

Искусствоведение и музеология: точки пересечения и грани соприкосновения*

А. Г. Сечин

Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена,
Российская Федерация, 191186, Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48

Для цитирования: Сечин, Александр. «Искусствоведение и музеология: точки пересечения и грани соприкосновения». *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 10, no. 3 (2020): 435–447. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2020.304>

Рассматриваются взаимоотношения гуманитарных научных дисциплин искусствоведения и музеологии на основе того, как соотносятся понятия «музейный предмет» и «произведение искусства» в контексте художественного музея. Большую роль в этих взаимоотношениях играет постоянно обновляющаяся с появлением нового субъекта (реципиента) музейная коммуникация. Конкретный пример скрупулезного анализа актов музейной коммуникации с памятником античного искусства вотивной статуей Никандры (середина VII в. до н. э.), который был произведен американской исследовательницей Э. Донохью, наглядно демонстрирует пользу «открытого подхода» музеологии для лучшего и глубокого изучения древних артефактов, оказавшихся в музейной среде. Особенно важен ее вывод о том, что описание и интерпретация произведения искусства суть одно и то же, а не следующие друг за другом разные стадии его изучения. Оба акта научного исследования обусловлены ментальностью ученого, сформированной его средой и временем, образованием и кругом чтения (яркий пример — взгляды И. И. Винкельмана на историю искусства Древней Греции), и являются выражением актуальной идентичности музейного предмета. Выяснение изменяющейся актуальной идентичности музейного предмета (= произведения искусства) позволяет рассматривать его в качестве «открытой системы» независимо от времени и цели создания. Изучение последовательности актов музейной коммуникации способно приблизить нас к выявлению его концептуальной (замысла) и фактической (воплощения) идентичности. В конечном счете все эти поиски могут стать чрезвычайно плодотворными для выполнения художественным музеем его научной, экспозиционной и просветительской функций. Междисциплинарное взаимодействие музеологии как теоретической дисциплины и искусствоведения, часто обнаруживающего не менее ценный субъективный, индивидуальный, т. е., по сути, уникальный, подход к восприятию музейного предмета как произведения искусства, не только возможно, но и необходимо для его лучшего понимания.

Ключевые слова: искусствоведение, музеология, произведение искусства, музейный предмет, описание, музейная коммуникация, «открытая система», актуальная идентичность, древнегреческая скульптура, И. И. Винкельман.

* Исследование выполнено в рамках гранта Российского фонда фундаментальных исследований № 19-011-00660/19 (25/19 РФФИ) «Российская музеология в системе наук о культуре. Вклад российской музеологии в мировую науку».

В основу статьи лег доклад, сделанный на Международной научной конференции «Искусствоведение: наука, опыт, просвещение — 2019» в Государственном институте искусствоведения (Москва, 04–05 октября 2019 г.).

*Искусствознание*¹ и *музеология*, несомненно, родственные гуманитарные дисциплины, имеющие много общего друг с другом. В то же время если первая из них, несмотря на свою относительно недолгую историю длиною чуть более ста лет, обладает некоторой ясностью и определенностью в отношении объекта и в меньшей мере — методологии исследования, то музеология обустраивается в качестве особой отрасли теоретического знания буквально на наших глазах. Дитя, вырастая, стремится найти и занять свою нишу в мире взрослых, иногда демонстрируя достаточно агрессивную и жесткую линию поведения. Например, тому искусствоведению, объектом изучения которого является мир изобразительных искусств, сейчас приходится обороняться от посягательств со стороны так называемых *визуальных исследований* (visual studies) [1, с. 6–15]. По логике вещей «ареной битвы» искусствознания и музеологии должно было бы стать пространство художественного музея, где они непосредственно соприкасаются, имея главным объектом приложения интеллектуальных усилий своих представителей *музейный предмет* (музеология) или *произведение искусства* (искусствоведение). Так же, как визуальные исследования пытаются поглотить произведения изобразительного искусства, включив их в более обширный мир визуальных образов вообще, так и многомерное и многоаспектное понятие музейного предмета рассматривает наделенные эстетическим значением вещи частным проявлением намного более емкого и глубокого представления об общности материализованных культурных ценностей. В философском смысле в обоих случаях спор столкнувшихся на одном поле научных дисциплин можно описать категориями *общего* и *особенного*, и искусствознанию и там, и здесь приходится доказывать не только свое право на особый взгляд на вещи известного рода, но и свои притязания на исключительное право этими вещами, произведениями искусства, заведовать. Оставим в стороне визуальные исследования и сосредоточимся на взаимоотношениях искусствоведения и музеологии.

Музеологи, говоря о музеях как области столкновения интересов своей дисциплины со смежными, называют последние *профильными*, т. е. обусловленными профилем того или иного музея [2, с. 39, 225; 3, с. 150]. В этом определении явно проступают притязания на всеобщность, в пик частному характеру естественнонаучного, исторического или художественного музейного собрания. Искусствоведы могут возразить на это: нельзя утверждать, что произведения искусства сосредоточены исключительно и главным образом в музеях, — есть городские пространства и галереи, студии художников и скромные домашние коллекции. В конечном счете всякая деятельность человека пронизана стремлением к созданию эстетически окрашенной среды его обитания, а понятие художественного так и вовсе расширяет сферу искусства практически на весь мир культурных ценностей, как духовных, так и материальных, включая важнейший для музеолога аспект памяти, которую таит в себе рукотворный предмет. Эрвин Панофский (1892–1968) писал, что даже светофор, функция которого хорошо известна всем цивилизованным людям и сугубо утилитарна, может у кого-нибудь вызвать эстетическое переживание, поскольку любой предмет, обладающий *формой* (а в данном случае форма еще и динамична, даже интерактивна), содержит в потенции возможность стать эстетически ценным объектом. Правда, знаменитый американский искусствовед

¹ В статье искусствознание и искусствоведение являются полными синонимами.

