



Зинаида **Бонами**

Как читать  
и понимать

**МУЗЕЙ**



ФИЛОСОФИЯ  
МУЗЕЯ

**Зинаида Аматаусовна Бонами**  
**Как читать и понимать**  
**музей. Философия музея**  
**Серия «Как читать и понимать»**

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=38619100](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=38619100)*

*Как читать и понимать музей. Философия музея:*

*ISBN 978-5-17-098517-3*

**Аннотация**

Что такое музей, хорошо известно каждому, но о его происхождении, развитии и, тем более, общественном влиянии осведомлены немногие. Такие темы обычно изучаются специалистами и составляют предмет отдельной науки – музеологии. Однако популярность, разнообразие, постоянный рост числа музеев требуют более глубокого проникновения в эти вопросы в том числе и от зрителей, без сотрудничества с которыми невозможен современный музей. Таков принцип новой музеологии. Способствовать пониманию природы музея, его философии, иными словами, тех общественных идей и отношений, которые формировали и трансформировали его – задача этой книги. Ее автор З.А. Бонами – музейный работник и музеолог, рассказывает в шести тематических очерках о ярких эпизодах, связанных со знаменитыми музеями: Лувром, Британским музеем, Музеем Метрополитен, Эрмитажем, Музеем

изобразительных искусств им. А. С. Пушкина и др., надеясь заглянуть в будущее музея, как важнейшего института памяти. Издание содержит богатый иллюстративный материал, представляющий образ музея в мировом изобразительном искусстве и фотографии.

# Содержание

Предисловие	6
Очерк первый	8
Конец ознакомительного фрагмента.	62

**Зинаида  
Аматусовна Бонами  
Как читать и понимать  
музей. Философия музея**

© Бонами З. А., 2018

\* \* \*

# Предисловие

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

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

Таким образом, можно сказать, что музей заключает в се-

бе целую *философию*, основанную на познании и созидании мира, но также и личном самоусовершенствовании. Об этом говорят философы, от античных авторов до модернистов XX в., голоса которых звучат на страницах книги.

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

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

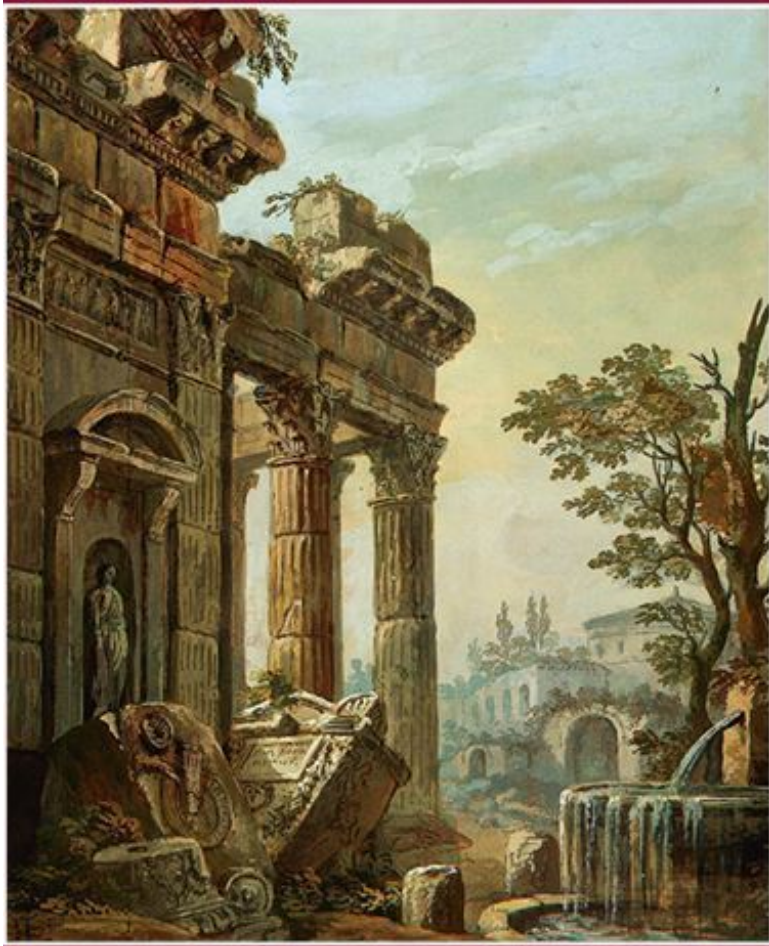
Музеи много описывали, но мало объясняли. Давайте попробуем вместе заглянуть в их историю и скрытую от внешнего взгляда механику. Составляющие книгу шесть очерков могут быть прочитаны подряд или же избирательно. В любом случае, они помогут понять и постигнуть музей.

# Очерк первый Мусейон Движение навстречу музею

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

*Андре Мальро*





Шарль Клериссо (Charles-Louis Clerisseau), 1781–1820. Классические руины

**Рисунок. 1760-е гг.**



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

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

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



**Густав Моро (Gustave Moreau), 1826–1898**

**Музы, покидающие своего отца Аполлона, чтобы  
уйти в мир**

**Холст, масло. 1868**



**Лоуренс Альма-Тадема (Lawrence Alma-Tadema),  
1836–1916**

**Весна. Фрагмент. Холст, масло. 1894**

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

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



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

Если приносимые в храмы дары способствовали *локализации* воспоминаний в специально отведенных священных местах, то древнегреческие *ритуалы* и *мистерии* (греч. Μυστήρια – тайное служение), также входившие в понятие «мусейон», являлись инструментом ориентации во *времени*. Мистерии символизировали идею цикличности времени. Их определяющей чертой была *повторяемость*, заключавшая в себе «задачу нового воплощения, реактивации, воскрешения» (5).



