существующих, а также изменении объяснительных схем, устанавливающих смысловые связи между отдельными фрагментами объективированного опыта⁴.

Картина прошлого, составляющая содержание социальной памяти, формируется в различных системах теоретической традиции, а именно мифологии, теологии, науки, одновре-

⁴ Герасименко Е. Е. Указ. соч. СПб., 2012.

менно сосуществующих в обществе. Научная картина прошлого формируется в рамках комплекса обществоведческих/гуманитарных дисциплин, собирательно именуемых историей или исторической наукой, субъектом этого процесса выступают и музеи. Социальный статус, функции истории детерминируют развитие музеев, содержание их деятельности, общественную роль, поскольку именно социальные функции истории определяют объем и в некоторой степени содержание циркулирующего в обществе исторического знания⁵.

Итак, музей как культурная память выступает в конкретном виде, а именно в виде архитектурного сооружения. Отбрасывая такие архитектурные стереотипы, как монументальность, материальность и конструктивизм, мы можем редуцировать музей к конкретной логике возврата сущего к самому себе: разворот культуры – к собственно культуре, смыслополагание – к смыслу, не обеспеченному конкретной формой и, следовательно, утрачивающему какую-то часть себя. В итоге архитектура музея – это прежде всего архитектура памяти, а значит – совершенно не очевидно, что идею архитектуры музея следует выводить из идеи музея. Архитектура по отношению к музею выступает возможностью и способом конституировать музей и вслед за ним культурную память.

Поэтому логичным кажется рассматривать эволюцию музейной архитектуры именно в контексте эволюции социальной памяти. Для выявления закономерностей эволюции музейной архитектуры предлагается алгоритм исследования, включающий выявление особенностей восприятия прошлого, характерных для определенного периода в истории культуры, функций музея, возникших под воздействием той или иной стратегии, и рассмотрение их влияния на архитектуру специально построенных музейных зданий.

В современной литературе под «музейной архитектурой» понимаются здания как любого назначения, приспособленные под музей, так и специально построенные. По данным ЮНЕСКО, более 80 % музеев размещается в помещениях, первоначально служивших другим целям, – в бывших дворцах, церквях, усадьбах, общественных зданиях и т. д. Многие из них являются памятниками истории, культуры, архитектуры, и организация в них музеев преследует двоякую цель: сохранение архитектурного наследия и использование под музейные нужды. Один из главных недостатков подобного приспособления заключается в том, что здания, строившиеся для иных функций, несут в себе иные смыслы, сообщают коллекциям дополнительные коннотации, которыми они изначально не обладали. Здесь же скрываются и вопросы этического характера, о том, например, допустимо ли выставлять в бывшем здании церкви зачастую провокационное современное искусство. Специально построенные здания лишены предыстории и представляют собой целостное сооружение, где музейные функции находятся в единстве с фасадами и интерьерами.

В европейской истории можно выделить три ключевые стратегии, нашедшие свое отражение в архитектуре музеев: эстетизация прошлого, характерная для Ренессанса; сциентистское⁶ отношение к прошлому, характерное для новоевропейского сознания; утилитарное отношение к прошлому, особенно ярко выразившееся в XX–XXI вв. Динамизм их содержания также является объективным свойством и обусловлен, во-первых, особенностями механизмов аккумуляции и трансляции знания о прошлом общества от поколения к поколению, а также происходящими в самом обществе трансформациями, в результате которых изменяются ста-

⁵ Савельева И. М., Полетаев А. В. Знания о прошлом: теория и история. Т. 1: Конструирование прошлого. СПб., 2003. С. 375.

⁶ Термин *сциентистский* используется автором для обозначения рационального, научно ориентированного мировоззрения Нового времени, в противовес ренессансному мировоззрению, и никак не связан со сциентизмом – позицией, в основе которой лежит представление о научном знании как о наивысшей культурной ценности и достаточном условии ориентации человека в мире, идеалом для которой выступает не всякое научное знание, а прежде всего результаты и методы естественно-научного познания.