не без иронии тут же замечает, что восторгаться красным сигналом светофора как картиной или скульптурой крайне опасно [4, с. 22]. Сам Панофский, как известно, будучи способным переживать совершенные произведения искусства глубоко и самозабвенно, строго говоря, был равнодушен к исключительно эстетическим экспериментам беспредметной живописи XX в., предпочитая разгадывать сюжеты и смысл исторических композиций мастеров Ренессанса, таким образом, отдавая предпочтение внеэстетическим и надындивидуальным сторонам художественного творчества.

Следовательно, музейный предмет, или *музеалия*, как одно из центральных понятий музеологии (а по мнению многих авторитетных ученых-музеологов, например голландского исследователя Петера ван Менша [2, с. 217–33; 3], самая ее сердцевина) скорее не разъединяет, а объединяет вокруг себя различные сферы гуманитарного знания, причем искусствознание и музеологию особенно, ведь всем хорошо известны случаи, когда при определенных условиях произведениями искусства становятся и древнейшие артефакты, создававшиеся с сакральной или вполне утилитарной функцией, например античная расписная керамика, и снегоуборочная лопата, и чучело акулы, погруженное в ванну с формалином [5, с. 7–10]. На наш взгляд, чтобы различить отношения искусствознания и музеологии к музейному предмету, а затем подвергнуть эти разные подходы взаимообогащающему синтезу, необходимо обратиться еще к одному весьма важному понятию музеологии — *музейной коммуникации*.

Следует заметить, что среди самих музеологов до сих пор кипят споры о том, какое из этих двух понятий — музейный предмет или музейная коммуникация — должно стать краеугольным камнем музеологии как науки. В качестве конкретного примера можно привести послесловие «Постскриптум: что осталось за кадром» отечественного ученого М. Б. Гнедовского, ведущего аналитика ГАУК «Мосгортур», члена Президиума ИКОМ России, к книге П. ван Менша «К методологии музеологии» [2, с. 437–47]. Выше уже говорилось о том, что ван Менш ставит во главу угла своей дисциплины музейный предмет. Гнедовский же, признавая чрезвычайную важность этого понятия для музеологии, настаивает на первородстве пестуемой им музейной коммуникации². Кто из них прав?

Уйдя от прямого ответа на этот бесспорно очень важный и сложный вопрос, посмотрим на взаимоотношения этих понятий с точки зрения искусствознания. Гнедовский дает нам для этого хорошую подсказку, приведя пример конкретного использования инструмента музейной коммуникации в исследовании и реставрации музейного предмета — античной вазы, которая, попав в художественный музей, ста-

² Музейная коммуникация стала темой кандидатской диссертации М. Б. Гнедовского [6], а впоследствии он написал соответствующий раздел учебника «Основы музееведения» (под общ. ред. Э. А. Шулеповой) [7], который впервые был напечатан в 2005 г. и затем неоднократно переиздавался.

Уже в 2007 г. вышло в свет учебное пособие «Основы музейной коммуникации» [8]. Через десять лет его автор, О. С. Сапанжа, выпустила в виде CD-ROM более фундаментальное учебное издание «Теория музейной коммуникации: история, стратегии, образовательные технологии» [9].

Следует отметить, что материал, вошедший в учебники и учебные пособия, приобретает новое качество: «В ходе этого процесса знание, научное по определению (результат научного исследования, находящийся в некоторой связи с другими результатами дисциплинарного знания), превращается в знание, научное по истине (встраивается в структуру основополагающих теоретических и нормативно-ценностных представлений данной дисциплины)» [10, с. 407].

ла произведением искусства [7, с. 421–2]. Уже само перемещение предмета из мира утилитарных вещей, созданных, однако, не только по законам пользы, но и красоты своего времени (того самого эстетического потенциала любой формы, о котором писал Панофский), предполагает несколько этапов, или уровней, коммуникации, которые должны быть учтены в ходе его реставрации, тем более что многие из изделий греческой керамики стали особо цениться еще в античности и именно тогда пережили первые акты реставрационного вмешательства [11, с. 330].

Возвращаясь к искусствоведению, необходимо затронуть также очень важный аспект произведения искусства как «открытой» и «закрытой» системы. Музеология считает основным недостатком «профильных дисциплин» то, что их подход к музейному предмету является «закрытым», в то время как ее метод видит в нем практически бездонный источник информации самого разного свойства, отнюдь не исчерпывающейся только эстетическим значением [2, с. 225; 3, с. 150]. Правда, музеологи вынуждены делать при этом существенную оговорку в отношении современного искусства, произведение которого, так сказать, по определению является «открытой системой», т.е. задумано самим автором как многократно и/или постепенно раскрывающаяся в бесконечной перспективе мнений и отношений со зрителем сущность [2, с. 228; 3, с. 152–3]. Вот тут-то и таится, на наш взгляд, некое методологическое недопонимание, которое вводит в заблуждение и искусствоведов, и музеологов, ибо фактически любое произведение искусства или изделие, артефакт, который таковым сейчас признан, способен предстать в качестве «открытой системы», кладезем всевозможной информации, причем как с чисто исторической, так и с художественной стороны. Современное искусствоведение дает такие примеры, к одному из которых мы теперь и обратимся.