**Лоуренс Альма-Тадема (Lawrence Alma-Tadema),  
1836–1916**

**Праздник. Холст, масло. 1882**

Отголоском древних мистерий сегодня служит механизм *коммеморации* – сохранения в общественном сознании памяти о значимых событиях прошлого (6). Прежде всего он действует в музеях, посвященных выдающимся людям или историческим событиям. Во многих отношениях деятельность таких учреждений основывается на соблюдении общественных ритуалов. Мемориальные музеи способствуют созданию коллективного *хромотопа памяти* (7). В дни памятных годовщин они становятся центрами торжеств, которые можно соотнести с традицией мистерий. По сути, происходящие здесь памятные чтения, концерты, возложение цветов играют всю ту же роль символических «подношений».

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

условно, стоит помнить музеям, ведущим коммеморативные практики.

По описаниям Павсания (II в. н. э.), древнегреческого географа и писателя, составившего нечто вроде античного путеводителя по Элладе, в архитектурном отношении мусейоны имели образ храма, но с течением времени их архитектура усложнилась, в частности в связи с необходимостью устройства подземных хранилищ для даров-*тезаурусов* (от греч. θησαυρός – сокровище).

Современная реконструкция дает нам возможность, например, представить облик величественного храма Аполлона в Дельфах, сооруженного в 366–339 до н. э. Он являл собой классический тип древнегреческого *периптера* (от греч. περίπτερος – окруженный колоннами). На фронтонах с многофигурными рельефами и скульптурами можно было видеть златокудрого Аполлона и его спутниц – муз. Внутреннее пространство храма разделяли два ряда колонн. Здесь горел огонь и находился жертвенник, а также размещались самые ценные дары, прежде всего скульптуры.



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



## **Вид фасада Британского музея. Лондон. Цветная фотография**

Древнегреческая храмовая архитектура в значительной мере сформировала облик европейского музея как идеала эпохи Просвещения. В 1823 г. известный английский архитектор Роберт Смёрк (*Robert Smirke*, 1780–1867), работавший преимущественно в стилистике неоклассицизма, создал проект здания Британского музея в Лондоне. Крылья этого массивного сооружения, по своим масштабам в два

раза превосходящего Парфенон, зрительно образуют конфигурацию сцены древнегреческого театра, усиливая впечатление от фасадной части и направляя взгляд на главный вход. Он первоначально располагался в южном крыле и был украшен скульптурным фронтоном Ричарда Вестмакотта (*Richard Westmacott*, 1775–1856) под названием «Восход цивилизации». В центре композиции – три фигуры, символизовавшие Просвещение, в окружении аллегорий различных наук и искусств.

В 1825–1828 гг. в Берлине на так называемом Музейном острове (нем. *Museumsinsel*) между реками Шпрее и Купферграбен было сооружено здание Королевского музея, который в 1845 г. был переименован в Старый музей (нем. *Altes Museum*). Проект этого строения в неоклассическом стиле создан выдающимся архитектором Карлом Шинкелем (*Karl Friedrich Schinkel*, 1781–1841). Утверждают, что кронпринц Фридрих Вильгельм Гогенцоллерн, который впоследствии правил Пруссией под именем Фридриха Вильгельма IV (*Friedrich Wilhelm IV*, 1795–1861; коронован в 1840), для вдохновения послал Шинкелю карандашный рисунок, изображавший здание с классическим портиком, – он хотел, чтобы музей был пронизан духом античности. Архитектор реализовал идею с помощью восемнадцати ионических колонн, просторного атриума, ротонды со скульптурами и монументальной лестницы, заставляющей посетителей не просто подниматься, а «восходить» в музей.

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

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

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



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



## Вид храма Эрехтейон. Афины

### Цветная фотография

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

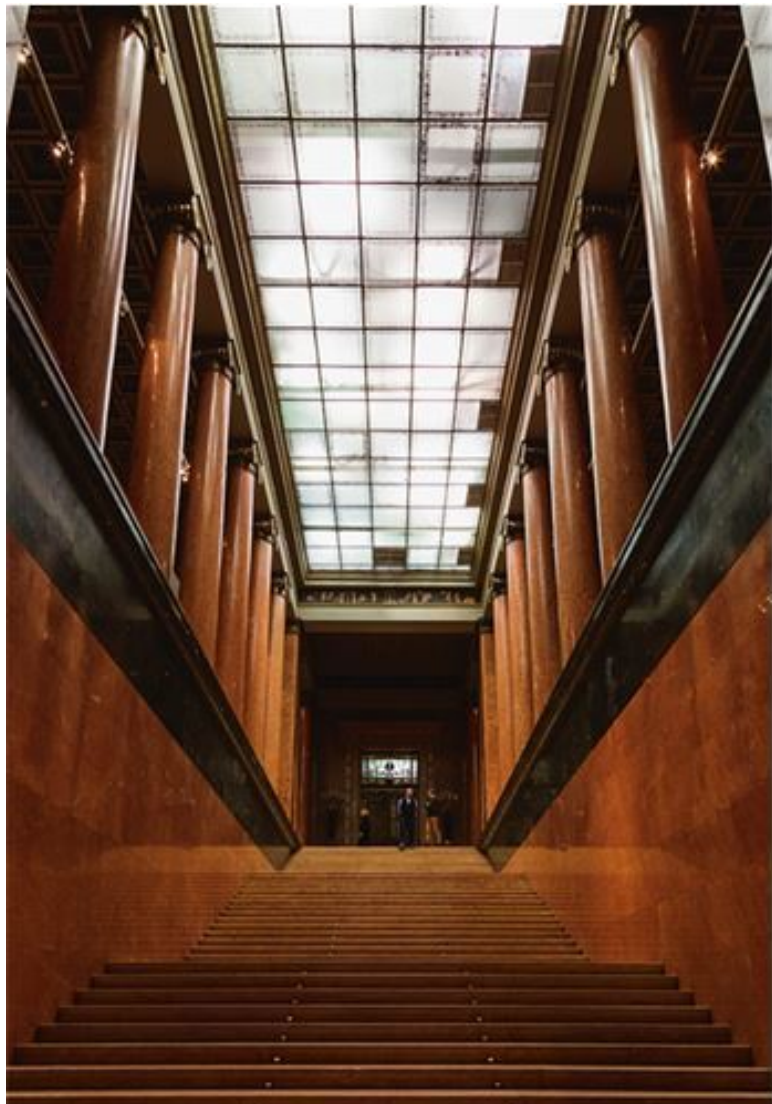
Летом 1974 г., когда в Москву из Лувра прибыла знаменитая «Мона Лиза» Леонардо да Винчи (*Leonardo da Vinci*, 1452–1519), желающие увидеть картину собирались у музея уже с двух часов ночи. В шесть утра хвост тысячной очереди огибал здание. Каждому давалось на осмотр не более пятнадцати секунд, поэтому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

