

Гончарова О. М.,
доктор культурології, доцент
Київського національного університету культури і мистецтв

МУЗЕЙНИЙ ТОПОС ЯК ОБ'ЄКТ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО ОСМИСЛЕННЯ

Визначено поняття «музейний топос».

Ключові слова: музеї, музейний топос, еволюція музейного топосу.

Определено понятие «музейный топос».

Ключевые слова: музеи, музейный топос, эволюция музейного топоса.

The definition «museum's topos» is given.

Key words: museums, museum's topos, evolution of museum's topos.

Згідно з Законом України «Про культуру» музеї належать до базових закладів культури [1]. Очевидно, що їх не можна вважати просто одним із видів закладів культури, зважаючи на мультиформність і поліфункціональність їхньої діяльності, адже сучасні музеї здійснюють науково-фондову, експозиційно-виставкову, науково-дослідну, культурно-освітню, просвітницьку, виховну і навіть розважально-дозвіллеву діяльність.

Так, К. Хадсон виокремлює тільки тридцять сім найвпливовіших музеїв різного профілю, зважаючи на те, що кожен вид задовольняє певну соціальну потребу і є складовою різноманітного музейного простору [2; 7], оскільки музеї відбивають суспільство, в якому вони існують [2; 11].

Музейний простір досліджує О. Сапанжа, зазначаючи, що однією з актуальних проблем, яка потребує осмислення, є конгруентність музейного простору і музейної експозиції [3; 6].

Дискусійність деяких положень, що обговорюється в означених публікаціях, доводить доцільність виходу за межі власне музеології (музеезнавства) на ширший рефлексивний простір – культурологічний.

Мета статті – визначити поняття музейного топосу.

Поняття топос (грец.) використовується в кількох значеннях: 1) буквальному, тобто як *місце*; 2) переносному (частіше у формі «топ»), тобто як загальне висловлювання або фігура мови і думки (тема, аргумент, «загальне (тобто усталене) місце» дискурсу). У трактаті Аристотеля «Топіка» це поняття де факто вживається в значенні методології експлікації або еристики, а топи, які аналізує філософ, – у значенні порівняння смислу понять, поширених у формально логічному і риторичному дискурсах [4]. Відповідно до цих значень, припустимо, що топос — це певна концептуалізація місця, суб'єктивний образ об'єктивного простору. Інакше можна було б визначити топос як антропний простір, тобто такий, що створений або засвоєний людиною. На нашу думку, ознака антропності є обов'язковою для розмежування простору і топосу.

Таким чином, топос – це не просто місце, а простір з певними символами, значеннями. Значення топосу надається людиною, котра створює або організовує

простір, отже, закладає в нього певну концепцію, концептуалізує його. Зауважимо, що топос – це не просто місце або простір, це ще й символізований простір, той, що сприймається крізь призму значень конкретної людини, яка існувала в конкретному часі.

Уточнимо значення понять музейний топос, музей як концептуалізований простір, які смисли надав архітектор або колекціонер тому простору, в якому зберігалися певні артефакти. Музей у пересічній людини зазвичай асоціюється з репрезентативною будівлею, в якій розміщені різні зібрання типологічно споріднених предметів одного (картинна галерея) або кількох класів (історико-красназнавчий музей). Однак у будь-якому разі — це образ обмеженого архітектурою простору. Набагато рідше може виникнути образ скансена, тобто музею під відкритим небом, хоча і в цьому разі – це теж організований і обмежений простір.

Якщо топос — простір символізований, то музейний топос, як його різновид, також має цю ознаку.

Кожен музей, крім своєї формальної атрибуції, має власну концепцію цінностей, яку реалізували не тільки і не стільки будівельники, скільки його замовники, адже місце стає топосом, лише концептуалізувавшись.

Започаткування музею зазвичай пов'язують зі створенням Мусейону (буквально: дім або храм Муз) в Олександрії Птолемеєм Сотером близько 290 р. до н. е. Утім, немало науковців слушно наголошують, що насправді — це лише початок тривалого і нелінійного процесу становлення музею як соціокультурної інституції. Мусейон створювався насамперед з метою проведення наукових досліджень і забезпечення високого рівня освіти політичної еліти держави Птолемеїв. Ідея Мусейону належала двом філософам: Деметрію Фалерському, відомому ритору і керманичу Афін, і Стратону Фізику, котрі погодились на пропозицію Птолемея переїхати до Олександрії [5; 222–224; 227–230].