Речь пойдет о книге американской исследовательницы древних культур Средиземноморья Элис Донохью³ «Греческая скульптура и проблема описания» (*Greek Sculpture and the Problem of Description*), которая в 2005 г. вышла в издательстве Кембриджского университета [12]. Книга в свое время произвела сильное впечатление на коллег Донохью на Западе, особенно в англоязычном мире⁴, но, к сожалению, осталась незамеченной специалистами в России, хотя имеется в наших крупнейших библиотеках. На первый взгляд исследование носит сугубо частный характер: оно посвящено одному памятнику архаической скульптуры, датируемому приблизительно серединой VII в. до н.э., — вотивному дару Никандры. Мраморная статуя была найдена в 1878 г. французским археологом Теофилом Омолем (1848–1925) в ходе планомерных раскопок святилища богини Артемиды на острове Делос и ныне находится в собрании Национального археологического музея Афин [14].

Немного странное имя «Никандра» (странное, потому что является женской аналогией соответствующего мужского имени, которое можно дословно перевести на русский язык как «побеждающий людей») известно нам из полустертой вотивной надписи на левой стороне памятника: «Никандра посвятила меня богине,

³ Элис Донохью (Alice A. Donohue) — профессор классической и ближневосточной археологии Колледжа Брин-Мар (Bryn Mawr Colledge), частного женского гуманитарного университета в Пенсильвании (США), автор (соавтор) еще нескольких книг и многочисленных статей, посвященных истории и историографии классического (античного) искусства.

⁴ Шейла Диллон посвятила книге Донохью обстоятельную рецензию, которая доступна в научной социальной сети Academia.edu [13].

посылающей далеко свои стрелы; дочь Дейнодикоса с Наксоса; выдающаяся среди других; сестра Дейномена; жена Фракса». Надпись, как и сама статуя, является одной из древнейших, которые дошли до нас от греческой архаики. Неудивительно, что обычно дар Никандры открывает в сочинениях, посвященных античному изобразительному искусству, обзор сохранившихся памятников той эпохи, как, например, в книге современника Омоля известного австрийского археолога Эммануэля Лёви (1857–1938) «Греческая скульптура», которая вышла на русском языке в военном Петрограде 1915 г.: «Женская фигура в подпоясанном, тесно облегающем одеянии, с симметрично падающими на плечи локонами. Когда-то она была раскрашена; теперь, когда краска почти бесследно исчезла, мы еще сильнее чувствуем, как схематично однообразны гладкие, пустые поверхности с еле намеченной округлостью очертаний, какую связанность придают фигуре тесно сдвинутые ноги и равномерно опущенные руки! Чье это изображение? Артемиды или жертвовательницы, женщины из Наксоса, которая принесла эту статую в дар богине, как гласит вырезанная с левой стороны древняя надпись? В древности существовал нередко обычай посвящать богам собственное изображение, чтобы оно, как живое существо, служило им или снискало их благоволение. Те предметы, которые фигура держала некогда в руках, разъяснили бы, вероятно, вопрос: художественный мотив, сам по себе, допускает и то, и другое толкование» (курсив наш. — А. С.) [15, с. 3–4].

Мы неслучайно привели эту довольно пространную выдержку из труда Лёви. Дело в том, что книга Донохью буквально напичкана цитатами, кстати, приведенными обязательно как на языке оригинала (в данном случае на немецком), так и в переводе на английский язык, что, безусловно, придает ей особую научную пикантность. Скрупулезный анализ этих цитат составляет объемную и важную часть монографии Донохью и сам по себе обладает огромной методологической ценностью: задав себе вопрос, почему современные исследователи, описывая памятник, вкладывают в свои описания древней статуи чаще всего явно уничижительную оценку, она пытается найти причины такой оценки в ментальности самих авторов описаний и в тех условиях, мнениях, авторитетах, под влиянием которых эта ментальность сформировалась.

Позволим себе дополнить длинную вереницу цитат Элис Донохью выдержкой из книги «Искусство Древней Греции» авторитетного отечественного ученого Бориса Робертовича Виппера (1888–1967), тем более что по вполне понятным причинам труды русскоязычных авторов остались за рамками монографии американского профессора. Лекции Виппера по истории греческого искусства, корпус которых сложился к первой половине 1930-х годов, были посмертно изданы в 1972 г. в редакции и с примечаниями Н. А. Сидоровой издательством «Наука» и, наверное, до сих пор входят в список обязательного чтения студентов искусствоведческих отделений российских вузов. В разделе «Ионийские школы» Виппер пишет о той же скульптуре: «Для раннего периода типична статуя Артемиды, посвященная некоей Никандрой и найденная на острове Делосе <...>. Статуя Артемиды подобна плоской доске. Художник высекал ее прямыми, острыми гранями, словно вырезывал из дерева, и только едва закруглил ее прямоугольные плоскости. Руки Артемиды тесно прижаты к телу, одежда гладкая, без всяких складок, кончики ног чуть показаны под каймой одежды. Угловатость, жесткость и точность составляют ее отличительные признаки» (курсив наш. — А. С.) [16, с. 108]. В координатах исследования Донохью это описание безуко-