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

Наиболее значительным собранием древнегреческой живописи считался афинский Акрополь. Здесь, в помещении с глухими стенами, находилось специальное хранилище для картин – *пинаотека* (от греч. *πίναξ* – картина, доска и *θήκη* – хранилище). Изобразительное искусство того времени всецело отражало стремление людей к гармоничному мировосприятию. Культ красоты, исповедуемый античностью, представлялся грекам одним из способов приобщения к божественному. То, что впоследствии будет определено как *эстетическое* (чувство формы, цвета, ритма, симметрии), способствующее внутреннему умиротворению и духовному возвышению человека, в Древнем мире было неотделимо от *сакрального*, как, впрочем, и от *нравственного* начала.



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



# Вид центральной лестницы Музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина

## Цветная фотография

Начиная с XVIII в. европейская философия занималась осмыслением этих *трансцендентных* (от лат. *transcendens* – сложный феномен) практик уже в светском, а не религиозном выражении. Благодаря трудам Гегеля (*Georg Wilhelm Friedrich Hegel*, 1770–1831), Канта (*Immanuel Kant*, 1724–1804), Руссо (*Jean-Jacques Rousseau*, 1712–1778) в науке сложилось представление о преобразующем воздействии визуального опыта на внутренний мир человека. Формирование эстетики как направления философского знания знаменовало переход категории «красота» в светскую плоскость. В «Письмах об эстетическом воспитании» (1794) немецкий поэт Фридрих Шиллер (*Johann Christoph Friedrich Schiller*, 1759–1805) рассуждал о наслаждении красотой как своего рода «игре», дающей иллюзию или «эстетическую видимость» более совершенного мира, чем тот, что окружает человека.

Современная психология характеризует такое пограничное психологическое состояние термином *лиминальность* (от лат. *limen* – порог, пороговая чувствительность). Оно возникает, когда человек оказывается в пространстве, совершенно ином, чем то, где свершается его повседневная жизнь. Австралийская исследовательница Кэрол Данкан

(Carol Duncan) (11), опираясь на теорию известного антрополога Виктора Тёрнера (Victor Turner, 1920–1983) (12), связывает лиминальность с трансформирующим воздействием, которое способны оказывать на зрителей художественные музеи. Неслучайно метафорически их стали именовать «храмами красоты», а присущую им атмосферу – музейным «волшебством» или «магией».

Известно, что исполнение религиозного ритуала может быть связано для человека с внутренним обновлением, очищением и восстановлением. В светском дискурсе такая трансформация вполне возможна после осмотра музейной коллекции высокого художественного уровня. Зрители часто говорят, что посещение музея помогло им «вырваться из круга повседневных забот», «взглянуть на себя иначе», «снять душевное напряжение». Стоит обратить внимание на это *сущностное свойство* музея: ведь он берет начало от священного места, где происходила встреча человека с Космосом и где с незапамятных времен концентрировались ценности и свершались ритуалы.

В 1971 г. в журнале «Куратор» директор Бруклинского музея в Нью-Йорке Данкан Камерон (Duncan Cameron) обратил к себе и своим коллегам вопрос, актуальность которого со временем еще более возросла: «Музей: храм или форум?» (13) Существует две противоположные точки зрения, отмечал Камерон. Первая: музеи, выросшие из тради-



ции «храма муз», являются основополагающими для общества, желающего оставаться цивилизованным. Вторая: они остро нуждаются в реформировании. Но разве реформировать непременно означает превратить музеи в клуб или место развлечений? «Реформировать – значит сделать их более эффективными в значении “храма” равных культурных возможностей», – утверждал Камерон (14). «Художественные музеи и галереи, возможно, не всегда могут соответствовать абсолютно всем зрительским запросам, и скорее всего им действительно чего-то недостает. Но это то, что невозможно восполнить, реформируя музей-храм» (15).