Відомостей про архітектурне оформлення цієї науково-освітньої установи майже не збереглося. На думку пізньоантичного письменника Страбона, музей — складова царських палаців, мав місце для прогулянок (нагадаємо принцип навчання перипатетиків, де роль керівника афінського Лікея відігравав і Деметрій Фалерський), «екседру» (цей архітектурний елемент є прообразом університетських аудиторій) і великий дім, де розміщувалася спільна їдальня для вчених, спальні, зали для занять наукою, господарські будови. Згодом додалися ботанічний сад, обсерваторія, зоопарк.

Важливо зауважити, що Мусейон не був музеєм у сучасному розумінні, він радше нагадував наукову й освітню установу, адже по суті копіював організаційний устрій афінського Лікею. Саме Деметрій Фалерський 295 р. до н. е. запропонував Птолемею ідею Мусейону, а також бібліотеки, що має назву Олександрійської. Головна функція збереження цінностей належала Олександрійській бібліотеці, в якій зберігалися рукописи як об'єктивації духовної культури.

«Музеїфікацію» літератури представниками олександрійської гуманітаристики влучно охарактеризував О. Ф. Лосєв, зазначивши, що олександрійці «перетворили грецьку поезію **на музей** (виділено мною. — О. Г.), інвентарну книгу, цитати, резюме, каталоги і компіляції» [6; 397].

Простір Мусейону був синкретичним: складався з житлових кімнат, їдальні, приміщень для читання, ботанічного і зоологічного садів, обсерваторії та бібліотеки.

Термін «музей», похідний від «Мусейон», виник окремо від тих функцій, які згодом становитимуть кваліфікаційні ознаки поняття «музей», адже гуманістичне завдання зі збереження й ретрансляції соціальної пам'яті серед усіх завдань Мусейону не було пріоритетним. Цю місію виконувала Олександрійська бібліотека.

Для творів мистецтва призначалися храми, майдани, інші публічні місця, а з часів еллінізму – представницькі споруди (палаці) і приватні маєтки заможних римлян. Зважаючи на це, топос Мусейону музейним є лише умовно, або його можна визначити як музейний «бібліотопос». Аргументи для цього надає свідоме збереження рукописів Олександрійською бібліотекою, які, як зазначав Вітрувій [7; 128], зберігалися в спеціальних шафках і були систематизовані.

Отже, бібліотопос є спорідненим музейному, адже сама книга — не тільки об'єктивація чийось думок, але й їх збереження для майбутніх поколінь. Спорідненість музейного топосу з бібліотопосом зберігатиметься і надалі. Так, невід'ємну складову Британського музею до 1972 р. становила Британська бібліотека.

Поряд із закритим «бібліотопосом» існували і відкритий топос майданів, гаїв, де встановлювались скульптури, і закритий топос храмів. Однак усі ці види не були музейними. Останній був топосом сакральним, топос майданів – глоріфікативним, адже зазвичай це була скульптура на честь видатної людини, топос гаїв – сакральним та / або вотівним.

Твори мистецтва призначалися для заповнення здебільшого публічного відкритого простору майданів міст Давньої Греції, а також сакрального закритого простору храмів. Прикладами останнього є статуї Зевса, розміщені в храмі на його честь в Олімпії, й Афіні (в храмі афінського акрополя) тощо. За часів Давнього Риму твори мистецтва переміщуються до приватного як відкритого, так і закритого простору. Скульптура прикрашає сади римських патриціїв, а картини – спеціальні галереї, про що свідчать листи М. Т. Цицерона (I ст. до н. е.), екфразис Філострата-старшого «Картини» (кін. II – поч. III ст. н. е.).

Десакралізація закритого топосу розпочинається з еллінізацією Риму. Маєтки патриціїв і заможних плебеїв прикрашала грецька скульптура, яку масово завозили із Сицилії (промови Цицерона проти Вереса, в яких мова йде про масове грабування останнім місцевого населення та експропріацію творів мистецтва з метою прикрашання власного будинку [8]) та інших міст і місцевостей переможеної Греції. Колекціонував зразки еллінської скульптури (щоправда, на законних підставах) і сам Цицерон. В одному зі своїх листів він повідомляв про те, що завіз із Греції велику кількість статуй, щоб прикрасити одну зі своїх вілл — тускуланську, зібрав чудову бібліотеку [за 9; 82].

