

ДЕБАТИ В МУЗЕОЛОГИЯТА
ДНИ НА КУЛТУРНОТО НАСЛЕДСТВО В ИНСТИТУТ
ЗА ЕТНОЛОГИЯ И ФОЛКЛОРИСТИКА
С ЕТНОГРАФСКИ МУЗЕЙ – БАН

110 ГОДИНИ
НАЦИОНАЛЕН ЕТНОГРАФСКИ МУЗЕЙ –
МИНАЛО, НАСТОЯЩЕ И ПЕРСПЕКТИВИ



BULGARIAN ACADEMY OF SCIENCES
INSTITUTE OF ETHNOLOGY AND FOLKLORE STUDIES
WITH ETHNOGRAPHIC MUSEUM

Regional Centre for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage
in South-Eastern Europe under the auspices of UNESCO

DEBATES IN MUSEOLOGY

**DAYS OF CULTURAL HERITAGE IN THE INSTITUTE
OF ETHNOLOGY AND FOLKLORE STUDIES
WITH ETHNOGRAPHIC MUSEUM**

**110 YEARS
NATIONAL ETHNOGRAPHIC MUSEUM –
PAST, PRESENT AND PERSPECIVES**

Edited by *Petko Hristov*

Sofia • 2018
Prof. Marin Drinov Publishing House
of Bulgarian Academy of Sciences

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЕТНОЛОГИЯ И ФОЛКЛОРИСТИКА
С ЕТНОГРАФСКИ МУЗЕЙ

Регионален център за опазване на нематериалното културно наследство
в Югоизточна Европа под егидата на ЮНЕСКО



United Nations
Educational, Scientific and
Cultural Organization



Regional Centre for the
Safeguarding of Intangible
Cultural Heritage in
South-Eastern Europe under
the auspices of UNESCO

ДЕБАТИ В МУЗЕОЛОГИЯТА

ДНИ НА КУЛТУРНОТО НАСЛЕДСТВО В ИНСТИТУТ
ЗА ЕТНОЛОГИЯ И ФОЛКЛОРИСТИКА
С ЕТНОГРАФСКИ МУЗЕЙ – БАН

110 ГОДИНИ
НАЦИОНАЛЕН ЕТНОГРАФСКИ МУЗЕЙ –
МИНАЛО, НАСТОЯЩЕ И ПЕРСПЕКТИВИ

Съставител: *Петко Христов*

София • 2018



Издателство на БАН „Проф. Марин Дринов“

Редакционна колегия:

Петко Христов

Андрей Тонев

Димитър Василев

Сборникът се издава с финансовата подкрепа на Регионалния център за опазване на нематериалното културно наследство в Югоизточна Европа под егидата на ЮНЕСКО.

© Институт за етнология и фолклористика с Етнографски музей – БАН, 2018

© Петко Петров Христов, съставител, 2018

© Силвия Славчева Божилова, художник на корицата, 2018

© Издателство на БАН „Проф. Марин Дринов“, 2018

ISBN 978-954-322-949-9

СЪДЪРЖАНИЕ

Петко Христов – Предговор / 7

Етнографското експониране – преди и сега / 9

Николай Ненов – Димитър Маринов, „националният костюм“ и Музеят / 11

Валентина Ганева-Райчева – Националният етнографски музей в София – една възможна визия за бъдещето / 19

Елена Водинчар, Анита Комитска – Идеи и виждания за етнографското експониране / 29

Николай Папучиев – „Скансен“ – музеят, модерните идеологии и предизвикателствата на популярната култура / 37

Симеон Недков – „Оживяване“ на експозициите в музеите на открито / 51

Опитът на другите / 65

Мила Сантова – Експозицията на съвременния музей за обществото днес: примерът на Музея на човека в Париж / 67

Весна Божич-Омчикус, Тиана Чолак-Антич – Етнографският музей в XXI век / 75

Звйездана Антош – Новата постоянна експозиция в Етнографския музей в Загреб / 85

Стелу Шербан – Пресичане на границата в музеографския дискурс: идеология и маркетингизация / 99

Владимир Боцев – Постоянната етноложка експозиция в Музея на Македония и размислите за нова / 113

Опитът на музеите в страната / 117

Ива Кюркчиева – Музеят и неформалната група – динамика на взаимодействието / 119

Сашка Бизеранова – Идеи за една бъдеща постоянна етнографска експозиция в Музея „Кръстатата казарма“ в гр. Видин / 129

Ваня Йорданова – Пътят на една музейна колекция / **137**

Миглена Петкова – Минало с продължение. Изложбата „Магия в бяло в Музей „Сарафкина къща“. От тъкачния стан до фондовете на Музея / **149**

Биляна Попова, Лора Христовова – Музей – временна експозиция – памет / **153**

Елена Георгиева – Временните изложби на отдел „Етнография“ при Регионален исторически музей – Ловеч от 2005 до 2016 г. / **163**



Предговор

През 2016 г. етнологката колегия в страната отбеляза важен юбилей – навършиха се 110 години от откриването на Народния етнографски музей в София. Зад тази достолепна възраст са скрити успехите и постиженията на българската етнография и фолклористика в страната и в чужбина, разрухата по време на бомбардировките през 1944 г. и изграждането отново на Музея из основи, развитието на българската етномузеология през десетилетията на социализма и трудните години на прехода. Тази важна годишнина стана повод ИЕФЕМ – БАН да организира вече утвърждаващо се като обичайно за институцията събитие – *Дни на културното наследство 2016*, в рамките на което обяви и национална кампания „*Да възродим Националния етнографски музей!*“. Нашата амбиция беше, когато през 2018 г. България председателства Европейския съюз и София се превръща в столица на Обединена Европа, в Националния етнографски музей да бъде открита представителна експозиция, разкриваща българското културно наследство в диахронен и синхронен план чрез неговото регионално многообразие. Експозицията вече е факт и в залите на обновения Национален етнографски музей е представена изложбата „*ВРЕМЕНА И ХОРА. Живите традиции на България*“.

Подготовката за тази изложба и отбелязването на събитието като цяло премина през различни фази, но една от най-важните беше конференцията „*110 години Национален етнографски музей – минало, настояще и перспективи*“, проведена през октомври 2016 г. с помощта на Регионалния център за опазване на нематериалното културно наследство в Югоизточна Европа под егидата на ЮНЕСКО. Помощта на Регионалния център предостави възможност да поканим колеги от етнографските музеи в Белград, Букурещ, Загреб и Скопие, както и много експерти от страната. Всъщност получихме представителна извадка на българската етномузеология – като теми и експерти, проблеми и постижения. В статиите и на българските автори, и на колегите от чужбина се говори за изграждането както на класически етнографски експозиции, свързани с развитието на националната идеология в съседните балкански страни, като Р Македония, Румъния, Сърбия и Хърватия, така и за модерни музейни решения, такива от антропологичен тип, каквато е обновената постоянна експозиция в Музея на човека в Париж или първият музей на открито („Скансен“), изграден от Артур Хазелиус в Швеция. Нови идеи в етнографското експониране са дискутирани от редица автори, също както и иновативни практики в работата на Музея с публиките.

Дискусиите както по време на конференцията, така и след това спомогнаха в значителна степен да изкристализира конкретната визия за представителна експозиция на Националния етнографски музей; нека само да напомня, че последната постоянна експозиция в Музея е закрыта през далечната 1984 година. Специална благодарност за помощта при създаване на концепцията за експозицията „*ВРЕМЕНА И ХОРА. Живите традиции на България*“ дължим на доц. Ивета Пиргова и на всички колеги от ИЕФЕМ – БАН, които се включиха и в конференцията, и в реализацията на експозицията.

От съставителя



Етнографското експониране – преди и сега



ДИМИТЪР МАРИНОВ, „НАЦИОНАЛНИЯТ КОСТЮМ“ И МУЗЕЯТ

Николай Ненов

Регионален исторически музей – Русе

Критическият прочит на авторите, сочени за класици в българската етнография, е важен и необходим за структуриране на картината за света, владяла умовете и сърцата на българите, които утвърждават българската нация през XIX в. Благодарение на съвременни примери и изследвания, насочени към началото на нациите, изследователите имат рецепцията да уловят онези специфични моменти, които включват науката в идеологическите конструкции, очертаващи пространствата (физически и ментални) на нациите.

Безспорно е, че етнически различното е търсено и откривано от първите ни фолклористи и етнографи, тъй като то – етноспецифичното, е чертаело граници, описвало е присъствието на българите в актуалната действителност, запълвало е белите петна на знанието. Възраждането е време на поява и утвърждаване на българите като нация и макар фолклористичните проучвания да не са сред трите най-важни фактора (движението за новобългарска просвета, за самостоятелна църква, националната революция) за постигане на собствена държавност, те имат изключително важно място в процесите на национално съзряване. Налице е симбиоза, при което не само почти всички революционери записват фолклор, но дори фолклорните творби оказват влияние върху обществото съобразно етноконсолидационните процеси на българската нация, какъвто е случаят с българската хайдушка епика (Ненов 1999).

Фолклорът чертае граници и показва етноспецифичното в живота на младите държави и нации в Европа – „фолклорните изследвания [...] са почти едничките средства за определяне етнографическите граници на разните балкански народи“ (Шишманов 1889: 27). В засиления процес на музеализация от втората половина на XIX в. на различни форми от фолклорната култура се придават националнозначими измерения, поради което включените в музейна експозиция предмети от културата на българското село се превръщат в национални символи. Наистина в началото на 90-те години на XIX в. приоритетът на фолклористиката става видим, но това личи едва на фона на основаването на Народния музей през

1892 г. Тъкмо неговото развитие изисква ускорено формиране на колекции и липсата им предизвиква отбелязвания от изследователите засилен интерес към „веществената култура“. Естествено, носиите са основна репрезентативна част от музеите по това време, тъй като пряко представят групи от хора – способни са да съдържат социални, възрастови, полови, регионални и други белези, с което носиите добиват възможност да обобщават, като същевременно деперсонализират. И точно в това се състои тяхната музейна репрезентативна ценност.

И в други дялове на етнографията се регистрират процесите на утвърждаване на определени обобщаващи схеми на описание – разказът за куковете от Старо село в първия том на „Известия на Етнографския музей“ (1906) почти без изменения се препечатва от Димитър Маринов в „Народна вяра и религиозни народни обичаи“ (СБНУ, 28, 1914), макар тук описанието на конкретния обичай да се разполага в широките рамки на национално представяните „религиозни народни обичаи“. Оттук насетне има само една крачка до утвърждаването на конкретния текст като обобщение на цялото маскиране у българите, което се случва десетилетия по-късно в представителната статия на енциклопедичния справочник „Българска митология“ (Българска митология 1994). Там текстът за ритуала маскиране, както и за костюмите на куковете е основното репрезентативно описание за маскирането у нас, макар по същество да отразява ситуацията в Старо село, Тутраканско, и региона.

Прочитът на темата за изобретената традиция от някои изследователи визира конструирането на национален костюм по презумпцията за конструиране на нацията като въобразена общност. С намерение за подчертаване на различието спрямо околните култури се формулира и понятието „български национален костюм“, което е фикция, навлязла широко в езика на специалисти и неспециалисти (Шаренкова, Мишкова 2011: 13). Разбира се, „български национален костюм“ не съществува – многообразието от носии в различните региони у нас не предполагат унифициране и претворяване на един-единствен костюм, в резултат на което дори анализите на репрезентативността в този развоен процес сочат единствено калпака като емблематична част от мъжката традиционна носия (Дечев, Вуков 2010: 165). В този контекст темата за изобретяване на национален костюм не стои убедително, а проблематично, и то не само защото Димитър Маринов посочва, според приетите тогава норми, своите информатори. По негово време фолклорът е жив и е реалност. Макар и заимстван, терминът „жива старина“ посочва отношението на изследователя към обекта на изследване – фолклорът не само притежава качествено определение, но е формулиран като наследство. Защото тъкмо това е значението на понятието „старина“ – днешният смисъл и съдържание на понятието „наследство“. Безспорно процесите на формиране на наследство са подвластни на конструирането, но чрез изграждането на оптика върху „живата старина“ изследователят вече е положил основите на процес, чрез който наследството се припознава от всички като ценност.

Едно от най-сериозните обвинения срещу Димитър Маринов, етнографите и музейните труженици изобщо е за комплектуването на костюми – „трудно се

намират и цели костюми, поради което някои костюми в музеите трябва да се съставят от отделни дрехи от различни места и времена“ (Дечев, Вуков 2010: 213). „Стъкмеността“ на носията се оценява като проблем в презентацията на костюма, макар никъде да не се посочва конкретен пример. С оглед на предпочитанията към показването на празничните дрехи бихме могли да предположим, че все пак възможните компилации, изложени в музеите, не са измежду работни и празнични дрехи, измежду момински и бабешки, а вероятно, нормирани и от познанието на етнографите, „конструктите“ са в една област, т.е. „стъкмьява се“ невестински, лазарски или друг подобен костюм.

Какво е пречело на етнографите да вземат нечия конкретна „цяла“ носия – няма ли да се досещали за това? Защо в стремежа си да събират костюми отдават приоритет на празничните (богато орнаментирани, красиви) облекла? Причините за това да липсва „цял“ костюм на конкретен обреден персонаж откриваме в спецификата на фолклорната култура. Не е ясно авторите, които не са теренисти, какво си представят под „вземане на готово облекло от действителния селски живот“ (Дечев, Вуков 2010: 250), но така или иначе това действие няма как да уподобява пазаруване в магазин¹. Всъщност облеклото в домодерните общности не е изобилно – рядко жените имат в раклите си повече от три-четири ризи, а връхните дрехи са единични. И ако това подсказва, че празничните дрехи са само един „комплект“, коя ще е тая жена, която ще даде (продаде) на етнографа своите дрехи? Във времена на кризи, които покрай войните на Балканите са чести, домашно приготвените дрехи стават дори оскъдни и се заменят с машинно произведени.

Много често празничното женско облекло, съхранено в музеите, е „невестинско“, т.е. от сватбата. Да припомним, че до късно е жива вярата, според която запазването на невестинския костюм е необходимо условие за събирането на двойката младоженци след смъртта – съпрузите биха се разпознали на „оня свят“ по своите младоженчески дрехи². Поради това сватбеният костюм е и погребален. При наличието на тази устойчива вяра кой и защо би дал обредните си дрехи в музея?

Всичко това явно принуждава етнографите да пресъздават конкретен костюм на локален обреден персонаж, като уподобяват разкази, като се ръководят от описания, а в по-ново време – и от снимки. Етнографите „стъкмьяват“ носия, а резултатът от това действие не е произволен вариант на местен костюм. Напротив, както се вижда и от фотоси, традиционната местна носия съдържа елементи, които не позволяват кой знае каква вариативност в пространството на

¹ В едно от експозиционните решения на Музея на селянина в Букурещ бе включен шендер, на който на закачалки бяха подредени една до друга традиционни женски ризи. Художественото решение, което уподобява дрехи в магазин, вероятно е избрано, за да се преодолеят границите при възприемането на домодерното облекло от различни поколения посетители.

² В моите теренни записи подобни твърдения има до края на 80-те години на XX в. от Северозападна, от Средна Северна и от Северозападна България. По това време не бях ходил все още на терен в южната част на страната, но е възможно други колеги да са отбелязвали това явление и там.