ризенно согласуется с широко распространенными в XIX в. теоретическими рассуждениями о *тесной связи художественной формы с материалом*, которые были особенно любимы немецкими учеными и наиболее известным выразителем которых стал архитектор Готфрид Земпер (1803–1879), хотя у него были предшественники, в том числе такие видные, как классик немецкой философии Георг Вильгельм Фридрих Гегель (1770–1831)⁵. А у истоков этой линии размышлений стоял Иоганн Иохим Винкельман (1717–1768), который, в свою очередь, почерпнул идею постепенного освобождения и восхождения знаменитых «благородной простоты и спокойного величия», характеризующих апогей греческого искусства, — от поклонения грубым деревянным идолам к рафинированным мраморным статуям — у древних авторов: Плиния Старшего, Павсания, Плутарха и Климента Александрийского [12, р. 63; 17, р. 336]. В XIX столетии и в творчестве самих мастеров, и в рассуждениях об изобразительном искусстве и архитектуре на повестке дня остро встали вопросы корреляции художественной формы с материалом, особые и вполне осязаемые свойства которого в конечном счете сублимировались в выразительные возможности произведения, что не могло не сказаться и на восприятии древних памятников, как давно известных, так и недавно извлеченных из земли.

Донохью активно использует в своей работе и сравнительный анализ, например в пару дару Никандры она выбирает для сличения знаменитую статую Ники Самофракийской из собрания Лувра [12, р. 20–38], чтобы показать читателям таким контрастным сопоставлением, что и раньше, и теперь, оценивая древнюю скульптуру, мы руководствуемся стереотипами, опять же восходящими к хорошо известным взглядам Винкельмана на античное искусство, т. е. до сих пор находимся в плену художественного вкуса этого яркого субъекта восемнадцатого столетия. Но и генезис соответствующих взглядов самого немецкого «антиквара» не остается без внимания дотошной исследовательницы!⁶ Так Донохью постепенно словно снимает одну обертку за другой, чтобы добраться до первоначального смысла древнего вотива. Говоря языком музеологии, можно определить ее метод как *глубокий и всесторонний дифференцированный анализ длинного ряда ситуаций музейной коммуникации*, возникавших в контексте истории искусства в отношении избранного памятника, и этот анализ служит своего рода проходом в целый мир научных мнений и заблуждений на протяжении тысячелетий, потому что корни этих суждений обнаруживаются тоже в древности, в известных Винкельману и нам сочинениях римских историков и ораторов⁷ [12, р. 12–4].

⁵ В монографии Э. Донохью этим теориям и их приверженцам посвящен обширный раздел «Материал, техника и форма» [12, р. 62–88].

⁶ Она очень подробно и обстоятельно исследует этот вопрос в статье, опубликованной в сборнике, посвященном древнегреческому скульптору V в. до н. э. Поликлету, особенно его знаменитой статуе «Дорифор (Копьеносец)» [17]. Например, без ее внимания не остались выписки Винкельмана, сделанные им еще в пору учительства в провинциальном Зеехаузене, когда он ночи напролет читал сочинения «греческих и римских драматургов, историков, философов, [практикующих] ораторов и учителей красноречия»: его записная книжка сохранилась и сейчас находится в Париже [17, р. 328].

⁷ Донохью, по сути, ловко использует кейс «Поликлет глазами Винкельмана», чтобы убедительно доказать: немецкий исследователь больше доверял ушам, чем очам, сотворив свою концепцию истории искусства Древней Греции с опорой на трактаты и речи античных авторов и с оглядкой на соответствующие тексты Джорджо Вазари и Джованни Беллори, которые тоже были сильно зависимы от дошедших до нас риторических по духу и форме сочинений, затрагивающих эту тему.

Попутно читатель находит много очевидных нестыковок, к которым мы все тоже привыкли, например как совместить наше расхожее отношение к драпировкам античных статуй как к своеобразному «эху тела» с отсутствием самого понятия «драпировка» в языке и культуре древних? Драпировка оказывается на поверку изобретением академического периода в истории изобразительного искусства, что, в частности, нашло выражение в свойственном академическому искусству методу рисования сначала обнаженной фигуры героя картины с последующим затем ее «одеванием» [12, р. 165–98]. Еще один стереотип, восходящий к «Истории искусства древности» Винкельмана, был поколеблен находкой в 1979 г. на острове Мотия близ Сицилии мраморной статуи юноши-возницы, тело которого покрыто тесно прижавшимся к нему хитоном вроде знаменитых женских образов фронтонов Парфенона [18]. Из-за своей исключительности она трудно поддается точной датировке. По сходству с классической греческой пластикой V в. до н.э. ее принято относить к этому периоду, но тогда ставится под вопрос более двухсот лет господствовавшее среди ученых представление о том, что молодых мужчин изображали тогда обнаженными, а если в хитоне, как в случае с Дельфийским возничим, то во все не в манере словно прилипшей к телу влажной одежды, что было свойственно якобы исключительно женским образам [12, р. 155–64]. Эти два взаимосвязанных вопроса далеко не исчерпывают череду неразрешенных проблем, которые обнаруживают себя в книге Донохью по мере продвижения ею в изучении одной из древнейших статуй греческой архаики.