тусные позиции единичных и коллективных социальных субъектов, задающих те или иные перспективы видения прошлого.

Эстетическая стратегия интерпретации прошлого, возникшая в эпоху Возрождения вместе с первыми формами коллекционирования, характеризуется прежде всего восприятием его как эстетического объекта. Открытое гуманистами античное искусство, изменив художественные представления эпохи, стало вызывать восторженное преклонение. И, став предметом коллекционирования, оно начало восприниматься и как источник знаний, и как источник эстетического наслаждения. На данном этапе у подобных собраний живописи или скульптуры (которые считаются протомузейными формами) была только одна функция – они не исследовались, не хранились (в современном понимании этого слова), не реставрировались, ими только наслаждались. Соответственно для реализации этой функции формируются и первые музейные пространства.

В Новое время в мировоззрении начинает доминировать сциентистская (научно ориентированная) или познавательная составляющая, которая оказала сильнейшее воздействие на все сферы культуры. Одним из главных факторов здесь стала новая, по сравнению с Возрождением, стратегия отношения к прошлому: акцент с эстетического наслаждения «объектами прошлого» смещается на их изучение, осмысление исторической реальности. Сциентистская парадигма характеризуется ориентацией на фактичность, а также рефлексивностью, то есть критическим отношением к прошлому, и систематичностью подхода, которая выражается в выстраивании объяснительных схем к прошлому. В связи с этим эстетическая функция трансформируется в демонстрационную и отходит на второй план, доминируют теперь исследовательская и образовательная функции, что непосредственно сказывается на облике музейных зданий.

В XX в. пути музея и истории расходятся. Некогда единый облик музея распадается и начинает зависеть от целей, которые преследовали создатели при проектировании музея. Музей становится заложником тенденции к идеологизации прошлого, к использованию его для решения политических, экономических и социальных задач. Теперь, несмотря на то что основными для музея декларируются функции хранения и просвещения, действительным предназначением для него становится формирование культурной среды того или иного региона и культурного уровня конкретных социальных групп⁷ (что хорошо видно на примере строительства музеев в так называемых «депрессивных районах»). Именно эта особенность музейной архитектуры XX–XXI вв. не позволила сохранить в третьей части исследования хронологический порядок изложения, использованный в первых двух частях, автор лишь выделяет ключевые пути ее развития в этот период.

Гендерные, этнические, региональные и прочие группы претендуют на свое видение прошлого. Средством визуализации этих концепций становятся музеи и отдельные музейные экспозиции, для создания которых используются объекты, значимые для данного конкретного сообщества: «Их ценность, цена, их символическое, связанное со статусом, значение суть социальные факты»⁸. Таким образом, расширяется тип памятников или объектов наследия, включаемых в систему музейной деятельности. Актуальные с точки зрения группы явления, факты прошлого не всегда, в том числе и по объективным причинам, могут быть обеспечены подлинными памятниками, и тогда они предметно, материально репрезентируются посредством копий, реконструкций или воспроизведений объектов. Таким образом, социальная память становится одним из непосредственных факторов, обуславливающих расширение типа музеефицируемых объектов, а также появление музеев, в работе которых наличие подлинных памят-

⁷ Акулич Е. М. Музей как социокультурный институт: автореф. дис. ... докт. социол. наук. Тюмень, 2004.

⁸ Ассман Я. Культурная память: Письмо и память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М., 2004. С. 40.

ников не играет решающей роли. Этот феномен уже стал объектом теоретической рефлексии, в музееведческой классификации появились понятия «учреждения музейного типа», «пара-музеи»⁹.

Сегодня можно наблюдать воплощение стратегий памяти и отношения к прошлому в музейной архитектуре. Различные рецепции прошлого, воплощенные в зданиях музеев, на фоне сооружений XX в. оказываются легко обнаружимыми и самоочевидными, тем самым манифестируя изменяющуюся роль музея в культурно-историческом континууме. Взаимосвязь между стратегиями отношения к прошлому – эстетизацией, сциентистским и утилитарным отношением – и архитектурой музейных зданий демонстрирует универсальность музея как культурного феномена, способного воплощать и интегрировать различные модусы культуры.