групата. Това, което се привижда като изобретена традиция – комплектуване на селски костюми, е по същество несъобразяване с вариативността на фолклора и с необходимостта понякога изследователите да боравят с инварианти на фолклорните факти. Те помагат за интерпретацията на културната система на фолклорния домодерен човек, тъй като правят по-ясни основните парадигми. В същото време във вариантите се открива богатството на значенията, регионалните или конфесионални отлики – цялата онази специфика, която изкушава изследователите с многообразието си³.

Другата важна специфика, която обяснява интереса към богато орнаментираните облекла и не се отнася към техните естетическите качества, е свързана с функциите на костюма и персонажа, на когото той принадлежи⁴. Тук визираме обредността, която в много по-висока степен съдържа етническата специфика в сравнение с всекидневната носия или работното облекло. Този факт не е отчетен при анализа на приоритетите на миналото, станали основа за изразяване на „българското“. Известно е, че Иван Шишманов не е теренист, а също така не е и музеен специалист. От своята катедра той може и издава присъди в области, които не познава достатъчно добре, тъй като не се е докосвал до тях⁵. Обредният фолклор е носител на етническата специфика и именно той ни отличава от другите около нас в най-голяма степен, като показва българския влог в съкровищницата на народите. Във века на нациите това е особено важно обстоятелство, в полза на което работят всички наши фолклористи и етнографи от XIX в. насам.

Концепцията на Димитър Маринов за българската домодерна култура (която се идеализира чрез понятието „традиционна“) като за „жива старина“ формира особен поглед към фолклорното наследство. В края на XIX в. то е живо, може да се пипне, снима, рисува, опише, тъй като моделите за описание на наследството имат визуални характеристики (Иванова 1999: 26), но от друга страна, „старината“ оживява само пред погледа и чрез перото на изследователите. Независимо от това „живата старина“ на Маринов се превръща в основен тезаурус на вещния свят на фолклорната култура. Неговите съчинения са своеобразен каталог, инвентарна книга на бъдещия музей, който самият Маринов започва да попълва.

³ Без да оправдавам подобни действия, ще посоча примери на музейни етнографи от Североизточна България, които в търсенето на конкретни носии, типични за етнографската група, която е мигрирала в техния регион, са сглобили преди десетилетия носия от части на костюма, събрани на терен от мястото на произход, в случая – Сърта, Източна Стара планина. Подобни намерения днес има и музей в Югоизточна България, който ще издирва на терен „автентичното“ облекло на преселниците от Беломорска Тракия в днешна Гърция.

⁴ Липсата на указание на кого точно е принадлежала конкретна носия в музеите е знание, което ни е спестено от предишни поколения етнографи, които сякаш се предоверяват на една от основните функции на фолклора – „анонимността на народния творец“.

⁵ Десетилетие по-късно, когато вече гледах към обекта на изследване и през очите на музея, дълго време се изненадвах от „хаоса“, който съществува на терен – защото не съм си давал сметка, че класификацията на костюмите и вещите в света на хората се правят в музея, създават се от изследователите. Поради което, когато се отиде на терен, експонатите не стоят във витрина, не са групирани по специфични белези, а напротив – употребяват се в широките граници на фолклорната култура според конкретните нужди на всекидневен или обреден елемент.

Димитър Маринов използва два концепта за създаването на музей – този на вещния свят (костюмите) и този на живата старина – онова, което днес бихме нарекли нематериално културно наследство. Дрехата като символ на човека бива превърната в основа на фондовата наличност и оттам – на музейната презентация. Като избира нея за акцент в събирателската си програма, Д. Маринов чертае линията на музейната политика за десетилетия напред (Шаренкова, Мишкова 2009: 13). В процеса на изследване на конструирането на „национален“ костюм изследователите декларират, че се вглеждат само в „елементи от народната носия“ (Дечев, Вуков 2010: 165), т.е. превръщането на селското облекло в национално не става автоматично, а чрез селекция. Подборът следва разнородни прочити на различията, тенденции на модата или белези на престижност и власт, за да придобие характеристики, твърде близки до облеклото на персонажите, подвластни на героичното време, както посочват самите изследователи. Те дават пример с „калпак с лъвче“ и „ботуши“, т.е. с елементи от дрехите, характерни за времето на националното формиране, видими по празненства, походи, шествия, маскарлади, исторически възстановки, фестивали.

В действителност и днес национален костюм не съществува, но обобщения на носии, разпознавани като „български“, се откриват във формациите на подкрепяните от държава и общини „представителни ансамбли“ за народни танци. С утвърждаването на училищата по изкуства (Котел, Широка лъка) и висшите училища (Пловдив) постепенно терминологията на музиколозите и хореографите измества тази на фолклористите при публичното говорене. Поради това вместо на многобройни етнографски групи и различия страната се разделя на (само) седем „музикално-фолклорни области“ (което е коректно твърдение от музикална гледна точка), а по-късно се запазва краткото „седем фолклорни области“. Това опростяване на изказа нанася поражения на етнографското многообразие – изоставя се споменът за *мърващи, торлаци, гребенци, хърцоци, шиковци, капанци, съртци, балканджии*, за да ги превърне в „северняци“. Кому е нужно това? Подобно обобщаване представлява платформа, върху която се създават днешните „национални костюми“, шити от фирми⁶, от съвременни платове и машинна бродерия. Те понякога уподобяват български мотиви, но с причудлив колорит и странни шарки, а друг път използват тъкани с изумрудени и пурпурни цветове, патешко жълто и отровнозелено, които заковават погледите на сцената, но всъщност са просто фалшиви. В този смисъл старанието от времето на Димитър Маринов да се композира „национален костюм“, дори и да е съществувало, доколкото е възможно това⁷, е несполучливо. И ако приемем,

⁶ Вж. сайтовете на „Пен силует“ (<http://www.pensiluet.com>) и на „Мели-М“ (<http://nosii.com/category/1/narodni-nosii.html>), посетени на 19.03.2018 г.

⁷ Доста след активната дейност на Д. Маринов все пак се оформя ситуация, в която селската носия се разпознава като символ на нацията – в публичното пространство на темата „Добруджа“ в периода между двете световни войни, когато Южна Добруджа е окупирана от Кралство Румъния, при тържества и годишнини, в изображения върху ефимерии, при хорови изпълнения и представления на елементи от фолклорната традиция на сцена женската носия от Добруджа се показва като визуална емблема на българското (Димов 2012; Димитрова, Ненов 2018).

че сме загубили битката за автентичността на фолклорните носии⁸, в това число и при голяма част от обредните костюми (визирам тук маскарадните), явно е, че този концепт за развитие на национален музей е непродуктивен.

В последните десетилетия бившият Етнографски институт с музей разработи своя концепция за постоянна експозиция (по проект „Открит музей“), която стои нереализирана. Тя залага на нови принципи и методи на работа с публиката, но съдържанието ѝ се полага върху основите на наличните музейни колекции и историята на институцията – като търси включване, диалог с публика и репрезентативност на всички групи от хора, живеещи у нас. В центъра на многообразието и развитието се поставя комуникацията⁹, а промяната е възприемана като движещ механизъм. Разчита се на провокация за инспириране на критично мислене у отделните аудитории. Проектът „Открит музей“ акцентира върху включеността на пренебрегвани досега сегменти от обществото и културното наследство.

Характерна за проекта на Д. Маринов е неделимостта на културата на части: традиционна и съвременна, духовна и материална. Разбирането му за музей като съхраняващ материални свидетелства за културата не изолира устната фолклорна традиция. Стремещт на Д. Маринов е да се обхванат явленията в цялост, защото според него и съвременниците му натискът на модерността е огромен и традицията бързо изчезва (Шаренкова, Мишкова 2009: 12). Включването на фолклора в експозицията на музея може да формира емоции, стоящи в основата на познавателни процеси, в които музеят има ключова роля за разбирането на традиционното знание и информация за домодерното общество, което ползва форми на мислене и картина за свят, боравещи с чудесата на метафорно-поетическия изказ (по Арнаудов). Може ли песенният или наративният фолклор да представят форми на мислене, има ли описани прояви на чудо или ступор, могат ли фолклорните текстове да стимулират фантазията? И ако ние, изследователите, познаваме тези специфични елементи на културата, трябва да ги включим в експозициите на музеите си, защото без тях лишаваме умишлено нашите аудитории от познание (запазено само за нас!?) и от уникално забавление. Естествено, трябва да се постареем да осигурим и достъп до инструменти за разбирането на фолклора. За мен концепцията на проект „Открит музей“ напълно задоволява нуждите на Националния етнографски музей в бъдещата му реализация и при изготвяне на тематико-експозиционен план. Разбира се, ще уточня, че концепцията визира до голяма степен едно идеално състояние, в

⁸ Шестващите днес по площади и сцени носии с елементи от силното, национално героично време, маскарадните костюми в трицвет, наподобяващи националното знаме, са в силен контраст с регистрираните от първите ни етнографи костюми. Друг е въпросът защо досега не се е появила изложба, която да проследи промените в носиите хронологично, смяната на кройките на женските ризи, влиянията на „женските“ списания и вестници, появата на първите „обобщени“ образи на регионални носии.

⁹ Желанието на авторите е да „описат културата на територията на България с презумпцията за нацията като гражданско образувание, както и да не пропускат миграциите като явление със собствена, но не отделна от тази на уседналото население, история“ (Шаренкова, Мишкова 2009: 29).

което музеят развива своя разказ в нови експозиционни пространства, каквито безспорно са му нужни, а не ги притежава.

Но ако се вгледаме в близкото бъдеще, смятам, че Националният етнографски музей би могъл да реализира своя ресурс успешно само като заработи в мрежа. Не да представя изчерпателно разнообразното по форма тяло на нацията, а да поддържа преки връзки с утвърдени регионални музеи¹⁰, като по този начин уплътнява контексти, допълва теми и колекции, различни от притежаваните от него, и представя варианти на националния разказ; гостува и споделя експонатите си, за да живеят, да имат срещи с различни аудитории. Този национален музей има нужда от смяна на оптиката – притежаваните от него експонати принадлежат на конкретни места (територии) с имена (не непременно български), а не на безименната нация. И ако експонатите му са важни, те трябва да се споделят с множество хора, което може да се случва не само в София.

И така, ако се съобразяваме с реалностите, с които разполагаме, предлагам да погледнем отново към концепцията на Димитър Маринов за „живата старина“. В днешен „превод“ тази концепция се съсредоточава в създаването на музей, който трябва да представи живите човешки съкровища на България. В последното десетилетие работата на ИЕФЕМ по организацията на тази „национална система“ е изключително интензивна, видима и резултатна, при това на различни нива – в регионите на страната, на национално ниво („живите човешки съкровища“ са включени в най-престижния фолклорен фестивал „Копривщица“ и имат подкрепата на Министерство на културата), както и по света чрез утвърдените кандидатури в представителната листа на нематериалното културно наследство.

Защо се налага това? От една страна, заради връзката с настоящето, тъй като съвременните музеи не гледат в миналото, а в настоящето и бъдещето; от друга, музеят ще има своя конкретна аудитория, свои приятели, истории за разказване и преживявания, личности с имена и биографии (на „съкровищата“ и техните изследователи). От трета страна, като научна институция музеят ще пази не само съвременното, но и близостта до автентичното, което според изискванията на ЮНЕСКО не е водеща перспектива по отношение на „живите човешки съкровища“, докато за музея тази специфика на неговите колекции се съдържа в корените му.

Отношението към настоящето, формирането на нови ангажирани аудитории, близостта до автентичността – това са три основни категории, които могат да послужат за формиране на работеща концепция за етнографски музей, който търси връзката с началото от 1906 г., проследява развитието и превръщането на старината в наследство, намира начин за включване на колекциите си и представя актуалната си дейност пред публика.

¹⁰ Безспорна е необходимостта от Музей на маската в Перник, където се провежда най-значимият маскараден фестивал на Балканите. В този смисъл необходимо е промяната да се извърши системно – не само в центъра, но и на онези стратегически места, които ще го осмислят. От своя страна първият филиал на Етнографския музей в София е открит през 1926 г. в дома на писателя Алеко Константинов в Свищов, в стара градска къща с виенски мебели, където е отседнал и руският император през 1878 г. Ето защо представянето на градските теми биха могли да се реализират също извън София, още повече че фондовете на НЕМ не са особено богати в това отношение.

Използвана литература

- Българска митология 1994.** Енциклопедичен речник. Съст. А. Стойнев, Д. Попов, М. Василева, Р. Попов. София: 7М+Логис, с. 400.
- Дечев, Ст., Н. Вуков 2010.** От калпака до цървулите: как се създава българската национална носия. – В: *В търсене на българското: мрежи на национална интимност (XIX–XXI век)*. София: Институт за изследване на изкуствата, с. 159–254.
- Димитрова, М., Н. Ненов 2018.** *Гласове от Русе за Добруджа*. София: ИИК „РОД“, с. 180.
- Димов, В. 2012.** *Добруджа: памет и песен*. Добрич: Матадор 74, с. 228.
- Иванова, М. 1999.** „Жива старина“ и някои визуални характеристики на нейните модели за описание на „живи старини“. – В: *Живата старина, юбилеен сборник по случай 150 г. от рождението на Димитър Маринов*. Съст. Н. Ненов, Р. Русев. Русе: Лени Ан, с. 25–27.
- Ненов, Н. 1999.** *Българската хайдушка епика. Потекло и развитие*. София: ИИК „РОД“.
- Шаренкова, Р., И. Мишкова 2011.** Ние пред другите: Националния етнографски музей и неговата експозиция през XX век в няколко проекта. – В: *Визии за музеологията и етнологията*. В. Търново: Фабер, с. 9–32.
- Шишманов, Ив. 1889.** Значението и задачата на нашата етнография. – В: *Сборник за народни умотворения. Т. I*. София, с. 1–65.



НАЦИОНАЛНИЯТ ЕТНОГРАФСКИ МУЗЕЙ В СОФИЯ – ЕДНА ВЪЗМОЖНА ВИЗИЯ ЗА БЪДЕЩЕТО

Валентина Ганева-Райчева

Институт за етнология и фолклористика с Етнографски музей – БАН

Няколко предварителни уточнения

Първо, не съм привърженичка на идеята за постоянна експозиция в Националния етнографски музей (НЕМ), но тук няма да аргументирам позицията си, защото според българското законодателство в сферата на културното наследство статутът на Музея е обвързан с нейното наличие. Все пак ще поставя няколко въпроса. Колко постоянна е постоянната експозиция? Може да се обновява на 10 или 20 години, но основните идеи и всички концептуални детайли остават ли неизменни? Релевантно ли е в съвременното динамично време на растяща мобилност и бързо развиващи се технологии да настояваме за постоянни експозиции? Светът, а и музеят стават все по-фрагментарни, лавинообразно нарастват процесите на музеификация, на създаване и оспорване на наследства и в този смисъл необходимо ли е „застиването“ в постоянни експозиции? Приемам, че сме задължени да направим постоянна експозиция в НЕМ и че можем да преодолеем присъщата ѝ застиналоост във времето чрез идеите за нейната незавършеност, отвореност, диалогичност, „провокативност“, проблемност, както и чрез множество и различни събития и инициативи, свързани с нея.