У читателя нашей своеобразной рецензии труда американской исследовательницы может возникнуть закономерный вопрос: так чем же монография заканчивается? Удалось ли Элис Донохью докопаться до истины в последней инстанции? Если иметь в виду точный и однозначный ответ на последний вопрос, то приходится разочарованно констатировать: нет! Недостаточность данных и плохая сохранность памятника, в частности почти полная утрата его раскраски, с помощью которой, наверное, были переданы не только важные с семантической точки зрения детали отделки костюма изображенной, но и некоторые важные атрибуты, сейчас не позволяют нам вплотную приблизиться к ответам на вполне конкретные вопросы о первоначальной функции памятника и его восприятию в архаическую эпоху как эстетического объекта. Мы даже не можем точно сказать, кого изображает статуя — богиню Артемиду или саму Никандру, следовательно, не знаем, от чьего имени она о себе говорит. Донохью не помогает привлечение созданной примерно в то же время, что и вотив Никандры, статуи так называемой «Дамы из Осера» (Париж, Лувр), фотография которой украшает обложку книги (явная уступка автора вкусам современного любителя изящных искусств): луврское изображение намного лучше сохранилось, но не только не сопоставимо с даром Никандры своими размерами, гораздо меньше его, но и полностью лишено контекста, в который ее можно было бы поместить [19]. Как отмечает сама автор, «разница между вотивом Никандры и Никой Самофракийской, сравнением с которой исследование начиналось, оста-

Показательно, что очень многое для создания своей завершенной картины развития греческого изобразительного искусства Винкельман заимствовал у римских ораторов, из которых следует особо выделить фигуру Дионисия Галикарнасского (I в. до н.э.). В частности, именно у этого ратора, жившего в Риме и писавшего по-гречески, он подхватил идею упадка изящных искусств после смерти Александра Македонского [17, р. 336–8].

ется визуально явным, но не поддается легкому объяснению» [12, p. 223]. Однако, как считает Донохью вслед за Иветт Моризо, которую она неоднократно цитирует, всегда нужно помнить о следующем: «Амбиции каждого художника [эпохи архаики] заключались не в том, чтобы сделать изображение коры более реалистичным, чем модель, но в том, чтобы сделать его более красивым» [12, p. 201, 220].

На наш взгляд, одно из главных достижений автора монографии «Греческая скульптура и проблема описания» состоит в убедительно доказанной и показанной на многочисленных примерах мысли: «Дело не в том, что какое-либо последовательное эмпирическое описание [статуи] снабжает [нас] информацией, которую можно по-разному истолковывать; скорее, объяснительные модели являются линзами, через которые статуя становится видимой совершенно по-разному. То, как статуя “выглядит”, определяется интерпретирующими [ее] контекстами» [12, p. 54], т. е. чувственное восприятие музейного предмета, как правило, обусловлено субъективной точкой зрения рассматривающего его зрителя, будь то специалист или обычный посетитель музея, а не наоборот. Отсюда следует еще один важный тезис: описывая памятник, ученый уже его интерпретирует, т. е. описание и интерпретация музейного предмета суть одно и то же, а не следующие друг за другом разные стадии его изучения.

Вернувшись под сень музеологии, попробуем описать бесценный опыт размышлений Элис Донохью над видом и смыслом древней статуи в терминах этой научной дисциплины. Безусловно, самой желанной целью предпринятой ею работы было выяснение *фактической идентичности* дара Никандры, т. е. «суммы всех его характеристик (как задумавшихся творцом, так и возникших без его воли), существующих на момент завершения процесса создания предмета» [2, с. 229; 3, с. 153]. Выявить предвещающую эту ступень стадию возникновения и формирования замысла произведения, следовательно, его *концептуальную идентичность* [2, с. 228; 3, с. 152–3], или идею, воплощением которой и стала статуя, в отношении столь древнего артефакта практически невозможно. Можно попытаться воссоздать некий *конструкт*, или мыслимый прообраз, лежавший в основе всех подобных изображений, некоторое количество которых дошло до нас и время от времени продолжает выныривать на поверхность земли. Для наилучшего обустройства музейного пространства вокруг такого лаконичного, но по-своему мощного энергетического поля, заключенного в камне⁸, конечно, в первую очередь представляет интерес реализация идеи, т. е. уже упомянутая выше фактическая идентичность предмета, которая особенно важна в случае необходимости его консервации и реставрации.

Богатую историю интерпретаций вотива из святилища Артемиды на острове Делос, несмотря на то что большей частью они представляют собой заблуждения и чрезвычайно субъективные мнения, обусловленные ментальностью исследователя, тоже нельзя сбрасывать со счетов. В вокабуляре музеологии для этого рода восприятия музейного предмета имеется свой термин — *актуальная идентич-*

⁸ Г. И. Соколов еще в 1980 г. делает именно на этом акцент, описывая статую, которую он считал, как и Вишпер, изображением самой богини: «Одно из первых мраморных изваяний, найденное в крупном религиозном центре греков Делосе, статуя Артемиды, полна огромной силы воздействия. Образ прост и в то же время монументально-торжествен. Симметрия выступает во всем: волосы разделены на четыре ряда локонов слева и справа, плотно прижаты к телу руки. Предельной лаконичностью форм мастер достигает впечатления спокойной властности божества» [20, с. 55].