⁹ Чувилова И. Классификация музеев и проблемы наследия // Музей. 2009. № 5. С. 24.

Глава 1

Наслаждение прошлым

Музей как социокультурный институт существует с XIX в., но как культурная форма он зарождается гораздо раньше. Можно сказать, что идея музея возникает тогда, когда «в общественном и индивидуальном сознании складывается чувство исторического прошлого»¹⁰, то есть музей выступает как особая форма отношения к прошлому. Пока эпоха не ощущает преемственности с предшествующей культурной эпохой, у нее не возникает потребности в обращении к прошлому. Так, впервые это чувство исторического прошлого складывается в эпоху эллинизма, «когда Александр, а особенно его последователи, уже почувствовавшие ностальгию по прошлому, пытались возродить Древнюю Элладу»¹¹. Конечно, произведения искусства тогда еще не воспринимались как таковые и поэтому не могли приобрести статус музейного предмета, но понимаемые как знак приобщения к греческой культуре и учености, так или иначе, принимали на себя функции экспоната.

Таким образом, пока культура никак не позиционирует себя относительно своего прошлого, музей – как одна из форм сохранения этого прошлого – не возникает. Вместе с тем для возникновения музея мало осознавать себя частью исторического процесса, важно наличие системы культурных институтов, позволяющих музею функционировать. Впервые такой синтез стал возможен в эпоху Возрождения, когда возникает первая четко выраженная стратегия отношения к прошлому – эстетическая, и вместе с ней – первые формы коллекционирования.

¹⁰ Калугина Т. П. Художественный музей... С. 52.

¹¹ Там же. С. 53.

1.1. Античность и средневековые как первые музеефикаторы

Говорить о формировании специфического музейного пространства можно лишь тогда, когда возникает подлинное «музейное» отношение к действительности. Практика накопления в определенных местах ценных предметов искусства существовала со времен Античности. Но Греция периода расцвета «была слишком молода, слишком полна собственных творческих сил, презрения ко всему иному как к варварству, чтобы греки могли стать “собираателями” в нашем сегодняшнем смысле слова»¹². Однако уже в этот период можно говорить о сложении изначальных приемов организации архитектурного пространства музеев. Так, по замечанию Владимира Ревякина, в сокровищнице Атрея в Микенах «группировка и чередование помещений, их крупные и ясные формы в значительной мере отвечают функциям музея: зона обслуживания, центральное купольное пространство, малое обособленное помещение»¹³ (илл. 1).

Первым «музеефикатором» в истории европейской культуры можно считать эллинизм, который сыграл особую роль в формировании музеефикаторской парадигмы в культуре. В этот период в общественном и индивидуальном сознании впервые складывается чувство исторического прошлого, наследниками которого ощутили себя люди эллинистической поры.

Музеи не были частью жизни и средневекового человека, жившего комфортно под защитой циклического времени, лежавшего в основе всех остальных систем отсчета времени (родовой или генеалогической и династической; библейской или мифологической)¹⁴. Для населения, занятого земледелием, это были циклы смены времен года, для церковного мира – циклы литургического года. При этом часто аграрное время было вместе с тем и литургическим: языческий календарь, отражавший природные ритмы, был приспособлен к нуждам христианской литургии. Основные временные категории Средневековья – год, сезон, месяц, день. Средневековое время, как отмечает Арон Гуревич, «по преимуществу продолжительное, медленное, эпическое»¹⁵. Такая ситуация не порождает ни интереса к историческому прошлому, ни желания его сохранять, в поле зрения средневекового человека присутствуют лишь христианское прошлое и христианские реликвии.