Второ, Националният етнографски музей в София има уникалния шанс, от една страна, да е в структурата на научен институт, който обединява етнологи и фолклористи с различен профил, от друга, да е в рамките на една голяма научна институция – БАН, и при осъществяване на своите проекти, на идеите си за експозиции и събития да може да разчита на партньорства с учени от други научни полета: география, ботаника, зоология, астрономия и др.

Трето, името „Национален етнографски музей“ е задължаващо. У нас почти всички регионални и общински центрове притежават етнографски музеи или колекции; етнографски изложби създават читалища, неправителствени организации, частни лица¹. В този смисъл НЕМ е призван да участва в създаването на

¹ Критиката към тях е обща: обектът на интерпретация е ограничен, традицията се приема за статукво (края на XIX и началото на XX в.), а музейният разказ най-често се характеризира с монологичност (вж. например Мишкова 2014).

по-широки символни пространства и послания, които едновременно надхвърлят регионалните граници и правят връзки на наднационално ниво.

НЕМ прави опит за възраждане в **сложен културен и социален контекст**, който накратко може да се обобщи със силна конкурентна среда и деконструиране на границите на класическите музеи. Музеят трябва да намери своето място сред множество образователни и изследователски институции, развлекателни индустрии и информационни средства в едно обществено пространство, в което като противодействие и на глобализацията локалните култури добиват все по-голяма значимост и видимост. Те и преживяното се използват като част от символния ресурс за поддържане на връзките с мястото на живеене, обвързват се с местната идентичност и туризма. В тематични музеи, изградени по инициатива и със средства на държавата или неправителствени организации, с помощта на оперативни програми или програми за трансгранично сътрудничество на ЕС², се репрезентират традиционни технологии и производства, гео-, зоо- и биоразнообразие, природно наследство и др., емблематични за локалната култура и територия. От друга страна, под влияние на глобализацията строгата профилираност на класическите музеи става оспорвана. Съвременното изкуство в глобален контекст завзема териториите на някогашната народна художествена продукция (Белтинг 2013). Днес много специализирани в друг профил музеи вплитат в своите дейности елементи на нематериалното културно наследство, за да „озвучат“, „визуализират“, контекстуализират своите експозиции. В този контекст проблемът за постоянна експозиция става още по-сложен.

Последното уточнение е свързано с това, че ще пиша за Музея като изследовател, а не като музеен специалист, а също и като посетител, но не случаен, а ценител.

Идеята за постоянна експозиция

Тук няма да представя нещо уникално. В своите разсъждения се опирам на изследванията на национализма и националната идентичност: на Бенедикт Андерсън и възгледа му за нацията като въобразена общност, както и на разсъжденията му за ролята на медиите и печата (Anderson 1983); на Ерик Хобсбаум и „изобретяването“ на традиции на националната държава (Hobsbawm, Ranger 1983); на Ърнест Гелнър и изследването на националната идентичност в контекста на индустриализацията и модернизацията (Gellner 1983). Тук се имат

² Например Музеят на розата край Казънлък (1969), Музеят на Дунавския риболов и лодкостроене в Тутракан (1974), Музеят на солта в Поморие (2002), Музеят на виното в парк „Кайлъка“, Плевен (2008), Музеите на мечката в Триград (2008) и парк „Витоша“, Музеят на лешоядите край Маджарово, на совите (2006), Музеят на водното конче в парк „Витоша“ (2008), Музеят на киселото мляко в с. Студен извор, община Грън, в това число Ландшафтнo-историческият парк „Градището“ в община Гърмен (2013) и др.

предвид също идеите за „баналния национализъм“ – национализъм, интернализирани чрез всекидневно възпроизводство, изследването на институционализираните рутинности на социалния живот (Billig 1995), възгледите на Майкъл Хърцфелд за културната интимност (Herzfeld 1997) и др.

В български контекст полезни в случая са изследванията на Стефан Дечев и екип учени в книгата „В търсене на българското: мрежи на национална интимност (XIX–XXI век)“ (макар и да не съм съгласна с всички констатации в нея), монографията на Николай Папучиев „Фолклор и национална култура“ (2012) и изследванията му върху етнографския музей и модерната икономика на символите (Папучиев 2016), както и проучванията на фолклористи, етномузиколози, етнографи, литературоведи и др. върху отделни въпроси, свързани с фолклоризма и инструментализацията на фолклора и традиционната култура за целите на национализма.

Тези изследвания са добра научна основа, върху която може да се стъпи в една постоянна експозиция, за да се покаже създаването на националните символи като социални, културни и политически проекти, част от по-големия проект за утвърждаване на нацията. Съобразно профила на музея основен интерес представляват тези елементи от всекидневието (определени умения, знания, практики, творчески прояви, мислени като традиционни), които, извадени от локалната социална среда, са превърнати в културни ресурси, в знаци на националната идентичност. Така разпознаваеми фрагменти от социалния живот, свързани с облекло, музика, танц, кулинария, дома и др., „придобиват извънвремева иконичност, навлизат и функционират в рамките на националната идеология“, получават социална плътност, осмислят се като неразделна част от битието на националната общност, като се оформят емблемите: *българската национална носия, фолклорът като израз на българския дух и гений (българска народна песен, български народни танци), националната кухня, българската възрожденска архитектура* и др. (вж. Дечев 2010).

Основна цел на постоянната експозиция е да представи **социално-конструктивисткия разказ за национални символи, взети от всекидневието**. Националните символи са исторически конструкти, затова е важно да бъдат осмислени в историческата им динамика: през Възраждането, в първите следосвобожденски години, в периода между двете световни войни, по време на социалистическото управление, след 90-те години на XX в., като се прокарва връзка със съвременността и съвременните хора. Времевият срез ще разкрие континуитет между различните политики, променени акценти, изобретяване и утвърждаване на нови символи. Например през 30-те години на XX в. се поставят основите на естетика, образност и виждане за „народното“, „българското“, които по-късно развива комунистическата власт. Българската национална кухня е резултат от конструиране в по-късни времена. Музейният разказ би могъл да се фокусира върху фолклора и „националния костюм“ като символи с най-дълго битие. Представянето трябва да се обвърже с процесите на модернизация, индустриализация, урбанизация, с концепцията за свободното

време, със здравословния начин на живот, с развитието на туризма, които ще контекстуализират разказа за националните символи.

Наистина ли селският бит е основа на националния дух? Този въпрос заслужава да се проблематизира, както и въпросът за отношението селско – градско. Изследванията показват, че селската традиция и фолклорната култура – „съкровищница“ се инструментализират и превръщат в идеализираната градска визия за „българското“, че градът е този, който чрез своите институции обучава във фолклор и традиции и създава наследници. Застъпва се становището, че националната идея се развива в космополитна среда, а не в етнически хомогенна селска социалност (Дечев 2010: 118). Изгражда се от професионалисти, които рафинират селското, правят го за показ, за да създадат картината на „родното, изграждането на образите на земята, селото и свързаните с традициите хора“ (Папучиев 2012); на основата му изобретяват и елитното българско (например болярското кюфте; възрожденската къща като дом на заможния и преуспял българин). Музейният разказ би трябвало да излезе от романтичната представа за народа като творец и да насочи погледа към ролята на институциите на националната държава при създаването на символите на нацията.

Представените експонати могат да се положат в три контекста, които не е задължително да се противопоставят, а е добре да се покажат и ситуациите на консенсус между тях.

Първият контекст е на националния официализиран романтичен дискурс. Националните символи идват от реалния живот, но са усъвършенствани, преработени, сътворени. Тук могат да се открият: действията на управляващия елит и различни държавни институции (министерства, училища, музеи, читалища); ролята на медиите (преса, радио, телевизия, с оглед на съвременността – интернет); ролята на творците (писатели, художници, композитори); прояви на фолклоризма. Специално внимание заслужава политиката по време на комунистическия режим: създаването на държавните ансамбли за народни песни и танци, на специализираните училища в Котел и Широка лъка; на Центъра за художествена самодейност; на Комитета за изкуство и култура, на Задругата на майсторите на художествени занаяти; на съборите за народно творчество (в случая за музея е важен разказът за Националния събор в Копривщица). Разказът се обвързва с днешния ден: политики и практики, свързани с нематериалното културно наследство, резултати от абдикацията на държавата, от децентрализацията (активността на НПО, на отделни граждани – инициатори на събития, колекции и др.).

Естетизация, представителност, сценичност (показност) са важни последици от културните политики, които трябва да намерят своето място в музейния разказ.

Друг акцент е създаването на националните символи да се постави в по-широк контекст – в контекста на развитието на нациите и национализмите в Европа през XIX и XX в., на европейските модели, върху които се основава

българското национално движение. Дали отделни елементи и практики (облекло, кулинария, къща, обичаи и др.) по самата си вътрешна същност са български, или са такива чрез смисъла, вложен в тях? Добре би било да се покаже хибридизацията на различни традиции, да се обърне внимание на гръцките и османските влияния върху елементи от всекидневието, както и на културните влияния от Мала Азия, Близкия изток, Средиземноморието. Става дума за явления и обекти, които се присвояват и заживяват свой живот в рамките на националната култура и са мислени упорито като нещо типично национално (например калпакът). Как се случва това във времето?

Възможен акцент е насочване на вниманието към регионалните различия в културата на всекидневието, които националната идеология на елита се стреми да подведе под общата мисловна рамка на националното, „българското“. В кои случаи и при какви условия регионален символ става национален (българската роза) или регионална специфика от съвременната епоха се превръща в общоприет национален символ? Кои символи имат успех и кои се провалят?

Вторият контекст, в който е добре да се положи музейният разказ, е **всекидневието**, неофициализираният дискурс. Как се случва „одомашняването“ на националните символи? Как символи от всекидневието, превърнати в национални, се поддържат на всекидневно равнище? Тоест музейният разказ трябва да разкрие преживяването на националната идентичност на всекидневно ниво, действието на националните идеологии в сферата на всекидневния живот: празнични ситуации (сватба в традиционен стил – среда, облекло, ритуал, музика; абитуриентски бал в традиционна носия; обличане в традиционен костюм на национален празник), фестивали, кулинарни навици, в интериора на дома; движението на клубовете по народни танци; различни „баналности“ на всекидневния живот, клишета на преживяното, семейни образи, етикети на стоки, реклами на местни продукти, т.е. все неща, които напомнят и потвърждават принадлежността на гражданите към нацията.

Погледът към българската диаспора и българските емигранти е особено предизвикателство. Как българите в чужбина поддържат националните символи в своето всекидневие и кои от тях устойчиво се използват за себепредставяне в приемната държава?

Третият контекст са туризмът и туристическата индустрия. Тук музейният разказ осмисля превръщането на „традицията“ и „фолклора“ в туристически продукт, който „въплъщава някакъв национален дух“ (Дечев 2010: 9). Погледът може да се насочи към примери на изобретени традиции, които трябва да създадат усещане на българския гражданин за нещо свое, за дом или да бъдат използвани като туристически продукти (сувенири, музика, кухня, атракции, например нестинарски танци, битова обстановка в заведения – предмети, шарени черги и др., етнографски експозиции на открито към ресторанта). Акценти тук са самопредставянията на българите пред чужденците, както и посланията на институциите, свързани с туристи-

ческата индустрия, които открояват „уникалността“ на страната и нейното население пред чуждестранните гости. Друг възможен ракурс са устойчивите чуждестранни стереотипи по отношение на различни страни от всекидневието на българите.

Освен конструирането на национални символи има още две важни нишки в музейните репрезентации, които трябва да бъдат изтеглени, развити и преплетени в общия музеен разказ на бъдещата постоянна експозиция.

Втората нишка произтича от обстоятелството, че **Националният етнографски музей се намира в столицата на България**. Да, знаем, че има Музей на София. Но тук НЕМ също може да даде своя принос за разкриването на нови лица на столичния град, на градските общности, на градските наследства, за пресъздаването на духа на столицата, като направи видими различни исторически пластове и идеологии. Възможностите са многобройни. С оглед на основния акцент на идеята за постоянна експозиция е важно да се покаже, че в София са съсредоточени политическият, научният и културният елит, които осъществяват конструирането на националните символи. Какво се случва в столицата за утвърждаване на тези символи? (Пример: през 1916 г. Промислената палата организира тримесечен безплатен курс за национални шевици.)

Интересен ракурс представят празниците в София. Акцент може да бъде проблематизирането на празничните прояви – тези, които са в духа на традиционната култура в София в началото на ХХ в. (празничните и неделните хора в Борисовата градина и другаде, коледуването, лазаруването), както и усилията на политическия и културния елит за създаване на нова празнична система. Приемането на Закона за празниците от Народното събрание през 1910 г. може да бъде отправна точка за разказа за Деня на София. През годините датата се променя 3 пъти: първоначално се празнува на 23 декември ст.ст. (6 януари н.ст.) – освобождението на София от османско владичество; от 1979 г. става 3 април – обявяването на София за столица; от 1992 г. е 17 септември – денят на св. мъченици София, Вяра, Надежда и Любов. Интересен ракурс към осмислянето на Деня на София е изследването на Татяна Кметова, която разглежда трите дати като израз на различното самоосъзнаване на града: раждане; ставане; именуване на града (Кметова 1994). Може ли музеят да насочи погледа към текстовете на поведение, свързани с празника на столицата, и да изтегли нишката към днешния ден?

Можем ли да обвържем основния разказ с Наградата на София? Учредена е през 1943 г. В периода 1943–1947 г. лауреати на наградата са писатели и художници. След 1947 г. тя не е присъждана. Възстановена е от 1963 г. и функционира до 1991 г. за всички изкуства. Чрез лауреатите на тази награда и техните творби може да се представи философията на наградата, да се направят прочити на идеологеми, на културни ценности, на развитието на града. Можем ли чрез номинираните творци и техните творби да стигнем до националните символи?

Съвременният социокултурен контекст обуславя развитието на музеологията в духа на критичната социална теория, в която музеите са инструмент за социална критика. Тук имаме също многобройни възможности да предизвикаме дебат за архитектурното наследство на града, за природното наследство (планините, парковете и зелените площи), за водното богатство (например минералните бани и съдбата им днес) и др.

Третата нишка, която трябва да бъде открояна, е тази за **музейната сграда като част от културния пейзаж на столицата**. Историята на сградата би могла да се впише в разказа за музея, в музея, който представя и интерпретира (чрез предмети, фотоси, звуци, визуални образи) културни пейзажи, свързани с места на социални дейности и възприятия.

В България обикновено сградата на музея е скрита от погледа на посетителя и е в ситуация на институционално мълчание. Тя трябва да стане част от разказването в културната институция, контекст на представяне на експозиции и общности (вж. Бокова 2016). Тук нямам предвид историята на сградата да бъде разказана на информационно табло или да е част от представянето на екскурзовода, защото отново контекстът ще липсва. Една от критиките, свързани с Етнографския музей, е, че той компрометира високата стойност на сградата, в която се помещава.