ность [2, с. 229–30; 3, с. 153]. Именно учет по возможности всей последовательности таких актов музейной коммуникации, в основе чего лежит отношение к предмету как к открытой для разнообразных интерпретаций материальной культурной ценности, музеология и ставит себе в заслугу, определяя этот метод «открытым подходом» [2, с. 225; 3, с. 150]. Кроме того, единичный временной срез в истории экспоната может быть не менее важен в процессе его реставрации, когда перед специалистами стоит проблема выбора, например, эстетически наиболее ценной или исторически наиболее значительной стадии его существования длиной в века. В выставочной деятельности современных художественных музеев часто возникают поиски полномасштабной реконструкции вкусов определенной эпохи, иногда через призму личного вкуса собирателя (в качестве красноречивого свежего примера назовем большую выставку «Мечта об Италии. Коллекция маркиза Кампаны», прошедшую в 2019 г. в Лувре и Эрмитаже [21]). Конечно, решение подобной задачи, если отнестись к ней серьезно, т. е. попытаться не просто собрать вместе и расставить предметы канувшего в Лету собрания в соответствии с экспозиционными возможностями музея, а воссоздать интенции коллекционера, которые, в свою очередь, являются отражением вкусовых предпочтений достаточно широкого круга его современников, весьма хлопотно и требует больших усилий со стороны кураторов выставки⁹. Но в случае успеха трудно переоценить значение такого события, которое, без сомнения, станет важным этапом в подлинно научном осмыслении прошлого. В результате создания подобной экспозиции, пусть временно (однако останутся каталог, материалы конференции и т. п.), возникнет ценный *многоуровневый акт музейной коммуникации*, поскольку в данном случае будет иметь место коммуникация не только между создателями музейной экспозиции и посетителями выставки, но и между творцами выставленных предметов, собирателем коллекции, его современниками и так — почти до бесконечности. В конечном счете такая выставка приобретет значение важного явления художественной культуры, далеко выходящего за локальные рамки.

Столь же захватывающей может стать демонстрация одного музейного предмета вроде вотивной статуи Никандры, если ей будет предшествовать такое же глубокое исследование, включая длинную череду интерпретаций, какое предприняла Элис Донохью. Современные возможности экспонирования, например подключение информационных технологий, способных создавать иллюзию реальности в пространстве, или нарратива в виде фильма, могут привлечь внимание посетителя музея, даже если речь идет о таком руинированном объекте, как этот памятник далеких времен, функционально и эстетически чуждый, не понятный ему с первого взгляда. Гнедовский приводит пример вовлечения зрителя в процесс реставрации музейного предмета, как это устроено с помощью установки специальных мониторов в Реставрационном центре графства Мерсисайд в Ливерпуле (Велико-

⁹ Так, выставка коллекции Кампаны в Лувре «включала в себя 516 экспонатов, изысканно размещенных в ряде галерей (следуя оригинальной классификации в каталоге, составленном маркизом собственноручно)». Старые фотографии демонстрировали условия хранения бюстов, герм и других скульптур в специальных помещениях, которые, по мнению автора рецензии на каталог луврской выставки (фактически на саму выставку), были больше похожи на складские помещения, чем на музейные галереи. Однако знаменитому бюсту Антиноя, который теперь украшает постоянную экспозицию Эрмитажа, маркиз Кампана отвел видное место в конце аллеи статуй, что и было воссоздано на выставке [22].

британия), где предусмотрено даже интерактивное взаимодействие зрителей с реставраторами, которым можно задавать вопросы [7, с. 422]. Следовательно, процесс реставрации музейного предмета или его реконструкции, пусть гипотетической, способной быть осуществленной лишь виртуально или, например, в виде слепка древней скульптуры, раскрашенного в соответствии с нашими представлениями об изначальном виде предмета, его фактической идентичности, также может содействовать увеличению его аттрактивной силы в музейной экспозиции, а кроме того, решать важные образовательные задачи.

Таким образом, глубокое и всестороннее теоретическое осмысление музейного предмета, или музеалии, которое является существенным вкладом музеологии в копилку гуманитарных наук, отнюдь не противоречит глубинным принципам искусствоведения, а, напротив, способно вооружить его столь необходимым арсеналом *стратегического планирования* деятельности как в научной, так и в практической, собственно музейно-экспозиционной и просветительской областях. *Междисциплинарность* — это не только признак, но и необходимость современной познавательной деятельности: хорошо известно, что большинство наиболее значительных открытий теперь совершается на стыке наук. Взаимодействие музеологии как теоретической дисциплины и искусствоведения, часто обнаруживающего не менее ценный субъективный, индивидуальный, т. е., по сути, уникальный, подход к восприятию музейного предмета как произведения искусства, не только возможно, но и необходимо для его лучшего понимания.