Для этих целей, считал Камерон, необходимо безотлагательно создавать учреждения совсем иного типа, отвечающие идее *форума*. Именно там могут проходить эксперименты, вестись споры, сталкиваться мнения... Интересно, что сходную позицию занимал в свое время Н. Ф. Федоров: «музей не может быть местом прений, споров, полемики...» (16) «Если музеи широко отворят двери всем новациям и экспериментам в искусстве, можно ли будет доверять их прежним оценкам и суждениям? – задавал вопрос Камерон. – С другой стороны, следует ли безоговорочно принимать художественные новации только потому, что им выпала честь экспонироваться в музее?» Иными словами, «форум – где битву ведут, храм – где победителей ждут», – заключает он свои рассуждения (17), считая опасной ошибкой стремление некоторых музеев совместить в себе два совершенно дис-

кретных образа – «храм» и «форум». В этом случае все то, что привносится в музей в форме эксперимента, оказывает девальвирующее воздействие на то, что хранится там по праву. Конечно, подчеркивает Камерон, изменения неизбежны, но «именно наличие форумов сделает музеи храмами в полном смысле слова...» (18).



## **Зрители, осматривающие античную статую в Национальном археологическом музее Неаполя Черно-белая фотография Дэвида Сеймура. 1952**

Духовная практика, которая охватывалась понятием *moysicos* (мусическое, идущее от муз), позволила греческим мусейонам совершить важный шаг навстречу музею как научному и образовательному учреждению Нового времени. По ходу своей истории некоторые из них обретали функции научных и учебных заведений. В этом случае их сакральное пространство также служило местом интеллектуальной жизни, общения ученых, обучения. «Храм-школа, – утверждал Федоров, – это ячейка, клеточка, объединяющая светское и духовное» (19).

В 387 г. до н. э. ученик Сократа и самый именитый философ Греции Платон (428 или 427–348 или 347 до н. э.) основал в роще под Афинами, где, по преданию, был захоронен древний герой Академ, – свою школу, получившую название «Академия». Новая институция объединяла в себе храм, учебное заведение и научный центр. Здесь почитался аполлонический культ муз, и ежедневно из числа учеников назначались «служители муз», совершавшие литургию и жертвоприношение. Как считал Н. Ф. Федоров, «Платон построил храм дочерям памяти», потому что его философские сочинения были «воспоминанием всемирного существования» (20).

Академия имела выраженную учебную и воспитательную направленность, так как для Платона мусическое – это не только поэзия, риторика, музыка, орхестика (искусство танца), но и живопись, скульптура, зодчество. Высочайшим мусическим искусством он считал философию, олицетворявшую в глазах мыслителя «то, чем божественен бог». Математика, механика, астрономия также были отнесены к мусическим искусствам, поскольку объясняли общие закономерности жизни на Земле и космическое целое. Следуя этой логике, *храмами муз* могут считаться и получившие распространение в XX в. музеи технической направленности, планетарии.

К середине IV в. до н. э., как отмечают историки, платоновская Академия приобрела весьма высокий статус в греческом обществе. Из нее вышло немало выдающихся мыслителей, первым из которых был, конечно, Аристотель (384–322 до н. э.), основавший собственную школу под названием «Лицей» (лицей), что объяснялось ее расположением вблизи храма Аполлона Ликейского, в окрестностях Афин. Среди прочего, научная деятельность Аристотеля была связана с ранними исследованиями механизмов *памяти*, в том числе зрительными образами или «рисунками», рожденными фантазией человека, что со временем будет признано специфически музейным способом воздействия на зрителей.



**Арнольд Беклин (Arnold Böcklin), 1827–1901.**  
**Священный лес. Холст, масло. 1882**

Аристотель заложил в Ликее традицию собирания произведений искусства и природных образцов (своего рода коллекционирование), которую впоследствии продолжил его ученик Теофраст (ок. 384 – между 288–285 до н. э.).

Идея *основателя*, «отца», *харизматической личности*, лежавшая в основе школ древнегреческих философов и игравшая чрезвычайно значимую роль в мировоззрении античности, по глубокому убеждению Н. Ф. Федорова, является также основополагающей и для музея, где функция *наставников, учителей* необыкновенно важна. Именно *преем-*

*ственность* как набор определенных профессиональных навыков и приемов, а также приоритетных целей, ценностных и нравственных ориентиров в значительной мере сформировали музей как уникальную культурную и научную институцию.





**Лоуренс Альма-Тадема (Lawrence Alma-Tadema),  
1836–1916**

**Любитель искусства**

**Холст, масло. 1868**

Традиция первых греческих школ-музейонов оказалась достаточно устойчивой во времени. Платон преподавал в Академии на протяжении сорока лет, но в целом ее деятельность продолжалась почти тысячелетие. Ученики Аристотеля, в силу исторических обстоятельств бежавшие из Афин за пределы Эллады, перенесли на новую почву зерно философского учения своего учителя.

В истории музейного дела также были харизматические фигуры, оказавшие существенное воздействие на профессию и олицетворявшие в ней «отеческую традицию». Достаточно вспомнить, например, Вильгельма фон Боде (*Wilhelm von Bode*, 1845–1929), немецкого искусствоведа и создателя Музея кайзера Фридриха (ныне Музей Боде) и берлинского «Пергамона» (*Pergamonmuseum*), в котором был размещен (что символично для нашего повествования) выдающийся памятник античности – Пергамский алтарь (*Pergamon Altar*). Боде считают одним из родоначальников науки о музеях – *музееведения* (или *музеологии* в европейском употреблении). За свои профессиональные заслуги он был удостоен дворянского титула. Неофициально современники прозвали его «Бисмарком берлинских музеев». Боде имел очень вы-

сокий авторитет и за пределами Германии, в том числе и в России.