Процес десакралізації і приватизації музейного топосу не заперечував традиційних храмових зібрань скульптури, підтвердженням чого був римський Пантеон, із зображенням усіх богів, яких шанувало населення завойованих Римом територій.

Із прийняттям християнства офіційною монорелігією Римської імперії змінюється не сакральний простір, а лише його наповнення. Водночас приватний топос майже не змінюється, проте він, як і раніше, є лише протоформою майбутнього музейного топосу.

Про власне музейний топос можна говорити, починаючи від доби Відродження, адже репрезентативний топос музеїв був найбільше пов'язаний із зібранням творів

мистецтва, зокрема образотворчого. Пристрасть до поповнення колекцій античного (т. зв. антикварії), а згодом і сучасного на той час мистецтва стала рушійною силою для створення власне музейного топосу, простору, призначеного для цілеспрямованого зберігання й експонування (спочатку для обмеженого кола родини власника й обраної еліти). Щоправда, це був «репрезентативний модус» музейного топосу. Однак згодом він перетворювався на публічний музейний топос. Саме власники приватних колекцій мистецтва стали замовниками спеціального закритого простору для розміщення своїх цінностей, що потребувало спеціальної архітектури.

Першою колекцією художніх творів, яка стала публічним надбанням, був музей або галерея Уффіці. Як зазначає Р. Монті, під терміном «галерея» в першопочатковому проекті будівництва розумівся великий простір, який призначався саме для розміщення та якнайкращого освітлення картин. Особливістю цього музею є те, що приміщення галереї, в якій представлені твори мистецтва, були доступні для публіки, сполучалися з приватними кімнатами, де проживало сімейство Медичі [10; 7].

Перехід від репрезентативно-представницького музейного топосу до «альтруїстичного» (публічного), розпочинаючи із часів Відродження, відбувається зовсім нелінійно. Між XVI–XVIII ст. (Британський музей) цей топос зберігав репрезентативно-представницькі ознаки, які часто перетворювалися навіть на декоративні.

Утім приватний топос інколи набував ознак музейного суто оказіонально. Таким є приклад Національного музею Каподімонте в Неаполі. Спочатку будівля споруджувалася як резиденція для полювання і розваг двору Карла III Бурбона – короля Неаполітанського королівства і Сицилії. Недолік проектування (Джованні Антоніо Медіано) – місце, на якому було зведено палац, не мало джерела води. Це призвело до того, що король вирішив віддати Каподімонте під розміщення творів мистецтва, зібрання яких було одним з найкращих у Європі [11]. Так, перлиною колекції була т. зв. колекція Фарнезе.

В історичній перспективі Каподімонте повернув статус королівського палацу, а твори мистецтва після їх вивезення на Сицилію, куди Бурбони були змушені втекти від військ Наполеона, тривалий час перебували за межами Каподімонте, повернувшись туди лише 1949 р. Музейний топос Каподімонте «прохолодний»: призначався не для мистецтва, а мистецтво додавалося до пам'ятки королівської самозакоханості. Символізм цього топосу – прославляння королівської родини.

Каподімонте є варіантом музейного топосу, в якому артефакти слугували доповненням до презентаційної функції архітектури.

Музей д'Орсе на момент будівництва був не музеєм, а спорудою, так само, як і Каподімонте, яка мала абсолютно іншу мету. Залізничний вокзал Парижа став музеєм наприкінці 70-х рр. XX ст. після реставрації будівлі. Однак відновлення із самого початку було концептуальним: д'Орсе мав стати культурологічним музеєм епохи *findesiecle* — імпресіонізму, символізму, модерну, конструктивізму [12].

Саму будівлю вокзалу споруджено 1898 р. до чергової Всесвітньої виставки, яка мала відбутися в Парижі 1900 р. Концепція д'Орсе як музею відображає топос залізничних вокзалів часів сталевих конструкцій і індустріального скла, епохи

«запаромочливих» результатів промислової революції, індустріалізації Старого і Нового світів та перемоги довоєнного імперіалізму. Незалежно від свого функціонального призначення – вокзал кінцевої зупинки Південно-західної залізниці – д'Орсе вже тоді символізував перемогу індустріалізму. Тому атмосфера цього музею є зовсім іншою. Д'Орсе – це варіант музейного топосу, який можна визначити як синтез або зустрічний рух архітектури й артефактів, що становлять експозицію музею.