Литература

1. Мазур, Наталия, ред.-сост. *Мир образов. Образы мира. Антология исследований визуальной культуры*. СПб.; М.: Новое издательство, 2018.
2. Менш, Петер, ван. *К методологии музеологии*. Пер. Виталий Ананьев. М.: Перспектива, 2018.
3. Менш, Петер, ван. “Предмет как носитель данных”. *Вопросы музеологии*, no. 1/9 (2014): 145–56.
4. Панофский, Эрвин. *Смысл и толкование изобразительного искусства*. Пер. Владимир Симонов. СПб.: Гуманитарное агентство “Академический проект”, 1999. (Мир искусств).
5. Бернштейн, Борис. *Визуальный образ и мир искусства: исторические очерки*. СПб.: Петрополис, 2006.
6. Гнедовский, Михаил. “Коммуникационный подход в музееведении: теоретические и прикладные аспекты”. Дис. канд. ист. наук, Российский институт культурологии, 1994.
7. Гнедовский, Михаил. “Музейная коммуникация”. В кн. *Основы музееведения*, отв. ред. Элеонора Шулепова, 421–37. М.: Едиториал УРСС, 2005. (Academia XXI: учебники и учебные пособия по культуре и искусству), (Научная и учебная литература).
8. Сапанжа, Ольга. *Основы музейной коммуникации: учебное пособие*. СПб.: б. и., 2007.
9. Сапанжа, Ольга. *Теория музейной коммуникации. История, модели, стратегии, образовательные технологии: учебное пособие*. Киров: Изд-во МЦИТО, 2017, 1 CD-ROM.
10. Лебедев, Сергей, ред. *История и философия науки: учебное пособие для вузов*. М.: Академический Проект; Альма Матер, 2007. (Gaudeamus).
11. Шувалова, Ольга. “Музейная реставрация и экспозиция античной керамики в Эрмитаже. Прошлое и настоящее”. *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*, no. 131 (2011): 327–33.
12. Donohue, Alice A. *Greek Sculpture and the Problem of Description*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
13. Dillon, Sheila. “Review of A. A. Donohue, *Greek Sculpture and the Problem of Description* (Cambridge, 2005)”. *Art Bulletin*, no. 89 (2007): 160–2. Дата обращения декабрь 01, 2019. http://www.academia.edu/38348021/Review_of_A.A._Donohue_Greek_Sculpture_and_the_Problem_of_Description_Cambridge_2005.

14. "Archaic Period: 1 'Marble female statue, found on Delos, Cyclades, dedication of the Naxian Nikandre ca. 650 BC.'" *The National Archaeological Museum of Athens: Collections*. Дата обращения декабрь 01, 2019. <http://www.namuseum.gr/en/collection/archaiki-periodos>.
15. Лёви, Эммануэль. *Греческая скульптура*. Пер. Вера Конради. Пг.: Огни, 1915.
16. Виппер, Борис. *Искусство Древней Греции*. М.: Наука, 1972.
17. Donohue, Alice A. "Winckelmann's History of Art and Polyclitus". *Polykleitos, the Doryphoros, and Tradition*, ed. by Warren G. Moon, 327–53. Madison: The University of Wisconsin Press, 1995. (Wisconsin Studies in Classics).
18. "Мотыа Charioteer". *Wikipedia: The Free Encyclopedia*. Дата обращения декабрь 01, 2019. https://en.wikipedia.org/wiki/Мотыа_Charioteer.
19. "Statue of a Woman, Known as the 'Lady of Auxerre'". *The Louvre Museum: Collection & Louvre Palace*. Дата обращения декабрь 01, 2019. <https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/statue-woman-known-lady-auxerre>.
20. Соколов, Глеб. *Искусство Древней Греции*. М.: Искусство, 1980. (Очерки истории и теории изобразительных искусств).
21. "Exhibition 'A Dream of Italy: The Marquis Campana's Collection'". *The Louvre Museum: Exhibitions & Events*. Дата обращения декабрь 01, 2019. <https://www.louvre.fr/en/expositions/dream-italy-the-marquis-campana-s-collection>.
22. Zutter, Jörg. "Un rêve d'Italie: la collection du marquis Campana". *Journal of the History of Collections* 32, iss. 1 (2020): 197–8. <https://doi.org/10.1093/jhc/fhz023>.

Статья поступила в редакцию 14 января 2020 г.;
рекомендована в печать 28 мая 2020 г.

Контактная информация:

Сечин Александр Георгиевич — канд. искусствоведения, доц.; sechin_a@mail.ru

Art History and Museology: Points of Intersection and Points of Contact*

A. G. Sechin

Herzen State Pedagogical University of Russia,
48, nab. r. Moiki, St. Petersburg, 191186, Russian Federation

For citation: Sechin, Alexander. "Art History and Museology: Points of Intersection and Points of Contact". *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 10, no. 3 (2020): 435–447. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2020.304> (In Russian)

The article considers the relationship between art history and museology on the basis of how the concepts of *museum object* and *artwork* are related in the context of an art museum. An important role in this relationship is played by museum communication, which is constantly updated with the appearance of a new recipient. A concrete example of a scrupulous analysis of the acts of museum communication with a monument of ancient Greek art, Nikandre's dedication ca. 650 BC., which was produced by Alice A. Donohue, clearly demonstrates the advantage of the *open approach* of museology for a better and deeper study of even very ancient artifacts in an art museum. Her conclusion that a description and an interpretation of a museum object are one and the same, and not the successive stages of its study, is particularly important. Both acts of scientific research are conditioned by a scholar's mentality, formed by his milieu and time, education and reading (e. g. Winckelmann's view of the history of Greek art), and are an expression of an artwork's current identity. Clarification of the changing cur-

* The reported study was funded by RFBR according to the research project No. 19-011-00660/19 (25/19 RFBR) "Russian museology in the system of cultural studies. Russian museology and world science".

rent identities of a museum item (artwork) allows us to consider it as an *open system*, regardless of when and why it was created. Studying the sequence of acts of museum communication can bring us closer to identifying its conceptual identity (idea) and actual one (embodiment). Ultimately, all these searches can become extremely fruitful for an art museum to perform its scientific, exhibition, and educational functions. Interdisciplinary interaction of museology as a theoretical discipline and art history, which often reveals an equally valuable subjective, individual, that is, in fact, a unique approach to the perception of a museum object as a work of art, is not only possible, but also necessary to better understand it.