В Ликее Аристотеля, так же как и в Академии Платона, обрядовая практика сочеталась с учебной, а учебная – с составлением и хранением коллекций, как впоследствии это и будет делаться в музеях. Надо сказать, что мусическое знание воспринималось в Древней Греции как *служение, доступное лишь посвященным*. В этом отношении мусейоны Платона и Аристотеля являлись не только местом *собирания вещей*, но и *собором лиц* (21).

«Музей нужен как высшее выражение собора», – утверждал Федоров (22), без ученого сообщества он «есть тело без души». По мнению философа, слово «музей» постигла та же участь, что и слово «церковь»: под последним стал разуметься *храм*, под первым – *хранилище*. Жрецы мусейонов, первоначально следившие за накоплением и сохранностью votивных даров, занимавшиеся их учетом и демонстрацией путешественникам, в храмах-школах получали посвящение в ученые братства.

Обладателями «жреческого» статуса, основанного на праве хранить и *интерпретировать* коллекции, начиная с XIX в. становятся музейные работники. Идея «служения» как «миссии» определяла код их профессиональной самоидентификации. В книге основателя московского музея А. С. Пушкина А. З. Крейна (1920–2000) «Рождение му-

зея», изданной в конце 1960-х гг., по этому поводу говорится следующее: «Музеи заняли важное место в жизни людей, а в будущем займут еще большее... в каждом городе и местности – мы уверены в этом – будут возникать все новые и новые музеи как храмы в честь поколений... Люди же стерегущие эти храмы и несущие в них службу, станут одними из самых уважаемых и почитаемых людей» (23). Едва ли это предсказание можно считать по-настоящему оправдавшимся. XXI в. стремительно обесценивает значение гуманитарных профессий. К тому же музейные сообщества, подобно античным братствам мусейонов, даже в наши дни сохраняют некоторую закрытость. Символично, что еще во времена афинской демократии члены аристотелевского Ликее подвергались обвинениям в *аристократизме* (от греч. *Ἀριστοκρατία* – власть лучших), что сами философы определяли как осознание своего *высокого предназначения*.

Хотя, по мнению исследователей, провести четкое «разграничение между музеем-мусейоном как обителью, союзом или собранием муз, творческим союзом-собранием посвященных и собранием священных предметов, вещей, используемых в культовых обрядах», чрезвычайно сложно (24), ясно одно: к моменту завершения периода греческой классики с организационной и правовой точки зрения мусейон представлял тип исключительно *общественного института*, что существенно для последующей истории публичного музея как института гражданского общества.

В значительной мере наши представления о греческих храмах *муз* строятся на свидетельствах эпохи *эллинизма*, периода наиболее широкого распространения греческой культуры за пределы Эллады (25). Объединившись под властью одного царя – Александра Македонского (356–323 до н. э.), греки начинают мощное движение на Восток и по мере расширения своей *ойкумены* (от др. – греч. οἰκουμένη – заселенная земля) все глубже ощущают потребность сохранить достояние оставленного вдали очага. Музеолог и один из авторитетных кураторов Лувра Жермен Базен (*Germain Rene Michel Bazin*, 1901–1990) в своей книге «Век музея» (26), в частности, отмечает, что совершенные Александром завоевания внесли в представления древних о пространстве временной фактор. «Цивилизация совершила решающий шаг от города к государству и империи, от циклического времени – к линейному, от мифа к историческому прошлому...» (27). «Для Греции и для всего Востока, – писал Н. Ф. Федоров, – настала пора истории, время сдать в архив...» (28).



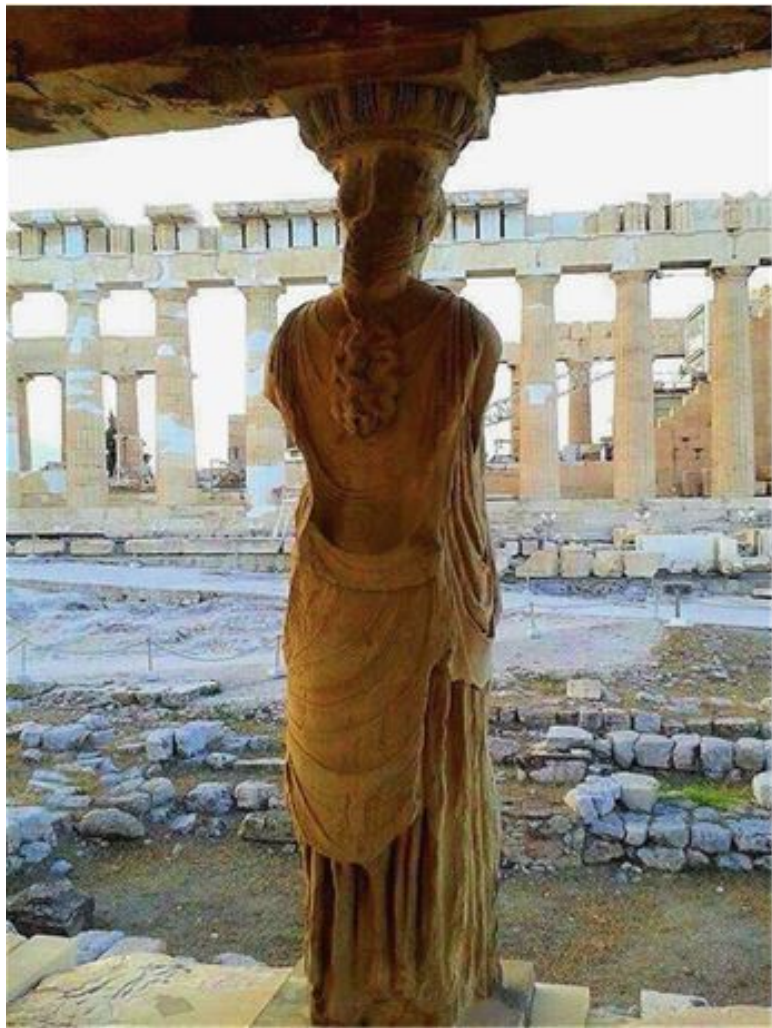
**Голова Александра Великого (Македонского)**  
**Слоновая кость**  
**IV в. до н. э.**