Прикладом іншого варіанта музейного топосу, в якому артефакти є основою, а архітектура «додається» до них, є Британський музей, заснований 1753 р. рішенням Британського парламенту. Подібним було і рішення Британського парламенту 1824 р. щодо відкриття Лондонської національної галереї, зумовлене зацікавленістю суспільства в публічному доступі до творів мистецтва [13]. Ідею схвалювали власники приватних колекцій, аристократи Джордж Бомон, Холуел Карр. До 1838 р. галерея розташовувалася в будинку одного з колекціонерів Джона Джуліуса Ангерштейна, потім протягом 30 років – у приміщенні Британського музею.

Обидва музейні заклади засвідчили трансформацію приватного музейного топосу в публічний, паралельно відбувалося нове архітектурне оформлення: ще з першої половини ХІХ ст. формується усвідомлення того, що будь-яке зібрання артефактів не додається до архітектури, а твори мистецтва не просто прикрашають інтер'єри будинків власників і символізують їх економічний та соціальний статус, а є самоцінними безвідносно до репрезентативно-статусної функції приватних або монарших осіб.

Приклад створення музейного топосу саме під наповнення музею – Стара пінакотека в Мюнхені. Будинок пінакотеки споруджено спеціально як картинну галерею архітектором Лео фон Кленце на замовлення баварського короля Людвіга І впродовж 1826–1836 рр. з урахуванням як особливостей королівського зібрання, так і найліпшого освітлення експонатів [14; 14]. Зокрема, зважаючи на шестиметровий «Великий Страшний суд» Рубенса, центральну залу верхнього поверху спроектовано з вищим перекриттям – 14,6 м.

«Музеєфікувався» і відкритий простір. У 1891 р. видатний етнограф Артур Гезеліус створив парк «Скансен» у Стокгольмі, який став першим етнографічним музеєм під відкритим небом. Він започаткував симбіотичний жанр парку-музею і відкритого музейного топосу. Крім етнографічних музеїв, відкритий музейний топос доповнили археологічні музеї (Кносський палацовий комплекс, подібний комплекс у Фесті на Криті тощо). Археологічні або історико-археологічні музеї просто неба є унікальними в тому сенсі, що зберігають «автентичний» історичний простір і надають можливості уявити спосіб його засвоєння творцями комплексів. Водночас можна сказати, що таким чином відбувається музеєфікація історичного простору.

У ХХ ст. розпочалася музеєфікація й архітектурного простору. Топос замків або промислових підприємств з функціонального почасти змінився на музейний. Так сталося з найвідомішими колишніми фортифікаційними і житловими спорудами, залізничними вокзалами та корабельнями, фабриками і складами. Їх першопочатковий простір мав зовсім іншу концепцію призначення, нині це – різні види музейного топосу: промислові музеї, галереї, пам'ятки залізнично-транспортної архітектури, історичні або краснавччі музеї тощо. Часто сама будівля, в якій розміщується музей, стає музейним експонатом.

Альтернативою заповненого експонатами музейного топосу у ХХ ст. став т. зв. «Білий куб» – музей (галерея), в якому внутрішній простір ніби розчинявся, зникав, залишаючи лише артефакт і глядача. Білі стіни й неонове освітлення візуалізували концепцію простору музею як такого, що залишає відвідувача сам на сам із мистецьким твором, від інтелектуального і сенситивного осягнення котрого ніщо не повинно відволікати. Експонати розміщувалися на значній відстані один від одного. Про музейний тоpos «Білого куба» можна сказати, що це – предметне втілення метафоричної вежі зі слонової кістки.

Останнім часом створюються музеї, що поєднують споглядання експозиції з проведенням майстер-класів, під час яких відвідувачі мають можливість набути практичних навичок виготовлення аналогічних експонованим предметів. За таким принципом діє Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному Полтавської області, який поєднує як закритий (музей-майстерня), так і відкритий простір, тобто експозицію просто неба. Етномистецтвознавчий, науково-дослідний і культурно-освітній заклад – таким є офіційний статус цього музею.