Keywords: art history, museology, artwork, museum object, description, museum communication, *open system*, current identity, Greek sculpture, J. J. Winckelmann.

References

1. Mazur, Nataliia, ed. and comp. *The World of Images. Images of the World. Anthology of Visual Culture Studies*. St. Petersburg; Moscow: Novoe izdatel'stvo Publ., 2018. (In Russian)
2. Mensh, Peter, van. *Towards a Methodology of Museology*. Rus. ed. Transl. by Vitalii Anan'ev. Moscow: Perspektiva Publ., 2018. (In Russian)
3. Mensh, Peter, van. "The Object as Data Carrier". *Voprosy muzeologii*, no. 1/9 (2014): 145–56. (In Russian)
4. Panofsky, Erwin. *Meaning of the Visual Arts. Papers in and on Art History*. Rus. ed. Transl. by Vladimir Simonov. St. Petersburg: Gumanitarnoe agentstvo "Akademicheskii proekt" Publ., 1999. (Mir iskusstv). (In Russian)
5. Bernshtein, Boris. *Visual Image and the World of Art: Historical Essays*. St. Petersburg: Petropolis Publ., 2006. (In Russian)
6. Gnedovskii, Mikhail. "Communication Approach in Museum Studies. Theoretical and Applied Aspects". PhD diss., Rossiiskii institut kul'turologii Publ., 1994. (In Russian)
7. Gnedovskii, Mikhail. "Museum Communication". In *Osnovy muzeovedeniia*, ed. by Eleonora Shulepova, 421–37. Moscow: Editorial URSS Publ., 2005. (Academia XXI: uchebniki i uchebnye posobiia po kul'ture i iskusstvu), (Nauchnaia i uchebnaia literatura). (In Russian)
8. Sapanzha, Ol'ga. *Fundamentals of Museum Communication: Textbook*. St. Petersburg: s. n., 2007. (In Russian)
9. Sapanzha, Ol'ga. *Theory of Museum Communication: History, Models, Strategies, Educational Technologies: Textbook*. Kirov: MTsITO Publ., 2017. 1 CD-ROM. (In Russian)
10. Lebedev, Sergei, ed. *The History and the Philosophy of Science: Textbook*. Moscow: Akademicheskii Proekt Publ.; Al'ma Mater Publ., 2007. (Gaudeamus). (In Russian)
11. Shuvalova, Ol'ga. "Museum Restoration and Exposition of the Ancient Ceramics in the Hermitage Museum. The Past and the Present". *Izvestiia Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena*, no. 131 (2011): 327–33. (In Russian)
12. Donohue, Alice A. *Greek Sculpture and the Problem of Description*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
13. Dillon, Sheila. "Review of A. A. Donohue, *Greek Sculpture and the Problem of Description* (Cambridge, 2005)". *Art Bulletin*, no. 89 (2007): 160–2. Accessed December 01, 2019. [http://www.academia.edu/38348021/Review_of_A. A. Donohue_Greek_Sculpture_and_the_Problem_of_Description_Cambridge_2005](http://www.academia.edu/38348021/Review_of_A._A._Donohue_Greek_Sculpture_and_the_Problem_of_Description_Cambridge_2005).
14. "Archaic Period: 1 'Marble Female Statue, Found on Delos, Cyclades, Dedication of the Naxian Nikandre ca. 650 BC.'" *The National Archaeological Museum of Athens: Collections*. Accessed December 01, 2019. <http://www.namuseum.gr/en/collection/archaiiki-periodos>.
15. Loewy, Emanuel. *Greek Sculpture*. Rus. ed. Transl. by Vera Konradi. Petrograd: Ogni Publ., 1915. (In Russian)
16. Vipser, Boris. *A History of Greek Art*. Moscow: Nauka Publ., 1972. (In Russian)
17. Donohue, Alice A. "Winckelmann's History of Art and Polyclitus". *Polykleitos, the Doryphoros, and Tradition*, ed. by Warren G. Moon, 327–53. Madison: The University of Wisconsin Press, 1995. (Wisconsin Studies in Classics)
18. "Motya Charioteer". *Wikipedia: The Free Encyclopedia*. Accessed December 01, 2019. https://en.wikipedia.org/wiki/Motya_Charioteer.

19. “Statue of a Woman, Known as the ‘Lady of Auxerre’”. *The Louvre Museum: Collection & Louvre Palace*. Accessed December 01, 2019. <https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/statue-woman-known-lady-auxerre>.
20. Sokolov, Gleb. *A History of Greek Art*. Moscow: Iskusstvo Publ., 1980 (Ocherki istorii i teorii izobrazitel'nykh iskusstv). (In Russian)
21. “Exhibition ‘A Dream of Italy: The Marquis Campana’s Collection’”. *The Louvre Museum: Exhibitions & Events*. Accessed December 01, 2019. <https://www.louvre.fr/en/expositions/dream-italythe-marquis-campana-s-collection>.
22. Zutter, Jörg. “Un rêve d’Italie: la collection du marquis Campana”. *Journal of the History of Collections* 32, iss. 1 (2020): 197–8. <https://doi.org/10.1093/jhc/fhz023>.

Received: January 14, 2020

Accepted: May 28, 2020

Author’s information:

Alexander G. Sechin — PhD, Associate Professor; sechin_a@mail.ru