В Концепцията за водещи столични музеи на Министерство на културата (януари 2010 г.), свързана с нова териториална организация и реструктуриране на водещи столични музеи за „постигане на синергия за опазване и устойчиво развитие на културното наследство на столицата“ (с. 8), се отбелязва: „Възможностите на историческото ядро на столицата“ включват 3 зони „със силен културен потенциал“. Едната е зоната на бившия Княжески дворец. „Самият дворец притежава висока историческа стойност с ключово значение за историята на София. Намиращите се сега в него Национален музей на изобразителното изкуство и Национален етнографски музей не само не изтъкват, но дори в определена степен компрометират тази стойност. Министерството на културата преценява, че с голямо основание Дворецът би могъл да приеме Музея на София. [...] Важна би била и връзката на Музея на София с Националния археологически музей, чиято колекция включва една от най-ценните движими културни ценности, свързани с резервата „Сердика–Средец“ (с. 10). По-надолу се предлага след „цялостно конструктивно укрепване на сградата и реставрация на интериорите за изява на нейните културни и исторически стойности“ част от колекцията на Етнографския музей, която се отнася до градския бит, да се експонира в Двореца (с. 14)³. Макар че концепцията не е реализирана в този дух, а Музеят на София вече има друг свой дом, становището на Министерството на културата, свързано с неизползвания потенциал на Двореца, е важно за нас.

³ Вж. пълния текст в Концепция за водещи столични музеи 2010.

Сградата на бившия Княжески дворец е исторически, архитектурен и художествен паметник на културата от национално значение, но колко от живеещите в София знаят къде се намира и каква е нейната вековна история?! Драматичната история на сградата може да се обвърже с приноса на царското семейство за конструиране на националната култура и символи, като се използва и колекцията от предмети на семейството; с Двореца като място на публични прояви, в които националните символи се демонстрират; с политическото решение тук през 1954 г. да бъде настанена институция, която съхранява българския дух и културно наследство.

Извън създаването на постоянна експозиция

Бъдещето на музейната институция е тясно обвързано с разработването на стратегия за реклама и маркетинг на музея. В тази посока се осъзнава необходимостта от един по-пълнен и разнообразен календар на публични инициативи и събития, в организацията на които да се включат разнообразни специалисти. Важно е всяка изложба да се допълва от различни събития, дискуссионни кръгли маси, лекции и семинари на етнологи, фолклористи, етномузиколози, майстори на занаяти, архитекти, дизайнери, историци на изкуството, реставратори, теолози и др. Тук от значение са демонстрациите за изработване на различни предмети с традиционна технология, разнородни ателиета за деца и възрастни. За групи в неравностойно положение могат да се предвидят специални турове в музея, креативни дейности, съобразени със спецификата на всяка група. Добре би било също да се установи традиция за организиране на събитие при закриване на една изложба, което освен друго да дава възможност и за равностметка. Включването на посетителите в креативни и образователни дейности, създаването на духовна връзка провокира социалните актьори да търсят познание, да се превърнат сами в събиратели (на експонати и истории), да се замислят за важните неща в живота. Така комуникацията ще се превърне в процес, който обхваща времето преди, по време и след посещението на музея.

Друга посока, в която може да се мисли, е създаването на собствен бранд на НЕМ, който да изтъква и да формулира предимствата и уникалността на институцията. Тук възможностите са различни. Музейният бранд може да се базира върху качествата на дадена колекция, особеностите на нейния произход, архитектурните и историческите забележителности на сградата, значимостта на мястото, специалните програми, особените сувенири, включеността в поширока туристическа програма (вж. Бубнова 2013).

С оглед на по-пълното представяне на колекциите, които притежава НЕМ, е необходимо създаването на виртуални експозиции. Би могло да се помисли за Ден на отворените фондохранилища, на които посетителите ще добият представа за богатите колекции на НЕМ, също и за онлайн издание, което да предлага нетрадиционни начини за публикуване на колекции и др. Част от политиката на НЕМ би могла да бъде представянето на регионалните

традиции, което да намери израз в разработен план-график за гостуване на регионите в България.

Постоянната експозиция в НЕМ, а и цялостната дейност на Музея не може да бъде дело на шепа специалисти (10–12 души). Тя предполага мащабен културен проект с важни послания. Този културен проект може да бъде осъществен успешно само в широко партньорство, в което участници да бъдат не само институции, но и самите граждани.

Идеята за постоянна експозиция на НЕМ се фокусира върху националните символи, но и чертае по-широки социални и културни проекции; осмисля елементи от миналото като пресичане и кръстосване на култури, като незавършен исторически процес, като разказ без край, който съвременниците дописват. Символите, героите (социалните актьори), ценностите са ядрото на всеки един разказ. Фактите, подредени в експозиция, създават образи и метафори. Но както казва Георг Краев, метафората е „тук“ и „сега“ и само ако успеем да открием метафоричността на факта, ще имаме разказ (Краев 2010).

Музеят като медиатор има важна роля в предаването на послания. Той може да предлага шаблонни идеи, да продуцира идеологеми или да гарантира разнообразие от виждания за света. Какво ще изберем, зависи от всички нас. Мисля, че първата част от заглавието на текста на Елена Водичар и Анита Комитска в този сборник би била подходящ наслов и на тази идея за постоянна експозиция – „Дух и време“, която да представя конструирането и преживяването/интернализиранието на националните символи.

Използвана литература

- Белтинг, Х. 2013.** Съвременното изкуство и музеят в Глобалната епоха. – В: *Пирон*. Софийско студентско електронно списание за изкуства и култура, № 4 <<http://piron.culturecenter-su.org/съвременното-изкуство-и-музеят-в-глоб/>> (1.11.2016).
- Бокова, И. 2016.** Музей и културен пейзаж. – В: *Български фолклор*, 42, № 3, с. 248–265.
- Бубнова, Я. 2013.** „...че без миражи е нашият бряг...“. – В: *Пирон*. Софийско студентско електронно списание за изкуства и култура, № 4 <<http://piron.culturecenter-su.org/че-без-миражи-е-нашият-бряг/>> (7.05.2017).
- Дечев, Ст. (съст.) 2010.** *В търсене на българското: мрежи на национална интимност (XIX–XXI век)*. София: Институт за изследване на изкуствата.
- Кметова, Т. 1994.** Денят на София. – В: *Български фолклор*, 10, № 4, с. 59–65.
- Концепция за водещи столични музеи 2010.** София: Министерство на културата, 22 с. <http://mc.government.bg/files/745_Концепция_part1.pdf> (7.05.2017).
- Краев, Г. 2010.** „Музеят“ като разказ, или как да върнем музеите в музея. – В: *Принципите на музейната мрежа и образованието. Учебният музей: функции и стратегии*. София: Издателство „Захарий Стоянов“, с. 29–31.
- Мишкова, И. 2014.** Експозицията като медия, музей 4.0 и етнографската презентация в България. – В: Пейчева, Л., Св. Казаларска (съст.). *Виж кой говори. Коммуникационни и интерпретационни модели в музея*. София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, с. 55–61.

- Папучиев, Н. 2012.** *Фолклор и национална култура*. София: Издателство „Кралица Маб“.
- Папучиев, Н. 2016.** Етнографският музей и модерната икономика на символите. – В: Водинчар, Ел., Я. Гергова, Св. Казаларска (съст.). *Музеят и обществото на спектакъла*. София: Парадигма, с. 154–170.
- Anderson, B. 1983.** *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London, New York: Verso.
- Billig, M. 1995.** *Banal Nationalism*. London: Sage.
- Gellner, E. 1983.** *Nations and Nationalism*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Herzfeld, M. 1997.** *Cultural Intimacy: Social Poetics in the Nation-State*. New York: Routledge.
- Hobsbawm, E., T. Ranger (eds.) 1983.** *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.



ИДЕИ И ВИЖДАНИЯ ЗА ЕТНОГРАФСКОТО ЕКСПОНИРАНЕ

Елена Водинчар, Анита Комитска

Национален етнографски музей

Ще започнем настоящия преглед на вижданията за етнографското експониране с цитат на известния руски религиозен философ от края на XIX в. Николай Фьодоров: „Музеят е израз на душата, пълнота и съгласие на всички човешки способности, отсъствие на вътрешно противоречие, израз на единство на духовното и радостта, тоест на всичко онова, което така липсва и не достига на нашия прогресивен век“ (Федоров 2016: 4). С опит в библиотекознанието¹ и дълбоки познания по християнска етика Фьодоров не намира покой, наблюдавайки бурното нахлуване на „идеологическия и технологичен“ XX век в обществения живот на Русия и културното битие на хората. И в тази смяна на столетия и жизненоважни културни траектории музеят според философа е в позицията на отговорна институция, която следва да възпитава у хората единение. Защото музеят не е място за натрупване на мъртви вещи, а „събор от лица“, храм на предците, чието съживяване е тържество на духа и начин за преодоляване на времето (Фьодоров 2016: 13). С други думи, Н. Фьодоров предлага такава концепция за музей, според която тази културна институция функционира като място на единение на потомците с предците, от една страна и от друга – на живите помежду си, т.е. на различията.

По повод на прогресивните възгледи на Фьодоров неговият ученик Владимир Кожевников дава следното любопитно разяснение: „Фьодоров ги прилага не към музея в сегашния му вид, несъвършен и крайно жалък, а към музея, така да се каже, идеален, „пълнолетен“, такъв, какъвто следва и може да бъде с оглед заложените в него права и задължения“ (Кожевников 1908: 13).

Николай Фьодоров предлага такъв модел за музей, при който водещи са образователната, възпитателната и научната функция, а основната цел е да обединява поколения, народи, различия. Същите виждания откриваме в деба-

¹ Дълги години Николай Фьодоров работи като библиотекар в Румянцевския музей, в Публичната московска библиотека и в библиотеката на Московския архив на външните работи, вж. подробно у Кожевников 1908: 3–11.

тите около идеята за „идеален“ музей през целия ХХ в., а и днес, когато музейните работници от различни световни етнографски/антроположки музеи си задават въпроса дали етнографските експозиции – постоянни или временни, отговарят на постулата за единението, толкова необходимо във времето на масова миграция на културни модели.

През 90-те години на ХХ в. музейният поглед отново е насочен към темата „идеален“ музей. Така например британският журналист и дълбок познавач на музейните проблеми Кенет Хадсън, същият този, който не признава музеологията за наука и настоява да се говори за музейно дело или музейни изследвания (Hudson 1997), отбелязва, че авторите на етнографските експозиции обръщат повече внимание на естетиката, визуалното удоволствие и преживяване, пропускайки такива важни неща като показване на болка, бедност, болести, страдания, дори миризми и звуци, т.е. на всичко онова, което съпътства общностите в реалния им живот. Това умишлено спестяване, продължава Хадсън, е възможно да доведе етнографските музеи до доизживяването им като идея (Hudson 1991). Критиката е тревожна и донякъде като предсказание се сбъдва. Наблюденията показват, че през последните двадесет години редица европейски и американски етнографски музеи под влиянието на вътрешни и външни фактори пренастройват своето битие, преосмисляйки преди всичко експозиционната си политика. Стига се до такива крайности като изключване от експозициите на предмети от собствените им колекции, оставяйки ги само за изучаване, но не и за показ. Или още по-необяснимо решение е преименуването на музея, като в заглавието му нарочно не присъства думата „етнография“, нищо, че експозициите им интерпретират етнографски по характер теми (вж. подробно у Купина 2007). Подобно поведение например демонстрират властите в Гьотеборг (Швеция), които затварят Етнографския музей, а през 2004 г. отварят нов, с модерно обзавеждане Музей на световната култура, предлагайки на посетителите си няколко временни експозиции, посветени на такива глобални теми като СПИН, живота на африканските народи, мода, субкултури и т.н. Подобни действия се извършват и в Париж, където властите събират колекциите на примитивното изкуство от Африка, Океания, Америка в един музей – Музея „Бранли“, открит през 2006 г. като пространство за изложби, културно-образователни програми, научни изследвания, клубни обществени изяви.

Списъкът с подобни примери е дълг. И проблемът не е в стремежа да се реструктурира един музей на по-високо качество, като отваряне на нови експозиционни площи, обновяване на инфраструктурата или изграждане на образователни центрове. Тази „революция“ срещу традиционната музейна етнография се дължи на други страхове. В разсъжденията на Ея Котилайнен от Финландския музей на културите в Хелзинки категорично се отрича прогнозата на Хадсън за края на етнографския музей, като интригата не е в отразяването на такива страни от човешкия живот като болка, бедност и страдание – това отдавна е решено от киноиндустрията, новите технологии, дизайнер-

ските подходи. Проблемът на европейските музеи е в правото да се показва чужда култура (Котилайнен 2007: 50).

Етнографи, антрополози, политици, общественици в Европа и света все по-често подлагат на дискусия теми, свързани с правото да се експонира култура, културно наследство и културна памет – говори се за борбата с ксенофобията, нетърпимостта, междуетническите конфликти, съседството. И с основание предвид факта, че фондовете на повечето от тези музеи са изградени от артефакти, докарани от бившите колонии в Африка, Океания, Азия. От същите части на света идва и голяма част от съвременните имигранти, които впрочем трайно се заселват в същите градове, където се намират тези музеи. Подобни обстоятелства, както и глобалният дебат за мултикултурализма тласкат западните музеи към това да се отдръпнат от традиционните си методи, предпочитайки по-общите, интерактивни подходи при презентирането на т.нар. колониални култури. Според американския музеолог Майкъл Амес притесненията са излишни, а ситуацията е решима, тъй като „Музейните куратори спокойно могат да говорят за тези, чиято култура съхраняват и изучават, но не и вместо тях“ (Ames 1994: 104–108). Справедлива забележка, която не изключва правото на собствено мнение, т.е. това на куратора, както и това, че коректността и толерантността към „другото“, „различното“ и „съседното“ са неоспорими.

Но дали проблемът с правото да експонираш чужда идентичност стои пред етнографските музеи, съхраняващи предимно собствено, национално културно наследство? И дали тревогите на редица европейски музеи от колониален тип следва да се взимат под внимание при подготовката на експозиционни проекти в етнографските музеи с национален характер? Според нас – да, но при положение, че става дума за съседство и културни взаимоотношения. А и като цяло въпросът не е в това чия идентичност съхранява даден музей, а в нейното разбиране, приемане и споделяне.

Друг важен момент, за който се говори в рамките на дискусията за етнографското експониране, е индивидуалността на музея и неговите колекции. Големите етнографски музеи притежават не само богати фондове, но и история около тяхното събиране, опазване, изучаване, експониране, дори история на кризисните ситуации и справянето с тях. Целият този механизъм, задвижен с ясни цели и задачи още при основаването на един музей, работи за изграждане на имиджа му и на неговия авторитет. При това положение акцентирането върху старинността и ценността на експонатите в експозицията с оглед на историческото минало на музея е от съществено значение. Има и нещо друго – голяма част от посетителите идват в тези музеи заради самите музеи и историята на техните експозиции. В това отношение е любопитна политиката на признатия за най-добър етнографски музей „Пит Риверс“ в Оксфордския университет, чиято демонстрация на експонатите и днес спазва типологичния принцип, предложен от Пит Риверс и Едуард Тейлър. От 1884 г. до днес този музей продължава да предизвиква любопитство у своите посетители със запа-

зения дух на първоначалната идея и здраво натъпканите с експонати витрини. Освен това ценността на подобна политика идва и от желанието на кураторите „да се възвърнат старите подходи при експонирането“ (Чистов 2007: 110). С други думи, този и много други музеи с дългогодишна история се възприемат не само като места, където се съхранява и може да се види нечия културна идентичност, но и като превърнали се в културна ценност институции. Съвременният посетител има огромен спектър от възможности да получи информация за културата на различните общности и народи, да научи и усети техния живот, реконструиран отново с помощта на новите технологии или с това, което предлагат туристическите агенции. Но само тук, в етнографския музей, се докосва до оригинала, до духа на времето, до мисълта на създателите на първите етнографски музеи и никъде другаде няма да види подобно нещо.