Это был совершенно особый «психологический момент», связанный с переживанием греками трагедии войны, расставания с детством и своими богами. Из этих *ощущений утраты* или *травмы*, как считают историки, и родился самый знаменитый музейон Древнего мира – Александрий-

ский, наиболее близкий по духу музеям Нового времени.

По выражению Беверли Батлера (*Beverly Butler*), автора книги «Возвращение в Александрию», Александрийский мусейон явился одновременно и «элитарным храмом философии», и «светской церковью» (29), воплотившей идею «духовной одиссеи» греков. И это движение от религиозного опыта в сторону секуляризованных форм (от лат. *saecularis* – мирской, светский) сохранения памяти служит еще одним доказательством его связи с институтом европейского музея.

Как и во времена Эллады, новый храм муз олицетворял собой надежду на воскрешение. Но не только. В Александрии впервые заявил о себе особый «защитный механизм культуры», связанный с *консервацией и воспроизводством образов прошлого* (30), способный компенсировать травматическую потерю очага и перевоплотить память людей, лишившихся родины... Для характеристики того культурного эффекта, который помог грекам возвратиться к своим корням, Батлер использует термин *ревивализм* (от англ. *revival* – возрождение, пробуждение) (31), имеющий непосредственное отношение и к деятельности музея.



## Вид античной постройки с кариатидой

### Цветная фотография

Роль музея в обстоятельствах вынужденного разрыва нации с прошлым недостаточно изучена до сих пор, хотя ситуации, сходные с той, что постигла выходцев из Эллады (образно ее можно назвать «на руинах»), повторялись в истории неоднократно. Для Франции это момент рождения Национального музея в Лувре как итог Французской революции и военных походов Наполеона (*Napoléon Buonaparte*, 1769–1821) (32).

Культуролог Борис Гройс увидел в тех давних событиях аналогию с распадом СССР. «Переход объектов культуры прошлого в музейные коллекции возможен лишь после коллапса старого правопорядка, когда огромная масса свидетельств его силы и престижа, объектов культа и идеологии, а также повседневной жизни теряют свое значение и превращаются в груды мусора. Задача музея Нового времени, возникшего в результате Французской революции, состоит в том, чтобы спасти ценности *ancien régime* [с фр. – старый порядок] от полного уничтожения» (33).

Как считал Базен, то «утешение», которое принес в свое время грекам Александрийский мусейон, после окончания Второй мировой войны европейцам мог дать именно музей. Исследователи отмечают метафизическую связь привычного для музейного обихода слова «куратор» (от лат. *curare* – за-



ботиться; обычно специалист, связанный с хранением и обращением музейных коллекций) с посылом избавления от боли (от англ. *curative, curation* – целительный, целебный) (34). Действительно, вслед за храмом, музей исторически стал ассоциироваться с местом, где можно укрыться, получить душевное исцеление. В годы Первой мировой войны в некоторых музеях Европы и США были развернуты госпитали для раненых. Вспомним также в этой связи и два литературных образа: Георгия Николаевича Зыбина, историка из романа Ю. О. Домбровского (1909–1978) «Хранитель древностей», который летом 1937 г. пытается укрыться от ареста в краеведческом музее Алма-Аты, и главного героя одного из последних произведений Э. М. Ремарка (*Erich Maria Remarque*, 1898–1970) «Тени в раю» – немца Роберта Росса, которого в течение двух лет прятал от нацистов смотритель брюссельского музея...



**Лицо царя Птолемея II Филадельфа. Мрамор  
Ок. 285–246 до н. э.**



**Томас Коул (Thomas Cole), 1808–1848. Путь империи. Расцвет. Холст, масло. 1836**

Александрии суждено было стать «микрокосмом мира», «пространством возрождения», «зеркалом, отражающим мир и блеск династии»... Все эти великолепные метафоры с течением времени человечество будет относить к музею.

Кроме мотива «утраты», который в научной литературе называют *интровертным*, то есть направленным внутрь, был и другой фактор – *экстравертный*, собственно и создавший Александрию. Речь идет о стремлении человека к овладению новыми мирами через обретение нового знания. По своей

силе этот познавательный импульс можно сравнить с великой верой в силу разума, какой будет обладать европейский XVIII век, создавший публичный музей.

После кончины Александра Македонского к власти в Александрии пришел другой выходец из Македонии – Птолемей Сотер (367–283 до н. э.), основавший здесь династию. Усилиями Птолемеев Александрия стала не только мегаполисом, поражающим современников размерами и красотой, но и центром духовной жизни обширного региона. Конституция Александрии, по просьбе Птолемея I Сотера, была составлена его опытным советником, учеником Аристотеля Деметрием Фалерским (ок. 355 – после 283 до н. э.). Им же царю была подана записка об устройстве на землях Египта *храма муз* на греческий манер и библиотеки при нем, а также привлечении ученых с целью изучения и копирования древних текстов. Так в Египте, между закатом мифа и зарей истории, родилось ключевое для музейного дела понятие *культурное наследие*.