Таким образом, говорить о зарождении «музеефикаторского типа культуры», а значит и нового типа архитектурного пространства – музейного, ранее начала эпохи Возрождения представляется необоснованным в силу двух причин. Во-первых, египетские могилы, античные храмы, реликварии в средневековых церквях и королевские сокровищницы служили исключительно целям защиты и сохранения коллекций, которые воспринимались как частная собственность и редко бывали доступны для кого-либо, кроме владельца. Даже в Древнем Риме (где музеологическая ситуация была наиболее благоприятной) факты доступа широкой публике к личным собраниям были чрезвычайно редки. Во-вторых, и собирательство, и ограниченная демонстрация произведений искусства были связаны скорее «с внехудожественными мотивами социального самоопределения, самопрезентации, демонстрации власти и богатства, с обусловленным идеологией декорированием общественной жизни»¹⁶.

Поэтому ни накопление художественных ценностей, ни публичный характер показа, ни наличие элемента художественного общения сами по себе, по отдельности не образуют музея¹⁷.

¹² Калужина Т. П. Художественный музей... С. 52.

¹³ Ревякин В. И. Художественные музеи. М., 1991. С. 7.

¹⁴ Подробнее об этом см.: Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1972.

¹⁵ Там же. С. 96.

¹⁶ Там же. С. 56.

¹⁷ Там же. С. 62.

Только их синтез, сочетание и взаимодействие всех названных факторов в совокупности с мировоззренческими изменениями, произошедшими лишь в эпоху Возрождения, привели к формированию музейного отношения к действительности.

1.2. Музеологическая революция

Отправной точкой в процессе зарождения парадигмы, которая привела впоследствии к появлению культурного института, которым сегодня является музей, становится представление, показ в отличие от скрытого накопления произведений искусства. Переход от средневековых сокровищниц к ренессансным музеям стал своеобразной «музеологической революцией». Средневековые коллекции существовали, чтобы выразить вечное. Поворотом к духовному началу в человеке и к его достижениям Ренессанс сделал возможным наслаждение произведениями искусства ради них самих, а не в качестве размышления о божественном всеведении.

Эпоха Возрождения, поняв самоценность предметов искусства, ввела ключевой элемент в историю развития современного музея: чувство исторической перспективы¹⁸. Эта новая способность освободила экспонаты от общего религиозно-мистического контекста, разрушив цикличность временной шкалы Средневековья. Ренессансу свойственно представление о линейности времени, этапности и преемственности исторических эпох. Впервые время окончательно «вытянулось» в прямую линию, идущую из прошлого в будущее через точку, называемую настоящим¹⁹. Таким образом, бесконечные циклы сезонов и литургий, астрономии и астрологии уступили место чувству исторического прогресса, которое стало основой музеологии как науки и музея как института культуры.

Однако не само чувство исторического прошлого, существовавшее в примитивной форме еще в эпоху эллинизма, привело в эпоху Возрождения к появлению музеефикационной парадигмы и затем первых протомузейных форм, а особая стратегия отношения к нему – эстетизация.

Античное наследие было известно и в Средние века, но характерное для этого периода ощущение времени и истории стирало грань между прошлым и настоящим. Образы и формы античного искусства претерпели определенную эволюцию и, переработанные, продолжали жить в формулах художественного языка Средневековья, то есть составляли живую часть современности.

С развитием гуманистической мысли и ренессансного мировосприятия Античность начинает восприниматься в ретроспективе как определенный историко-культурный период, обладающий своими характерными признаками. И трактоваться, прежде всего со стороны содержательной, как сумма знаний, как политический образец и этический идеал. Новый интерес к Античности породил увлечение – коллекционирование древних рукописей, произведений ремесла и искусства. Воспринятые сначала лишь как реликвии, живое напоминание о великом прошлом, античные памятники постепенно начинают привлекать и своей эстетической и художественной ценностью.

¹⁸ Fossi G. The Uffizi Gallery: Art, history, collections. Florence; Milan, 2003. P. 25.

¹⁹ Барз М. А. Эпохи и идеи: Становление историзма. М., 1987.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.