Крім різних видів реального простору «живого» музею, у ХХІ ст. музей переноситься у віртуальний простір. Топос останнього є символічним з точки зору дематеріалізації культури доби постмодерну з її симулякрами як артефактами, що «не мають власного оригіналу». Віртуальний музей надає доступ до електронних копій експонатів реальних музеїв, – це тоpos копій, які замінюють «живе» сенсорне сприйняття спогляданням цифрового зображення.

Водночас віртуалізація музейного топосу надає можливості для індивідуалізації й адресності роботи музеїв. Обговоренню питання про те, що музеї мають звертатися до окремого відвідувача, присвячено конференцію, яка відбувалася в Санкт-Петербурзі 2007 р. Зокрема, зазначалося, що проблема почасти пов'язана з тим, що музеї – це не тільки заклади культури, але й суб'єкти економічної діяльності, що позначається на амбівалентності їхніх завдань: гуманістичних – у сукупності більшості музейних функцій, – і економічних. На лекціях американського музеолога Трісії Едвардс, присвячених інноваційній творчості і винахідництву у музеях засобами SparkLab (19 вересня 2014 р., музей Івана Гончара, проект «Актуальний музей: стратегія динамічного розвитку»), наголошено на важливості гуманістичного підґрунтя музейних стратегій, впровадженні концептуальних основ навчально-освітніх програм для дітей та сімей, зміцненні творчого і винахідницького мислення відвідувачів інтерактивними засобами.

Отже, здійснений аналіз дозволяє узагальнити і запропонувати таке визначення: музейний тоpos – це концептуалізований простір соціальної пам'яті, матеріалізованої в артефактах. У своїй еволюції музейний тоpos розгортався від сакрального закритого топосу як протоформи, через приватний і публічний, як відкритий, так і закритий, репрезентативно-декоративний та репрезентативно-статусний тоpos світських палаців із приватними колекціями їхніх власників до закритого топосу публічних експозицій, символічного топосу музеїв доби індустріалізму, «стерильного» спеціалізованого топосу «Білого куба», до відкритого топосу скансенів і віртуального топосу інтерактивних музеїв.

Утім, останні музейні інновації ще потребують свого окремого дослідження.

Література:

1. Закон України «Про культуру» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.president.gov.ua. – Назва з екрана. 2. Хадсон К. Влиятельные музеи / К. Хадсон ; пер. с англ. – Новосибирск : Сибирский хронограф, 2001. – 194 с. 3. Сапанжа О. С. Современный художественный музей: на службе человечеству или человеку? / О. С. Сапанжа // В поисках музейного образа: матер. науч. конф., СПб., 12–13.04.2007. – СПб., 2007. – С.6–17. 4. Аристотель. Топика / Аристотель. Сочинения в 4 т.; пер. с древнегреч. – Т. 2. – М. : Мысль, 1978. – С. 347–532. 5. Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов / Диоген Лаэртский : пер. М. Л. Гаспарова. – М. : Мысль, 1979. – 620 с. 6. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм / А. Ф. Лосев. – М. : Искусство, 1979. – 815 с. 7. Витрувий. Десять книг об архитектуре / Витрувий; пер. Ф. А. Петровского. – М. : Изд-во Академии архитектуры, 1936. – 327 с. 8. Цицерон Марк Туллий. Речь против Гая Вереса (Первая сессия) // Марк Туллий Цицерон. Речи в 2 т. ; пер. с лат. В. Гореништейна. – М. : Изд-во Академии наук СССР, 1962. – Т.1. – С. 44–58. – (Литературные памятники). 9. Кузицин В.И. Генезис рабовладельческих латифундий в Италии (II в. до н. э. – I в н. э.) / В. И. Кузицин. – М. : Изд-во Московского ун-та, 1976. – 267 с. 10. Монти Раффаеле. Уффици. Шедевры и их окружение / Раффаеле Монти : пер. с ит. – Ливорно : Sillabe, 2005. – 255 с. 11. Гаэта Матиа. Музей Каподимонте. Неаполь / Матиа Гаэта: пер. с ит. – К. : Новий друк, 2012. – 159 с. 12. Метте Валери. Orsay / Валери Метте ; пер. с фр. – Paris : Museed` Orsay, 2008. – 191 с. 13. Замкова М. В. Лондонская Национальная галерея / М. В. Замкова. – М. : ОЛМА-ПРЕСС Образование, 2005. – 128 с. 14. Седова Т. А. Старая пинакотекa в Мюнхене / Т. А. Седова. – М. : Искусство, 1990. – 278 с.