Подлинная история Александрийского мусейона начинается, однако, при Птолемее II Филадельфе (ок. 308–245 до н. э.). Датой его официального открытия считается 307 г. до н. э. Особенность Александрийского мусейона в том, что он возник не в качестве общинного храма, но был, по описанию Страбона (64–23 до н. э.), частью дворцового комплекса. Впрочем, похоже, что четверть территории древней Александрии состояла из дворцов, соединенных между собой и с

гаванию. Позднее в этих роскошных декорациях разыграется драматический сюжет взаимоотношений последней царицы эллинистического Египта из рода Птолемеев Клеопатры (69–30 до н. э.) и римского военачальника Марка Антония (83–30 до н. э.). Мусейон к этому сюжету также имеет непосредственное отношение, так как, по свидетельству богослова и религиозного философа Филона Александрийского (25 до н. э. – 50 н. э.) Клеопатра попросит Антония компенсировать ей утрату ценных свитков из собрания Мусейона, сожженных римскими солдатами.

История не донесла до нас точных сведений о том, как выглядел Александрийский мусейон. Предполагают, что это было грандиозное сооружение в духе классической греческой архитектуры. В организационном плане Мусейон представлял род *синаода*, возглавляемого Верховным жрецом, которого назначал правитель Египта. Члены Мусейона утверждались царем, в их распоряжение предоставлялись жилые покои, они пользовались общей столовой (35), соединенной с *экседрой* (в древнегреческой архитектуре – помещение для собраний и лекций), и получали жалованье. Интеллектуальная жизнь в Мусейоне осуществлялась в форме лекций и диспутов, которые вели между собой ученые и в которых время от времени принимали участие правители Египта.

Александрия влекла к себе образованных людей, они представляли ее в образе символической «матери», но зависимость членов Мусейона от египетских царей, а впослед-

ствии римских императоров была весьма ощутима.



**Джон Уильям Уотерхаус (John William Waterhouse),  
1849–1917**

**Клеопатра. Холст, масло. Ок. 1887**

«Башня из слоновой кости» для ученых одновременно

имела сходство с золотой клеткой для муз (36). Известен, например, случай, происшедший в период правления Птолемея VIII Эвергета II (правил в 145–116 до н. э.), когда из-за проявленного им деспотизма многие видные ученые вынуждены были покинуть Александрию, а главой ее бесценной библиотеки царь назначил одного из приближенных к нему офицеров.

Ранние Птолемеи считали задачу создания уникальных рукописных коллекций вопросом престижа, а потому в полной мере употребляли качества, свойственные древним правителям, действуя то хитростью, то силой. Стоит заметить, что книги древнего мира представляли собой *папирусные свитки*, хранившиеся в специальных футлярах, преимущественно на полках, сделанных из кедра.

Хотя первейшей заботой выходцев из Эллады было сохранение самих текстов, Птолемеи, видимо, знали о приоритете оригинала рукописи по отношению к копии. Птолемей II, приобретший, по одной из версий, за огромную цену библиотеку Аристотеля, распорядился изымать для копирования все свитки, находившиеся на борту кораблей, которые стояли в александрийской гавани. Утверждают, что затем на корабль возвращались копии, а оригиналы оставались в библиотеке Мусейона.

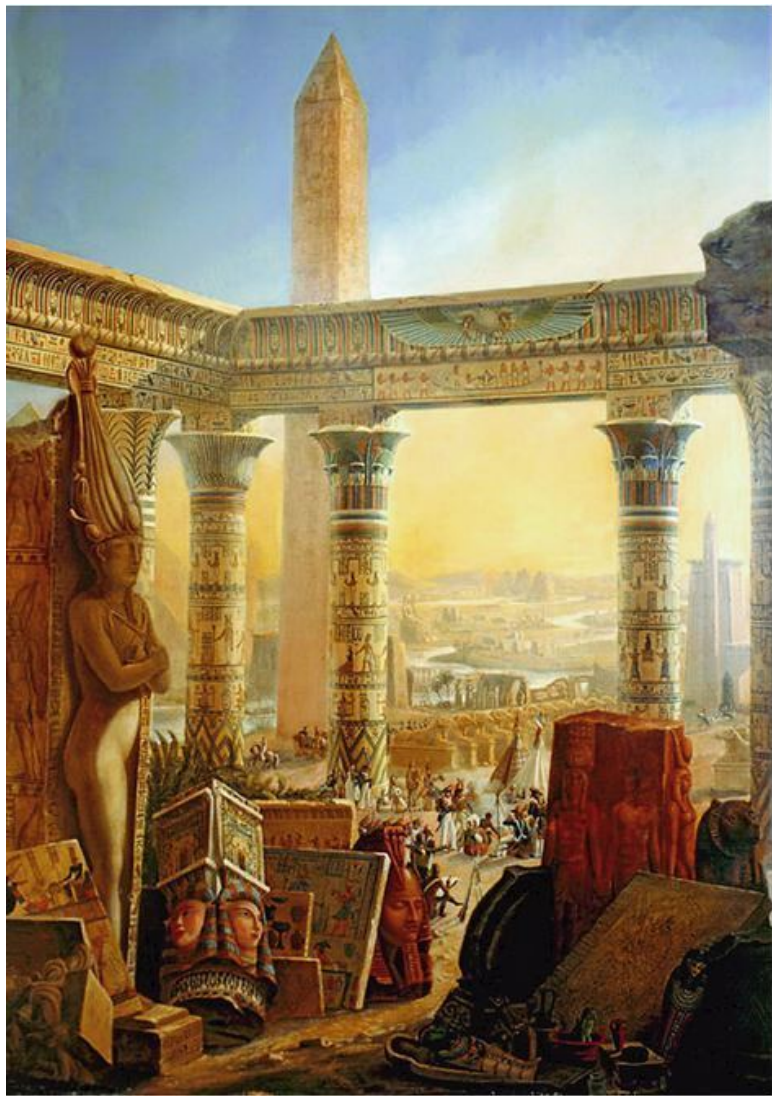
Особую славу Александрийскому мусейону принесла деятельность третьего представителя династии – Птолемея Эвергета (правил в 246/247 – 222/221 до н. э.), прозванно-