Научност – още една важна тема при излагането на етнографски експонати. Няма да бъде новост, ако споменем, че устойчивото функциониране на повечето етнографски музеи в Европа се дължи на изследователската им дейност. Създадените към тях научни звена се занимават предимно с изучаване на колекциите, като по такъв начин изграждат научната база за фондовия капацитет на дадения музей. Именно в тази изключително важна дейност музеолозите виждат силата на етнографската експозиция, защото демонстрираните музейни артефакти винаги може да бъдат съпроводени с научно доказано знание (Купина 2007: 62). Ще добавим, че предимството на българските етнографски музеи пред появилите се през последно време в страната културни образователни центрове е във възможността да показват пред широката публика постигнати резултати. Има и нещо друго – научността обезпечава независимост, гарантира собствено мнение и позиции в обществото и пред музейната колегия.

Ако преди експозициите разказваха за народите и общностите статично, то днес личността е в центъра на вниманието, предпочита се творческият подход, търсят се дизайнерски решения, да не говорим за използването на новите технологии и развлекателните мероприятия. И всичко това е с цел да се привлече вниманието на посетителя. Ако е така, дали ще приемем твърдението на кураторите на различни изложбени проекти, че именно посетителят е водещ при създаването на експозицията и без неговото участие проектът е обречен (Купина 2007: 61). Ако пък не, то къде да се търси границата между куратора и посетителя предвид нарастващия стремеж у музейните ръководители за постоянно внимание и привличане на публики. По повод на прекаленото желание за комуникация още през 1967 г. Дейвид Литъл в статията си „Изгубената мисия“ иронично предупреждава американските музеолози, че колкото повече музеят се стреми да привлече голям брой посетители с измислянето на все нови и нови развлекателни програми, толкова повече ще се налага да се измислят те, както в цирка (цит. по: Hudson 1975: 85). Освен икономическите рискове, за които говори Литъл, подобни стремежи изграждат друг тип отношение към музея, превръщат го в глобализирано културно пространство, от

което се очаква поредното цирково шоу, но не и добре организирана изложба със собствен вкус и гледна точка, с образователен характер и естетическа наслада.

Важен е и дебатът около формата на експониране на етнографска култура. Към днешна дата в световен план вариантите са няколко: постоянна експозиция, съпътствана от редица временни проекти, допълващи я тематично; отказ от идеята за постоянна експозиция и опериране само с няколко временни теми; временни или гостуващи изложби или постоянна експозиция, изградена в духа на собствената музейна традиция. Зад всеки предпочетен вариант стои основателен аргумент, малко или много подплатен с идеология и икономическа зависимост. При всички случаи често избираната форма за показване на етнографското е изграждането на постоянна експозиция, периодично допълваща се с временни. Според нас този подход работи в полза на посетителя от смесен профил (чуждестранни туристи и местни жители), тъй като позволява в пълнота да се покаже и разкаже за съхраняваното в музея културно наследство.

По-различна е политиката в големите европейски музеи. Предвид колониалния характер на колекциите те често се придържат към политическата и социалната обстановка в града/държавата/света. И този чисто идеологически избор води до отказ от старото име на музея и от традиционната форма на експониране (постоянна експозиция), до изграждане на нови експозиционни пространства, оборудвани с най-модерни технологични средства. Като пример може да се посочи Музеят „Бранли“ в Париж, предпочел за име географското си местонахождение, но не и профила на колекциите си. Временните тематични изложби тук са за предпочитане, защото разнообразието и периодичността дават изключителната възможност за справяне със ситуацията, често определяна с израза „светът дойде при нас с имигрантите“.

Накрая един бегъл поглед върху съвременното етнографско експониране в най-стария музей в България – Националният етнографски музей (НЕМ). Поради липсата на постоянна експозиция през последните няколко десетилетия в НЕМ се работи на принципа временни тематични и гостуващи изложби. Този избор няма как да се обвърже с идеята за целенасочена, обмислена или стратегическа експозиционна политика на ръководството на НЕМ. По-скоро това е изходен вариант от дълбоката криза, предизвикана от смяната на политическата и икономическата парадигма в страната. И в този труден за цялата музейна гилдия преход, когато държавата отказва всякакъв финансов ангажимент към културното си наследство, временната форма на експониране е сякаш най-удачна и приемлива. Нещо повече, точно във времето на кризи Националният етнографски музей претендира за първо място сред музеите в страната по износ на българска култура зад граница².

² Например за успеха на изложбата на НЕМ „Лице в лице. Мистерията на живота“ (2002, гр. Гент, Белгия) – вж. Дечева 2007: 35.

Що се отнася до характера на изложбите, предлагани от кураторите на НЕМ, то тук следва да се отбележи нещо много важно – в експозиционния сюжет все повече присъства образът на „другите“, „на съседите“, на „различията“. Наред с традиционната българска култура се презентира и битът на циганите (1995), на евреите (1998), на арменците (2000), на каракачаните (2001). Нещо повече, експозициите се подготвят съвместно с НПО-тата на тези общности, което на свой ред прави тези изложби обективни, живи, с поглед от страна на местните хора.

Раздвижване се наблюдава и при експонирането на българска етнографска култура. Експозиционният модел вече напълно изключва презентирането в статичен формат с моноетничен разказ за бита на българския селянин. А широкият спектър от теми в експозиционната програма на НЕМ³ показва усилията на сътрудниците на Музея да следват съвременните тенденции в етнографското експониране. Освен това все по-често изложбите са съпроводени и с образователни програми.

Днес Националният етнографски музей е сред най-забележителните музеи в България. За българския народ и за гостите на страната Музеят е съкровищница на българската народна култура, идентичност и национално културно наследство. В бурното време на нови културни идеи НЕМ се представя като „привлекателен център на полезна за обществото и за държавата научно-приложна и популяризаторска дейност“ (Ковачева-Костадинова 1996: 18). Такав той остава до днес, надграждайки и развивайки тази основна философия, позволила му да преживее периоди на възходи и трагедии, признания и кризи.

В мненията на кураторите от различни световни музеи ясно се очертава позицията изграждането на постоянна/временна изложба да се базира върху няколко принципа: **научност, опит, предметност, естетичност, достъпност, интерактивност, презентационна стратегия и обратна връзка с публиката**. С други думи, налага се становището, че изложбената дейност е сложна система, състояща се от управленски, маркетингови, експозиционни, образователни и развлекателни дейности – от всичко, което има предвид Н. Федоров в своята философия и разбиране що е музей.

Използвана литература

Дечева, М. 2007. Музей и средства массовой информации. (Българский национальный этнографический музей – опыт и проблемы). – В: *Антропологический форум*, № 6, с. 31–38. <http://anthropologie.kunstkamera.ru/files/pdf/006/06_01_forum_k.pdf>.

Ковачева-Костадинова, В. 1996. Христо Вакарелски и Народният етнографски музей. – В: *Българска етнология*, № 4, с. 18–29.

³ Ето и някои заглавия на изложби: „Светът на българката“ (1995), „Чипровските килими – традиции и съвременност“ (1997), „Народната култура и християнството“ (2000), „Християнски образи и символи в традиционното българско облекло“ (2005).

- Кожевников, Вл. 1908.** *Николай Федорович Федоров. Опыт изложения его учения по изданным и неизданным произведениям, переписке и личным беседам. Ч. 1.* Москва: Типография Московского университета.
- Котилайнен, Е.-М. 2007.** Новые проблемы представления мировых культур в музее. – В: *Антропологический форум*, № 6, с. 46–56 <http://anthropologie.kunstkamera.ru/files/pdf/006/06_01_forum_k.pdf>.
- Купина, Ю. 2007.** Этнографические коллекции в современном мире: размышления на заданные темы. – В: *Антропологический форум*, № 6, с. 56–65 <http://anthropologie.kunstkamera.ru/files/pdf/006/06_01_forum_k.pdf>.
- Федоров, Н. 2016.** *Музей, его смысл и назначение* <<http://bookee.ru/catalog/classic/fedorov-n-f-muzejj-ego-smysl-i-naznachenie/>>, посетен на 29.11.2016 г.
- Чистов, Ю. 2007.** Для того, чтобы ответить на этот вопрос... – В: *Антропологический форум*, № 6, с. 108–114 <http://anthropologie.kunstkamera.ru/files/pdf/006/06_01_forum_k.pdf>.
- Ames, M. 1986.** *What Could a Social Anthropologist Do in a Museum of anthropology. Museums, the Public and Anthropology – A Study in the Anthropology for Anthropology.* Vancouver, 1986 (цит. по: Котилайнен, Е.-М. 2007. Новые проблемы представления мировых культур в музее. – В: *Антропологический форум*, № 6) <http://anthropologie.kunstkamera.ru/files/pdf/006/06_01_forum_k.pdf>.
- Hudson, K. 1975.** *A Social History of Museums: What the Visitors Thought.* London.
- Hudson, K. 1991.** How Misleading Does an Ethnographical Museum Have to Be? – In: Karp, I., S. D. Lavine (eds.). *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display.* Washington, London, pp. 457–464.
- Hudson, K. 1997.** Who are the ‘museologists’ and for whose benefit do they exist? – In: Stránský, Z. Z. (ed.). *Museology for Tomorrow’s World: proceedings of the international symposium held at Masaryk University, Brno, Oct. 9–11, 1996.* München: Müller-Straten, pp. 102–110.



„СКАНСЕН“ – МУЗЕЯТ, МОДЕРНИТЕ ИДЕОЛОГИИ И ПРЕДИЗВИКАТЕЛСТВОТА НА ПОПУЛЯРНАТА КУЛТУРА

Николай Панучиев

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

В историята на модерната етнография музеят на открито в Стокхолм заема ключово място. Създаденият от Артур Хазелиус „Скансен“ още от началото на възникването си се превръща в еманация на протичащи от няколко десетилетия преди това процеси, свързани с етнографския разказ за културното минало на Швеция и на целия полуостров. В световната етнография той е даван като пример за експозиция, която е не само част от опитите на националния елит да реконструира и съхрани материалната култура от миналото, но е наложена и като утвърдена световна марка за „висока“ етнография с приложен характер. С годините „Скансен“ – името на укрепения стокхолмски редут – става наименование не просто на първия етнографски музей, а се превръща в символ за определен подход при уреждането и представянето на етнографските артефакти пред масова публика.

Музеят в Стокхолм е открит на 11.10.1891 г. Научният и културният контекст, предопределящи възникването му, са част от цялостния интерес към проучване на собственото минало и вграждането му в основите на установяващата се национална идеология. Националният елит на Швеция от този период споделя идеи, широко популярни през цялото столетие, свързани с формирането на политически визии за национално изграждане. В културен план тези идеи намират също широко приложение и постепенно добиват все по-голяма популярност. Така в обобщоевропейски контекст се забелязва как тези процеси са маркирани от почти ежегодните етнографски и археологически изложения, устройвани в различни градове на Стария континент. След първите изложби, състояли се в Париж през 1789 и 1801 г., артефактите от бита и начина на живот на хората все по-често започват да се разпознават като значими за манифестирането на културните особености на отделните народи. Освен това символната значимост на етнографските артефакти се допълва и чрез една тяхна чисто практическа реализация, пряка функция от усилващите се тенденции за култур-

на разпознаваемост на отделните народи. Припознавани като ценни за колективната идентичност, моделите от миналото се проектират като примери за инспирация в настоящето, обогатявайки различните видове изкуства с нови идеи, теми и мотиви. Осъществява се специфично пресичане между политически идеи и естетика, което вписва материалния културен артефакт в националния разказ, придавайки му особено знаково присъствие. Показателни за развитието на обществения интерес в тази посока са две изложби, състояли се в Париж (1867) и Виена (1873). Важен акцент и при двете е стремежът да се покажат занаятите, оформящи икономическата страна на живота, както и начините на производство на стоки, свързани с изразяването на колективната идентичност. Замисълът на уреждащите представянето във Виена е да се изложат не само отделни предмети от бита на хората, а да се онагледят един цялостен разказ за миналото, конструиращ модерните представи за традиция, както и технологичните особености, чрез които се постига „естественото съвършенство“ на отделните предмети и вещи. За организаторите на изложбите е важно посетителите да придобият ясна представа не толкова за вещите като такива, а за спецификата на онези близки до природния ред технологии, за „дълбоката мъдрост и знание“ за тяхното производство, които са притежавали предците и които са завещали като наследство за бъдещето. Цялото това знание е значимо, то вражда вещта в по-общата представа за културен ред, превръща я в елемент от сюжетите на наратива за националното минало.

По време на Виенската експозиция в голям мащаб, пише Йежи Чайковски, са създадени етнографски отдели, представящи моделите на „домашното производство, както и примери от народното строителство“ (Czajkowski 1984: 14). Домът е презентиран така, че да се покаже централното му положение в човешкия живот – средоточие на интимност, от една страна, и власт и икономически взаимоотношения, от друга. По този начин се създава една поуплътнена, макар и все така отчетливо романтична представа за човешкия бит, тясно свързан с цялостната антропологична реализация на човека – като индивид и като субект на социалната интеракция. И тук – напълно в контекста на модерната етнография – целта е, връщайки се отново в логиката на разсъжденията на Йежи Чайковски, да се види „по какъв начин отделните народи разбират предназначението и целите на домакинските сгради“ (пак там). Не по-малко важна цел, стояща пред изложението във Виена, е то да се организира така, че представените модели да послужат като мостри за строителите при създаването на архитектурни и декоративни проекти за нови жилищни пространства. Наследеното от миналото – като вкус, естетика и специфика на детайла – трябва да стане част от съвременността, да се впише в нови форми, за да може да функционира като конструктивен елемент в съвременните публични и частни пространства. По този начин културата на минало няма да бъде унищожена, а ще ѝ се даде шанс за нов живот в настоящето. Националните елити ще направят всичко възможно тя да се конструира като ценностен генератор на идеи за символно изграждане на представите за народностна само-

битност и автентичност, претворени в нови естетически и идейни измерения. Една трансформационна по своята същност програма, чрез която традицията и нейната естетика се вписват с различна степен на убедителност в модерните прогресистки тенденции, на които се опитват да отговорят представителите на елитите.

Подобни на тези са и идеите, които залягат в основата на изграждането на музея на открито в Стокхолм. Той е вторият проект в областта на етнографията на своя създател, доколкото преди основаването му шведският учител и фолклорист¹ Артур Хазелиус полага основите на друг етнографски музей в шведската столица през 1873 г. Това е една класическа за времето си изложба, концентрираща в себе си интересите на създателите към облеклото и културния код, който то изразява. В резултат на тази концепция – и подобно на много други от това време – музейното пространство е изпълнено с манекени, аранжирани така, че да създадат ясна представа у посетителите за особеностите в мъжката и женската дреха от различни области на Швеция. Такъв тип кукли показват шведите на организираното в Париж Световно изложение в устроената от тях експозиция.

Независимо от факта, че двете музейни експозиции в Стокхолм са създадени от едни и същи хора, и въпреки голямото сходство в идеите, които са положени в основата им, те регистрират и едно изключително важно отличие, което от самото начало предопределя особеностите на тяхното съществуване. Въпреки че музеят на открито е замислен като допълнение към вече създадения етнографски музей, на практика той още от самото си възникване надхвърля мащабите на първоначалния замисъл на създателите си.

Музейната експозиция бързо излиза извън идеологическите полета, които етнографията от края на XIX в. обслужва, и се превръща в средишна точка, свързана със зараждащата се масова култура на модерното време. Скансен успява да масовизира абстрактните идеи за нацията като „душа и духовен принцип“, като „солидарност“, отстоявана в ежедневно битие (по Ернст Ренан 2012) и да ги онагледява и определи по начин, достъпен за широка публика. Музеят се превръща в отворено, динамично и непрекъснато променящо се пространство, създаващо възможност да се осъществи специфична игра с идеите на големия национален наратив, в която самите посетители вземат активно участие. Те не са пасивни наблюдатели на предварително подбрани, каталогизирани и подредени в специални витрини предмети от миналото, а са преки съучастници в процесите на тяхното създаване, те виждат „простотата“ и „естествеността“ на технологиите, чрез които това става възможно. Миналото оживява пред очите на самите зрители: те могат да заимстват идеи за създаването на едни или други форми и

¹ Важно е да се отбележи, че наред с научните си интереси Хазелиус е и един от радетелите за осъществяване на идеята за създаване на единна скандинавска нация, организирана в обща държавна структура – Съединени скандинавски щати (или държави), както отбелязва Магдалена Хилстрьом (Hillström 2012: 34). Това е важен детайл, разкриващ част от идеологическата основа на мисловния проект на шведския фолклорист.

моделни, провокиращи естетическия им вкус. След което практически да реализират това знание в ежедневието си, създавайки свои собствени образци, съдържащи елементи от етнографското минало. Така зрителят се превръща в активен съучастник и едновременно с това в създател на възникващия и установяващ се „национален стил“ в модерната епоха. Провокирана, неговата креативност се превръща в ключов фактор, чрез който част от създаденото в миналото се превръща в образцово, неговата естетика се експонира като културно разпознаваема, поради което се намират форми за неговото пресътворяване в настоящето.

Трудно е да се определи с точност дали Артур Хазелиус и неговите сътрудници и съмишленици са предвиждали подобен силен ефект, когато са започнали да реализират идеята си за създаване на музей на открито. Очакванията им, че подобна експозиция, която не е статична, а представяща реалната обстановка на селския живот, ще въздейства силно на хората, се реализират практически, при това в изненадващ мащаб. От информация, публикувана от Бенгт Бентсон, на която се позова и Йежи Чайковски, става ясно, че Хазелиус възприема идеята за музейна експозиция на открито от свой приятел. Идеята възниква по време на разговор между приятелите на Артур Хазелиус в един от салоните на Стокхолм за значението и ролята на етнографските сбирки. „Някой отбеляза, че би било много интересно да се наблюдава цяло селско домакинство с живите му обитатели, кравите, овцете и козите в оборите. Но все пак нищо такова не би намерило място в музеите“ – пише Чайковски, позовавайки се на Бенгтсон. „Хазелиус – продължава мемоарният текст, – който тъкмо се оплакваше от трудностите с ограниченото място за своите сбирки, за кратко замълча. Запремигва напрегнато с очи, след това рязко погледна нагоре и с енергичен глас се обърна към нас: „Все пак точно така трябва да стане! Стопанства, от другаде взети, ще поставим тук. Хората ще се движат, както са го правили и преди това в собствените си домове. До огнището ще лежи и мърка котка, кучето ще се припиचा пред колибата си, говедата ще пасат на поляната...“ (Czajkowski 1984: 16).

Тази романтично описана картина на селския живот поставя началото на множество перипетии по реализацията си. Още от самото начало са необходими значителни средства за осъществяване на идеята. Работата започва през 1890 г. и до средата на октомври следващата година са пренесени, сглобени и подредени първите няколко сгради, с които е открит Музеят (сн. 1). От разговори с работещите там стана ясно, че заедно с първите обитатели, на които животът в стопанството се превръща в професия, Артур Хазелиус получава подкрепа и от представителки на висшето шведско общество. Тяхната роля в началния период от съществуването на Музея е особено важна. Те не само дават морална подкрепа за Музея, а много често се събират и организират благотворителни акции в подкрепа на замисъла на Хазелиус². Всички те са мотивирани

² Освен това, както отбелязва Лукаш Буковецки, средства, а и нова социална енергия за реализацията на проекта на Артур Хазелиус осигурява и международната изложба на произведения на занаятчийството, проведена се в Стокхолм през 1897 г. (Bukowiecki 2015: 86).



Сн. 1. Първата пренесена в Скансен селска къща.
Снимка: Николай Папучиев, 2016 г., личен архив

от факта, че работят за реализацията на един проект, който много по-автентично от останалите музейни експозиции и временни международни изложения ще представя културното наследство в съвременността. Убедени са, че „Скансен“ ще е истинска провокация към съвременниците им и ще предизвика интереса към миналото на нацията. Събраните от различни инициативи средства се използват за закупуването на нови сгради и инвентар за тях, необходими за разширяването на музейната експозиция. Така постепенно първоначално преместените 8 постройки се умножават и запълват все повече отпуснатото за музей място на Горен Скансен. В резултат на това разрастване територията на Музея непрекъснато се увеличава, което предизвиква и все по-голям интерес от страна на публиката.

Процесите, които протичат, имат множество и различни измерения, често пъти самополагащи се в агонално засрещане едни спрямо други. Магдалена Хилстрьом, обобщавайки част от изводите в наличните изследвания върху шведския музей на открито, споделя наблюдението, че редица изследователи настояват на факта, че „Скансен“ е отражение на идеите за изграждащата се модерна шведска нация. „Скансен“ е място, където националната общност и култура са изложени, разказани и представени. Артур Хазелиус е възприеман

като истински националист, чиито цели са да разкрие, поощри и защити индивидуалния характер на шведската общност“ (Hillström 2012: 36). Този разказ, продължава шведската изследователка, не е телеологически и цялостен, напротив, той е съзнателно редуциран до най-разпознаваемите символи и знаци, които модерният национален проект иска да формира като идентичностни репери, придавайки им легитимността на миналото.

Освен това обаче, както вече се каза по-горе, Музеят има и собствен принос за непрекъснатото преформатиране на идеята, оставайки в режим на отвореност за предизвикателствата на модерната култура и посетителските очаквания. За да изпълни тази си функция, той е не просто пространство за пасивно наблюдение от страна на зрителите, а се изгражда като площадка на динамично интерактивно взаимодействие, което посетителите са провокирани активно да надграждат. Става ясно, че много скоро след възникването си експозицията заживява самостоятелен живот, изправена пред предизвикателствата на епохата и идеите, които я изпълват. Замисълът на Хазелиус да създаде културен резерват, в който в определени пространствени граници времето е спряло, бързо се оказва твърде тесен за мащабите на случващото се. Живият музей надхвърля първоначалния идеен проект и се експонира като специфично хетеротопно пространство, в което сюжетите от големия национален разказ получават предметност и нагледност, съчленявайки в едно минало и настояще. В „Скансен“ традиционната култура намира свое самостоятелно и охранявано поле в урбанизиращата се столица, от една страна, а от друга, чрез него се създава възможност да се случи един особен хронологичен срез, в който да се конструира традицията и тя да намери своя територия в динамично променящата се модерност. Всичко това обаче не е застинало и неподвижно, каквато може би е била първоначалната идея за защитен резерват от артефакти, легитимиращи нацията, а се поддава на влиянието на определени тенденции в модерността, които проектират национализма върху общия фон на масовизиращата се култура.

За разбирането на подобен феномен е необходимо, както изтъква Януш Барански, да се обърне внимание на особеностите на популярната култура. Доколкото личният вкус става все по-определящ индивидуалното потребление в капиталистическото стопанство от епохата на модерността, въпросът за естетиката получава други измерения в антропологична перспектива. Самият Артур Хазелиус, както настоява Лукаш Буковецки, „не търси това, което е типично, масово разпространено и представително, а това, което е най-ценното, най-старото и най-красивото“ (Bukowiecki 2015: 77). Това – казано най-синтезирано – представя разбирането за естетика в етнографска перспектива. Положено в съпоставителен план спрямо вкуса, се вижда, че не е достатъчно естетическото да се анализира само чрез свеждането му до красивото, още по-малко пък предимно в сферата на изкуството, каквато е романтическата визия. То трябва да бъде разгледано в един предкантиански аналитичен ракурс, където в „предмодерния свят на монокултурност и полифункционалност естетиката не е съвкупност от чисти форми, а ежедневна практика, вплетена в еднаква степен в стопанството, поли-

тиката в обществените въпроси, както и в тези, отнасящи се до Бога“ (Barański 2010: 212). По този начин „утопичното национално цяло“, както на свой ред определя формираните от експозициите в „Скансен“ визии за колективна принадлежност Магдалена Хилстрьом, не е абстрактна категория за посетителите, а се преживява сетивно и емоционално през личностната активност. Индивидуалната интерпретация се явява ключов фактор за разбирането на процесите в съвременната култура и се превръща в елемент от нейното символно пресъздаване във времето на модерността. Собствената си легитимност аргументира по два начина. Първият е свързан с големия национален разказ, който се явява определящ критерий за това кое от наследството е красиво и трябва да бъде продължено и занаят. Неговите идеологически инвенции формират „отговорността“ към наследството и придават насоченост на тенденциите. Вторият начин е не по-малко важен и също толкова значим, ако се съди от резултатите. Той отразява правото на индивидуален избор, реализиран чрез възможността да се закупи определен културен продукт, което на практика осигурява неговото бъдеще в променящата се културна среда. Вписано по този начин в контекста на модерната епистема, музейното пространство на „Скансен“ от самото си начало става площадка за активна съвключеност на посетителите в технологията по трансмисия на знанието за миналото в съвременността. Така самият музей се превръща в културен продукт, провокиращ границите на идеологическото визионерство през масовизацията, която го принуждава да използва разнообразни – характерни за масовата култура – форми за популяризиране на отделни сюжети от разказа на нацията за собственото ѝ минало. Това довежда до своеобразен парадокс, наблюдаван в самата структура на музейното пространство. За да може да изпълнява функциите си на генератор на сюжети за миналото, експонирайки чрез тях ценностния му универсум, „Скансен“ е принуден да функционира в съгласие с очакванията на посетителите и да се променя под техния натиск. Експозицията трябва да изнамира и предлага достатъчно подвижни форми, които да пресъздават достъпно и по интересен начин едни или други аспекти от традицията, като в същото време не оставя посетителя в позицията на пасивен зрител. В резултат на тези усилия на работещите в „Скансен“ той не се превръща в музей на неподвижните материални артефакти, а отваря вътрешните си пространства за динамично променящата се култура. Опитите да се отговори на потребителското търсене на практика придават нови измерения в популяризирането на идеологическия замисъл, който е положен в основата на неговото създаване. Музеят на открито в Стокхолм в епохата на модерността става средоточие на импулси, излъчвани в средата на развиващата се масова култура, и се опитва да удържи централното си място в нея, следвайки промените ѝ. Това е необходимо за големия национален наратив, който трябва да предложи – във времето на бърза индивидуализация на културата – модели на колективна идентичност.

Ориентацията към търсенията на потребителите – макар и вторична, съпътства Музея от самото му съществуване. Тя активно допълва визионерския национален проект, привличайки вниманието на разнообразна публика и същевременно

заставайки в срещуположна спрямо него позиция³. Посетителите са приканени да се включат в една своеобразна работилница, фокусирана върху технологията и знанието за производството на определени предмети, необходими за традиционния бит. Придобиването на самото знание обаче има и допълнителен ефект. Пасивното наблюдение, което по своята същност се свежда до проверка на материалните артефакти, легитимиращи достоверността на големите национални наративи, е заменено от активно усвояване на определени като традиционни техники за производство на стоки, знакови за бита, празничността и трудовия процес. Посетителят има възможност да наблюдава различни дейности, както и да участва в изработването на тъкани, оръдия на труда, стоки за бита и продукти за консумация. Той може да се включи в наклаждане на огън, пране на дрехи или отглеждане на животни в селските ферми (сн. 2). В зависимост от това, което е провокирало интереса му, може да реализира тези новопридобити умения за пренасяне на определени елементи и символи в съвременната културна среда, намирайки им приложение в бита и ежедневието си. Чрез практикуването на техниките, усвоени от занаятчиите, значимостта на миналото се конкретизира; то става близко на съвременника, което предполага и лесното му пренасяне в другата среда (сн. 3). Този тип трансмисия се улеснява както от сюжетите на големите наративи, легитимиращи създаването на



Сн. 2 и 3. „Работилница“ за обработка на коноп по традиционна технология.
Снимка: Николай Папучиев, 2016 г., личен архив

³ Колкото по-силен е този натиск, толкова по-ригидни са мерките, предприемани от директорите на Музея да охраняват „национално специфичното“ в експозицията – по този въпрос вж. Hillström 2012.



Сн. 4. Павилионите около сцената. Снимка: Николай Папучиев, 2016 г., личен архив

„националния стил“, така и от вкусовете и чувството за естетика на всеки един от посетителите, предопредели посоката на усвоеното знание.

В усилията за осъществяване на тази тенденция, положена в първоначалния замисъл за създаването на „Скансен“, се получава и ефектът, при който Музеят търпи влиянието на популярната култура и стои в непрекъснато отворен за новостите режим и по начин, различен от посочения (сн. 4). За да продължи да провокира интереса на публиката, музеят на открито непрекъснато еволюира, отразявайки влиянието на различни икономически и политически тенденции. Както отбелязват редица изследователи през годините, „Скансен“ наред с това, че се превръща в една голяма работилница, формира и характерна огромна театрална сцена, в която отново посетителите получават активна роля. Настоявайки на автентичността на изложените в него обекти, той се експонира като близка до традиционните пространства площадка за съвместно празнуване на редица календарни празници; табелата пред построяния през 1730 и преместен през 1916 г. на хълма храм информира посетителите, че „това е една от най-популярните за провеждане на брачни церемонии шведски църкви“, активно използвана и днес (сн. 5). Освен това гостите на Музея могат да се включат в уроци по традиционни танци, ръководени от професионален хореограф на откритата сцена, както и



да се опитат да усвоят традиционни техники на музикални изпълнения (сн. 6). Сцената е в самия център на музейното пространство, тя е добре озвучена и леснодостъпна. Около нея са разположени множество павилиони и търговски щандове, на които се предлага произведена от работещите в „Скансен“ майстори продукция, различни сувенири, емблематични за шведската традиция, както и множество разнообразни изделия, символизиращи съвременната популярна култура. Кратките „курсове“, в които се демонстрира хореографията на най-популярните шведски танци

Сн. 5. Църквата в Музея – най-известното място за сватбени церемонии и днес.
Снимка: Николай Папучиев, 2016 г., личен архив



Сн. 6. Урок по танци на откритата сцена. Снимка: Николай Папучиев, 2016 г., личен архив

или техниките за пеене и свирене, предизвикват постоянен интерес и сцената непрекъснато е заобиколена от множество зрители. По този начин обучението се превръща в своеобразен пърформанс, в който активната роля отново е отредена на самите посетители. Тази театралност е необходима на Музея; чрез нея той успява да удържи мястото си в контекста на масовата култура.