го *Мусикотатосом*, то есть поклонником изящных искусств. Это был, что называется, страстный коллекционер, задумавший собрать в Мусейоне все самые ценные греческие тексты. Описывают эпизод, когда под большой залог он получил у афинян с целью копирования оригиналы трагедий Эсхила (525—456 до н. э.), Софокла (496/495—406 до н. э.) и Еврипида (480—406 до н. э.), которые так им и не вернул, чрезвычайно радуясь своей хитрости. Как считается, за время правления он сумел собрать для александрийской библиотеки около двухсот тысяч свитков.





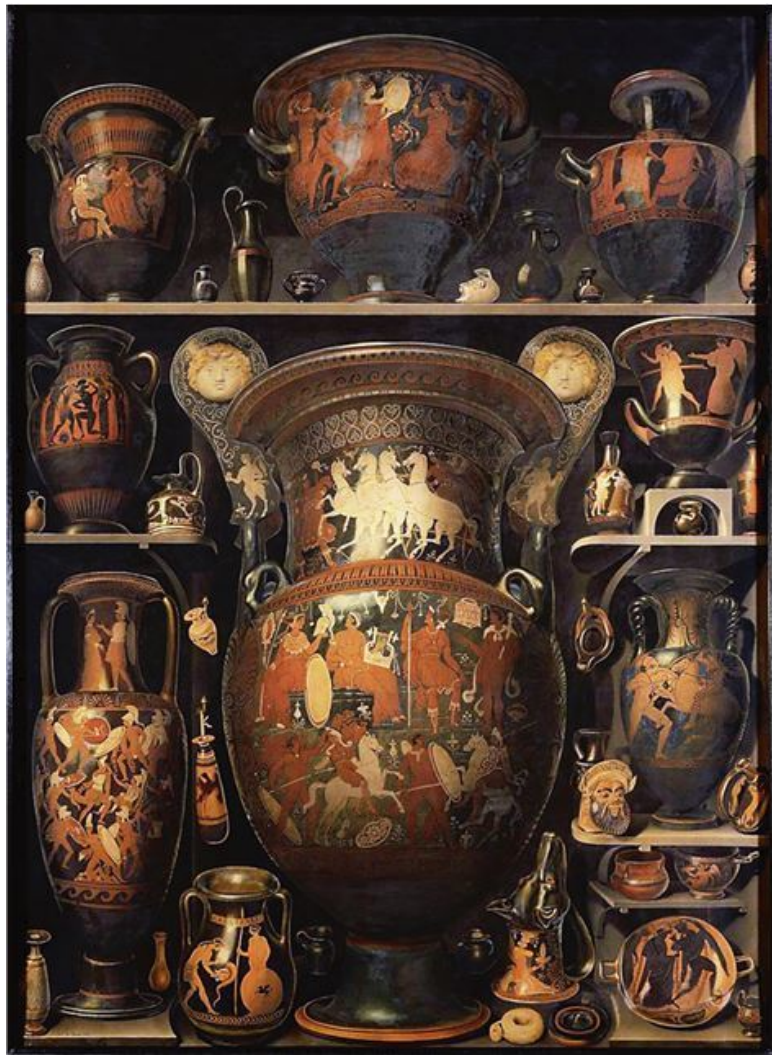
**Архитектурные фрагменты античных построек.  
Цветная фотография**



**Шарль-Жозеф Панкук (Charles-Joseph Panckoucke),  
1736–1798**

**Памятники Древнего Египта. Холст, масло  
Ок. 1821–1824**

То культурное начинание, которое осуществлялось Птолемеями в Александрии, было знаменательно прежде всего необычным *универсализмом*, так как библиотека Мусейона должна была вместить *все* книги, какие только знал мир. С помощью *списков*, делавшихся с оригиналов древних текстов, здесь архивировались все греческие источники. К ним присоединялись также и письменные памятники египетского, еврейского, индийского происхождения, что превращало Мусейон в собрание *всемирного* масштаба.



**Александр-Исидор Лерой Де Бард (Alexander-Isidore Leroy de Bard), 1777–1828**

**Собрание древнегреческих и этрусских ваз. Бумага, гуашь, акварель. 1803**

Копии древних текстов, созданные учеными Александрии, расходились по всему античному миру, а на обучение в Мусейон съезжались способные молодые люди, среди которых был, например, будущий знаменитый физик Архимед из Сиракуз (287–212 до н. э.). Эти факты дают представление об *универсальной* и *просветительной* направленности Александрийского мусейона, указывая на его прямую связь с энциклопедическими собраниями Нового времени – Британским музеем, Лувром, Старым музеем в Берлине и др.

# 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.