Тези процеси показват механизмите, по които Музеят абсорбира в себе си различни по своя характер политики и визии за социален ред. Освен че влияе върху обществените нагласи, като форматира идентификационни модели от модерен тип, самият музей „отмества“ хронологичните граници на представите за традиционност и колективни ценности. Това постепенно се отразява върху самата експозиция, в която се забелязват тенденции към промени и с оглед на идеологическия фокус. Старата култура, която се възприема като основа на шведскостта на модерната нация, и поради тази причина е послужила за водещ мотив при основаването на Музея, отстъпва място на една нова в политически план визионерска перспектива. И тя е, както отбелязва Лукаш Буковецки, насочена към конструирането на наратив, отчитащ значимостта на „шведския социален модел“ в политически план. Към „най-ценното, най-старото и най-красивото“ (Bukowiecki 2015: 77), търсено от основателя Артур Хазелиус, се прибавят онези артефакти на „шведския икономически среден път“, които показват начина на живот на шведската средна класа в епохата на модерността. Особеното в този икономически модел е, продължавайки по логиката на разсъждения на Буковецки, че той отразява търсенията на обща политическа визия, която да развива принципите на индивидуализма, като в същото време реализира егалитарен модел на социален ред (Bukowiecki 2015: 49).

Новите артефакти наред с това, че преместват хронологическите граници на експозицията, представят на практика и една нова перспектива от живота на шведското общество, успешно имплантирана в съществуващия идеологически тренд. За тази цел в музейното пространство се оформя специален градски център от 30-те и 40-те години на XX в., когато Швеция става модел за цяла Европа за стопански напредък и социално равенство; в близост до него е експониран магазин със стоки за всекидневно потребление, изпълнен с всички онези необходими за домакинството и домашното стопанство предмети. Наред със стоките от първа необходимост в магазина са изложени множество занаятчийски произведения, като железарски материали и др., както и такива, които са репрезентативни за индустриалното междувоенно производство, например електроуреди (сн. 7). Експозицията се допълва и от представително за времето градско домакинство, устроено в една от къщите. Посетителите могат да се запознаят с характерните особености на бита на средното градско семейство от първата половина на XX в. В материално отношение това става чрез множеството предмети, репрезентативни за постиженията на модерната техническа мисъл. Те – заедно с разказа на работещите там – отместват гледната точка от традиционната култура, като извеждат на преден план акцентите върху социалните трансформации, довели до засилването на егалитаризма в шведското общество.



Сн. 7. Електрическа печка от обзавеждането на градско домакинство, 30-те – 40-те години на XX в.

Снимка: Николай Папучиев, 2016 г., личен архив

В този смисъл представеният градски дом разкрива властовите дистрибуции в интимните пространства на живота, като фокусът е поставен не толкова върху вещите, а върху ролята, която те имат за смекчаване на социалното неравенство – в полов и възрастов аспект. Резултат от техническия напредък, те не просто показват една еволюционистка визия за прогрес, а посредством сюжетите за ангажираността на домакинята и нейния социален статут представят новите политики за социално равенство. Това наред с ютията и електрическия котлон, както и прахосмукачката, хладилника и радиоапарата представлява експозиция не на битовата техника, а по същество е опит да се конструират сюжетните линии на социалната промяна от традиция към модерност. Елементите на градския живот присъстват и в няколкото малки разпръснати в близост до урбанизираните центрове частни вили. Те са били строени от гражданите в неголеми градински пространства, в които се е отглеждала земеделска продукция в условията на стопанска рецесия, сполетяла страната в периода на Първата и Втората световна война. На въпроса ми към един от работещите в Музея дали тази част от експозицията е представителна за традиционната култура, последва разказ, мотивиращ необходимостта от преместването на времевите граници

на традицията в по-ново време. Аргументите се откриват в това, че модерността е времето, когато се изгражда специфичен модел на конструиране на национална идентичност. При него държавата и частните субекти функционират в единство, непрекъснато допълвайки се помежду си в опитите си да представят визии за колективно единство, без да се накърняват периметрите на индивидуалните пространства на гражданите. Просперитетът на шведското общество, икономическият подем на държавата и възможността ѝ да създаде обстоятелства, въз основа на които да се осигури масов достъп до всички тези технически съоръжения, далеч преди това да се случи в останалите части от континента, могат да се видят в една такава експозиция (сн. 8).

По този начин модерното градско пространство – частно и публично – намира своето, макар и неголямо, присъствие в етнографския музей. То допълва разказа за националната общност на Швеция, като внася в него нови инвенции, характерни за модерните политически визии за социален ред и просперитет. Музейната експозиция отразява вече не само романтичeskата визия за миналото като конструиращо разказа на нацията за себе си, а открито извежда на преден план ролята на политическото в тези процеси. „Скансен“ настоява, че градът също има своя етнография и тя трябва да бъде експонирана, за да се по-



Сн. 8. Крайградска вила от периода между двете световни войни.
Снимка: Николай Папучиев, 2016 г., личен архив

кажат в пълната процесите на създаване на представи за национално единство. Този тип етнография, освен че може да се търси в навлизането на елементи от традиционния бит в пространствата на модерното домакинство, разкрива и още един аспект – символната динамика и вътрешните логики на културната комуникация. Той може да бъде открит в трансформациите в културата, които постепенно и с различни темпове довеждат до нейното масовизиране. Предизвикателството е да се представи как на практика идеологията се абсорбира в средата на масовата култура и какви са резултатите от всичко това. За разбирането на тези тенденции работещите в „Скансен“ избират да показват знакови за потреблението и производството вещи, които се оказват символни за икономическия модел в страната и конкретиката на неговото осъществяване. Градското пространство е необходимо – градът е динамичен в търсенето и предлагането, той се превръща в генератор и двигател на стопанските процеси в модерното време. В тази връзка изложените предмети са материалните репрезентации на идентичностните белези на средната класа от първата половина на XX в., въз основа на която се изграждат представите за национално единство, допълвайки романтичeskата визия за значимостта на селската култура в тези процеси. И музеят в шведската столица разширява хронологичните граници на етнографското, за да отрази връзките между институциите, икономиката и културата при съграждането на големия наратив на нацията за себе си.

Използвана литература

- Ренан, Е. 2012.** Какво е нацията. – В: *Либерален преглед*, 18.12.2012 <<http://www.librev.com/index.php/discussion-culture-publisher/1888-2012-12-18-20-02-38>> (07.12.2016).
- Barański, J. 2010.** *Etnologia i okolice. Eseje antyperyferyjne*. Kraków: Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010.
- Bukowiecki, Ł. 2015.** *Czas przeszły zatrzymany. Kulturowa historia skansenów w Szwecji i w Polsce*. Warszawa: Campidoglio, 2015.
- Czajkowski, J. 1984.** *Muzea na wolnym powietrzu w Europie*. Rzeszów – Sanok: Krajowa agencja wydawnicza w Rzeszowie, 1984.
- Hillström, M. 2012.** Nordiskamuseet and Skansen: Displays of Floating Nationalities. – In: Poulot, D., F. Bodenstein, J. M. L. Guiral (eds.). *Great Narratives of the Past Traditions and Revisions in National Museums: Conference Proceedings from EuNaMus; European National Museums: Identity Politics; the Uses of the Past and the European Citizen; Paris 28 June – 1 July & 25–26 November 2011*. EuNaMus Report, No 4. Published by Linköping University Electronic Press 2012 <http://www.ep.liu.se/ecp_home/index.en.aspx?issue=078> (04.09.2016).



„ОЖИВЯВАНЕ“ НА ЕКСПОЗИЦИИТЕ В МУЗЕИТЕ НА ОТКРИТО

Симеон Недков

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

През втората половина на XIX в. в Западна Европа се ускорява процесът на индустриализация, който от своя страна предизвиква невиджани по мащабите си урбанизационни процеси от селото към града. По такъв начин хиляди бивши селяни се приобщават към градската среда. Всичко това води до бавното заличаване на богатата традиционна селска култура. Ето защо шведският учен Артур Хазелиус (1833–1901) решава да създаде нов тип музеи – музеите на открито, в които да се съхрани традиционният селски бит и култура.

По време на обучението си в университета в Упсала той се включва в панскандинавското студентско движение. Израз на преклонението му пред староскандинавските идеали е и неговата дипломна работа, посветена на исландската поема „Хавамал“. След дипломирането си учителства, като е съавтор на най-популярния учебник по фолклор за първоначалното училище. През 70-те години на XIX в. А. Хазелиус се отдава на събирателска работа, като обхожда голяма част от селските райони на страната. По това време в Швеция протичат обществено-икономически процеси, водещи до дълбоки промени в традиционния бит. Страната губи аграрния си характер и постепенно се превръща в промишлена. Това предизвиква сериозни урбанизационни промени, даващи отражение върху традиционния начин на живот, върху празнично-обредната система и т.н.

За да се съхранят за поколенията традиционният бит и културата на скандинавците, А. Хазелиус предприема поредица от експедиции с цел да издири и попълни колекцията си от битови предмети от цяла Швеция. Първото ѝ представяне пред публика става през 1873 г. в частен дом в Стокхолм. Експонатите от тази етнографска колекция са в основата на създадения през същата година от Артур Хазелиус *Северен музей*.

В него той прилага нови експозиционни методи. За да могат посетителите да почувстват истинския интериор на селските домове, създава големи диорамы, включващи и най-малки подробности от селския бит. До този момент предметите в етнографските експозиции са подреждани един до друг, без да се отразява пряко приложението им в ежедневието. Нововъведението на Хазелиус

е, че ги поставя на автентичните им места в интериора на селската къща. Така се ражда експозиция, създаваща впечатление за обитаемост, наситена с фигури в характерни национални носии, сякаш изпълняващи ежедневните си домашни задължения. Пресъздават се и различни улични сцени, като се използват театрални декори, манекени и препарирани животни.

Идеите за такава атрактивна експозиция Хазелиус черпи от натрупания опит на Световните изложения и други експерименти за етнографски изложби, прилагани до това време. Първото световно изложение е организирано в Лондон през 1851 г. На него наред с техническите постижения се излагат и модели на традиционни постройки от народната архитектура. Най-атрактивно те са представени от Артур Хазелиус на Парижкото изложение през 1867 г. Швеция участва с т.нар. Улица на народите, като в експозицията са включени възстановки на няколко известни селски постройки от епохата на Късното средновековие от Швеция и Норвегия. В тях са разположени манекени, облечени в традиционните шведски и норвежки национални костюми. Младият учен създава експозиция, която се характеризира с прецизност и достоверност. Твърде интересна е конкуренцията от страна на Холандия, която представя за първи път стаи с четири стени, т.е. посетителят „влиза“ в отделно помещение на жилището и непосредствено разглежда интериора, подреден с традиционните мебели и покъщнина.

През 1873 г. се провежда Петото световно изложение във Виена. В района на Пратера са изградени 20 селски къщи от различни райони на Европа – Елзас, Трансилвания, Русия. Така се поставя началото на представяне на традиционната архитектура, допълнена с етнографски експозиции от оригинални битови предмети. На следващите изложения: в Амстердам през 1883 г., в Краков през 1887 г. и в Львов през 1894 г., са пренесени и оригинални жилища.

Върх на постиженията при експониране на копия на жилища пред широка международна публика се постига в Прага през 1895 г. Там се поставя началото на големите етнографски изложби, продължени след това в Рига и Будапеща. За разлика от световните изложения изложбите имат строго специализиран вид и повлияват много положително върху бъдещото развитие на етнографията в страните, където се провеждат. В Пражката изложба са включени 24 обекта, като се планира до 1916 г. те да нараснат на 84. Постройките представят основни типове сгради от Чехия, Моравия, Силезия и Словакия. Независимо че се е предвиждало това „село“ да се запази и доизгради, то бързо рухва, тъй като е построено от суров дървен материал и нестабилни покривни конструкции.

На изложбата през 1896 г., посветена на хилядолетието от създаването на Унгарската държава в Будапеща, са включени жилищни сгради от всички райони на тогавашна Унгария. Постройките са разположени подобно на традиционно село. Жилищата са оградени с дворове, а в тях са експонирани и селскостопански сгради. През същата година в Рига се провежда Десетият всерусийски археологически конгрес, съпътстван от етнографска изложба с оригинални жилищни сгради.

Изграждането на първия музей на открито започва през 80-те години на XIX в. като филиал на *Северния музей*. Целта на Хазелиус е да замени изкустве-

но създадения интериор в Музея с реални постройки, обзаведени с традиционните предмети от ежедневиия бит и стопанската дейност на селяните, и вместо восъчните манекени да работят хора, демонстриращи различните видове селскостопански дейности, придружени от истински домашни животни, традиционни за дадения географски район. Първоначално тази идея изглежда като възкресяване и превръщане на Северния музей в „жив“ музей, където всичко е автентично.

Обхождайки цялата страна, Хазелиус набелязва къщите, които в бъдеще ще бъдат пренесени на територията на Музея. За него е определен терен в района Скансен на остров Дюргарден край Стокхолм. През 1885 г. се закупува първата къща от областта Далекарлия. В нея се подрежда експозиция, тържествено открита на 11 октомври 1891 г.

Така замисленият и реализиран първи музей на открито – „Скансен“, отваря врати за посетители през 1891 г. През първите две десетилетия от изграждането на Музея се изминава труден и дълъг път. Постепенно на площ от 300 декара на хълма Скансен са пренесени и възстановени в първоначалния им вид над 250 архитектурни обекта от различни етнографски райони на Швеция. Оформени са 59 експозиционни комплекса, в които влизат селски ферми с над 10 постройки, отделни къщи, кръчми, магазини, стопански сгради и исторически съоръжения от XVI до XIX в.

В Музея има не само селски, но и градски къщи, оформящи квартал с улици. Там са експонирани кожарска и златарска занаятчийска работилница, книжарница, фурна и т.н. Пренесена е печатница, създадена през 1725 г., аптека от 1794 г., спестовна каса от 1840 г. По-късно в този комплекс намира място и родната къща на А. Хазелиус. От общо 150 архитектурни обекта само два са копия, а всички останали са оригинални сгради, демонтирани и пренесени в „Скансен“.

В селските ферми са доведени и домашните животни, включително северни елени и полярни кучета. Дивите животни, които са обект на традиционния лов, са разположени в специално създадена зоологическа градина в самия „Скансен“. Хазелиус се е стремил да пресъздаде и типичната скандинавска флора върху територията на Музея. Така на практика се осъществява неговата основна идея да бъде показан ежедневиият живот в патриархално-аграрното общество, в което са живели векове наред шведите и всички скандинавци. Той включва и работа, и веселия – традиционни празници, танци, музика, народно изкуство и творчество. Така Музеят става център за опознаване на миналото и за развлечение. Ето защо Хазелиус му избира девиза „Познай себе си“. Така „Скансен“ се превръща в истински притегателен център за преклонение пред народния бит и култура.

Богатството на традиционната шведска архитектура е представено с типични образци, като селски чифлици, градски къщи, занаятчийски работилници и жилищата на работещите в тях, оформящи занаятчийски градски квартал, църкви, обществени и исторически сгради, както и вятърни мелници, воденици, тепавици и други съоръжения, задвижвани с водна енергия. Те са така експонирани, че създават впечатление за обитаемост, тъй като хора статисти в тях представят местни-

те жители на дадена етнографска област с характерните носии. Във всеки селски комплекс има сътрудник на Музея в национален костюм, който е „местният селянин“, зает с ежедневните си занимания. В някои занаятчийски работилници има майстори, които произвеждат и продават изделията си, а в Първа шведска банка се извършват всички валутни и други финансови услуги. На специални площадки се изпълняват народни песни, танци, обичаи и обреди. За децата е създаден „Мини-Скансен“ с миниатюрни пострройки, зоопарк и площадка за игри.

„Скансен“ е първият музей на открито със световна известност, на която се радва и в наши дни. Ежегодно се посещава от над 2 млн. туристи, а за своето повече от едновековно съществуване е приел над 140 млн. гости. Приходите от тях напълно покриват разходите и са достатъчни и за разгърнатата научноизследователска работа. С дългогодишния си опит „Скансен“ допринася много за развитието на останалите музеи на открито в Европа.

„Оживяването“ на експозициите в музеите на открито е сред най-привлекателните атракции за хилядите посетители. Най-често то се реализира при представянето на домашни и народни занаяти. Пред очите на любопитните музейни посетители майсторите представят традиционните техники на различни видове занаяти. Сред най-атраktivните техники са грънчарските. Майсторите грънчари, независимо в коя страна е музеят на открито, демонстрират т.нар. точене на глинения съд върху грънчарското колело. Пред смаяните погледи на посетителите от парче глина се формова изящен съд – ваза, стомна и др. Под сръчните ръце на майстора керамик грейват с разнообразни цветове чинии, характерни за дадената страна или етнографска област.

Сред най-атраktivните занаяти е златарският. Неслучайно в първия музей на открито е експонирана действаща златарска работилница. Старинните бижута привличат дамската част от музейните посетители. В първия музей на открито в България куюмджийската работилница вече половин век привлича хилядите музейни посетители и особено посетителките. Под сръчните пръсти на майстор Тинчо се създават сребърни бижута-шедьоври чрез прилагането на филигранна техника. Както през Възраждането, така и сега се използват традиционни златарски инструменти. На уебстраницата на Музея има видеозапис, представящ прилагането на различни златарски техники. В музея на открито в Литва бижутер обработва кехлибар.

За да добием представа за разнообразните занаяти, експонирани в действащи работилници в отделни европейски музеи на открито, ще направим кратък преглед на тяхното създаване и оживяване.

За да се почувства истинският дух на миналото, в експозицията на *Музея на селото в Букурещ* са включени и занаятчийски работилници. В експозиция на *Музея на традиционната народна култура „АСТРА“* в Сибиу – Румъния, са включени: различни типове мелници на вода, включително и рядко срещаната плаваща мелница, тепавици, преси за плодове, за масло, дъскорезници и др. Представени са и други източници на задвижване, като вятърни мелници, преси и мелници, движещи се от животинска или човешка сила.

Вторият акцент в Музея са занаятчийските работилници. В пренесени сгради са представени всички занаяти, развити през XIX в. в този регион. Една част от работилниците са действащи. Те са в центъра на вниманието на хилядите музейни посетители.

Два пъти годишно в Музея се провеждат панаири. В първия участват майстори на народните занаяти от цялата страна. Всяка година през август своята продукция излагат грънчари, кошничари, резбари, тъкачи, майстори на музикални инструменти и много други. Пред очите на музейните посетители те демонстрират традиционните технологии и разнообразните форми на занаятчийските произведения. Вторият панаир е посветен на „децата-занаятчийци“. По време на него деца изучават различните занаяти в работилниците на Музея.

Музеят на народната архитектура и бит в Киев е създаден през 1969 г. като национален музей на открито, събрал най-добрите образци на украинската народна архитектура от XIX до началото на XX в. Представени са шест етнографски района на страната – Средна Надднепровщина, Полися, Карпати, Подолия, Слобожанщина и Пивден Украйна. За бита на украинските селяни се добива представа чрез покъщнината, селскостопанския инвентар, произведенията на народните художествени занаяти.

Най-представителният музей на открито в Полша е „*Санок*“. Той е първият музей от този тип, строен след Втората световна война. Строителството на Музея започва през 1960 г. и продължава и през 70-те години. През 1963 г. се приемат правилата за основните музейни дейности, както и за разкриването на занаятчийски работилници. През 1962 г. към местния музей в гр. Ополе – Южна Полша (Силезия), се създава музей на открито „*Ополско село*“. Основната му задача е да съхрани за поколенията загиващите форми на традиционната архитектура и народното изкуство. Интерес предизвикват и характерните стопански обекти – вятърната мелница от село Велки-Добжин и воденицата от Старо-Сьолковице. Сред произведения на резбарското изкуство са експонираните дървени кошери.

Музеят на открито в Сентендре е създаден през 1968 г. Той е централният етнографски музей под открито небе в Унгария, който се занимава с изследване, съхраняване и представяне чрез музейните експозиции на традиционната народна материална култура от северозападната част на Унгария. Експониран е домашен, хоризонтален стан, на който са тъкани платна за дрехи. Интересното за този експонат е, че е датиран – на него по дължина е изрязан надпис „Йожефнейе Силади. Направен на 27 февруари 1871 година“. В този район на Унгария в края на XIX в. се развива тъкачеството – не само за нуждите на фамилията, но и за продаване на пазара. Както в българските земи, и тук се е използвала мярката за дължина на домашно изтъканото платно – „лакът“, така то се е продавало на пазара.

В селищата, разположени по поречието на р. Тиса, е широко разпространено кошничарството. Плетат се не само кошници и кошове, но и големи кръгли или квадратни кошове за съхраняване на зърнената реколта. Голяма част от стопанските постройки се изграждат също от плетени от върбови клонки и лескови пръти стени.

Един от най-красивите музеи на открито е „*Баленберг*“ в Швейцария. Той е разположен в живописна местност. Там е експонирана и единствената работилница за производство на смола. Стръмните склонове на Алпите са покрити с гъсти борови гори, от които се добива суровината за преработка. Следва комплексът с архитектурни образци от кантоните на Цюрих. В друга експозиционна група са представени архитектурни образци от централната част на Швейцария, строени през XVII в. Една от най-кокетните къщи е от района на Брюлизау. Богатата фолклорна традиция изпъква най-ярко в алпийските къщи от кантона Валайс.

Фермерските къщи се допълват естествено от алпийска мандра със склад за сирене и от мелница. Различните традиционни занаяти присъстват в целия музей. Майстори кошничари плетат традиционни кошници и други кошничарски изделия пред посетителите. Представени са и други занаяти, като каменоделство, шивачество, хлебарство и др. Създадена е специална експозиция за хляб и сладкарство. Музеят притежава и една от най-богатите колекции на швейцарски часовници, разнесли славата на местните майстори по всички краища на света.

По оценка на чуждестранните туристи, посещаващи Австрия, най-красив е музеят на открито „*Стюбинг*“, недалеч от Грац, основан през 1962 г., а открит за посетители през май 1970 г. Интересни за съвременния посетител са занаятчийските и стопанските сгради. Край реката е действащата воденица-долапкиня, следват дъскорезницата и хижата на дърваря, ковачницата на фермата и ковачница, задвижвана с вода. Всички технически съоръжения показват голямото разнообразие от занаяти, съпътстващи ежедневието на селския бит в Австрия през отминалите столетия.

Музеят на открито „*Клопенбург*“ в Германия е основан през 1934 г. За разлика от музеите на открито в скандинавските страни създателите на „Клопенбург“ се стремят да пресъздадат едно истинско немско село, заобиколено със селска мера, дъбрава в неговите околности и езеро по средата.

В Музея са пренесени общо 50 архитектурни обекта, разкриващи селския бит на провинция Долна Саксония: резиденция на аристократи, 8 цялостни стопанства, отделни селскостопански постройки, като плевни, хамбари, навеси за каруци и друг стопански инвентар, кошари и обори, бараки за надничари, 2 църкви, 7 технически съоръжения – 3 вятърни мелници, воденица, мелница, задвижвана от конски впряг, и водна помпа за изпомпване на блата и тресавища, задвижвана с механизъм като на вятърна мелница.

Демонстрират се и няколко вида занаяти: грънчарство, бояджийство, обувчарство – кожени и дървени обувки, ковачество, златарство, бъчварство, каруцарство, часовникарство и др. Към този комплекс е и гостилницата „Селска стомна“. Така оформената по-атраaktivна част от Музея се радва на повишен интерес от страна на музейната публика.

Най-големият и със световна известност музей на открито в Русия е „*Кижи*“. Той е разположен далече на север, върху едноименния остров в Онежкото езеро на Карелия. В него се представят шедеври на потомствените майстори дърводелци и резбари от този район.

Най-напред е построена Покровската църква, която е преустройвана многократно; тя е носител на най-добрите традиции в дървената църковна архитектура от XVI до XVIII в. Втората, Преображенската църква е неповторим шедьовър на народното дърводелско майсторство. Тя е с двадесет и два купола, или на руски – „двадцатидвухглавая“. Този ненадминат паметник на традиционната църковна архитектура е издигнат през 1714 г. и по лекотата на своята конструкция, пълната симетрия и изящество няма равен на себе си в цяла Русия.

Народният музей в Уелс е един от най-интересните музеи на открито в Европа. В него са представени 30 оригинални сгради от цялата територия на Уелс. На площ от 50 акра са разположени жилищни сгради, работилници, ферми и т.н. Продукцията от действащите занаятчийски работилници се предлага за продажба в магазините на Музея.

Характерна особеност за този музей на открито е, че са постигнати големи успехи в оживяването на неговата експозиция. Във фермите се отглеждат домашни животни – птици, прасета, крави и телета. Всички работилници и механизми на вода са действащи.

Воденицата е една от най-атрактивните сгради в комплекса. Тя е на три етажа и посетителите могат да видят действията на водния механизъм и процеса на мелене на зърно. Експонирани са големи воденични камъни, както и начинът на тяхното набраздяване.

Най-привлекателни за музейните посетители са действащите в Музея работилници и магазини. Фурната е от 1900 г. и в нея се приготвят местните хлябове. В грънчарската работилница се изработват традиционни за региона съдове. Табашката работилница за обработване на сурови кожи не е действаща заради неприятния мирис, но са експонирани всички съоръжения за това производство. Ковашката работилница е от XVIII в. и действа, като се прилагат старите технологии за изковаване и закаляване на желязо. Друга работилница представя един от традиционните за района занаяти – сарашкия – изработване на седла и конска сбруя. В Музея е реконструиран и магазин, строен през 1880 г. В него се предлагат сувенири и други разнообразни стоки.

Друга група занаятчийски работилници са разкрити във втората част на Музея, отделена от голямо парково пространство. Там е представена дърводелска работилница за битови предмети. Изработват се предимно дървени лъжици и много сувенири, доближаващи се до народната традиция в този занаят. Бъчварската работилница е снабдена с всички традиционни инструменти за ръчно изработване на бурета. Млад майстор кове обръчите на поредното буренце, а на тезгяха има изработена „буталка“ за биене на масло. В съседната работилница се изработват дървени подметки за обувки.

Най-голямата сграда в Музея е вълнената манифактура. Тя е двуетажна, строена е изцяло от камък през 1760 г., но машините в нея са обновявани многократно. Сградата е реконструирана през 1952 г. Машините са от началото на XIX в. и се задвижват с водна енергия. Произвежданата сега продукция се предлага в музейния магазин.

Идеята за създаването на музея на открито в *Бимиш* – Великобритания, е от 1958 г. През 80-те години на ХХ в. се създава втори експозиционен център – стар градски квартал. В Музея са пренесени оригинални къщи, магазини, зъболекарски кабинет, а по улицата е пуснат в движение и трамвай. Новите музейни обекти са действащи и привличат още повече посетители, някои от които имат възможност за пръв път да пътуват с трамвай.

Когато говорим за музеи на открито, разбираме музеи в пищна паркова среда, под топлите лъчи на слънцето. *Центърът на викингите „Йорвик“* е пълна противоположност на това разбиране. Той се намира под земята, макар да отговаря на всички представи за музей на открито.

По време на изкопни работи в центъра на Йорк, Северна Англия, се откриват следи от древен град. Археологическият тръст започва системни археологически разкопки от 1976 до 1981 г. Разкрита е столицата на викингите през IX–X в. Йорвик.

Богатият археологически материал разкрива възможност за създаване на нов, модерен музей, в който да бъдат възстановени не само сгради от онова време, но и чрез манекени, светлина, звук и мирис да бъде пресъздадена атмосферата на викингската столица преди хиляда години. Друго модернистично виждане на създателите на експозицията е транспортът в галерията. Посетителите сядат във вагонетки по 4 души и се придвижват – „разхождат“, из средновековната столица, наблюдавайки като на живо един ден в града преди десет века. За да се постигне необходимият ефект и въздействие, са използвани всички технически и художествени средства, познати в музейната практика.

В това „подземно“ царство времето сякаш е спряло преди нашествието на норманите през 1068 г. Посетителят минава покрай дървените жилища на викингите, покрити със слама. Вижда двора, пълен с домашни животни, и стопанката, която се грижи за тях. В съседство се намира работилницата за костени гребени, до нея е стругарят на дървени изделия. Този струг се задвижва с крак. По-нататък е работилницата на бъчваря. Всички те са обзаведени с различни автентични инструменти, а майсторите са манекени в работни пози, сякаш наистина майсторят занаятчийските изделия.

Викингите са морски хора, затова в експозицията не липсват и прочутите им кораби. Един от тях се стяга за отплаване. Моряците „вдигат“ платна. До тях рибар чисти уловената вече риба. Неговото лице е изразително. То е точно копие на намерен при разкопките череп, въз основа на който антрополозите са го моделирали.

Всички останали възстановки са направени след прецизен анализ на резултатите от археологическите разкопки. От намерените над 30 000 различни автентични предмета само 500 са включени в постоянната експозиция на традиционна създадената музейна част. Там е представена богата колекция от монети, оръжия, шлемове, инструменти, битови предмети и др. Те оформят следните експозиционни комплекси – ежедневен живот, облекло, домашни текстилни занаяти, дървообработващи и металообработващи занаяти, изработване на изделия от кост, рог и кехлибар, сечене на монети, местна и международна търговия.

Краткият преглед на „оживяването“ на занаятчийските работилници в европейските музеи на открито дава представа за тяхната атрактивност и привлекателност за многобройните музейни посетители. Със законна гордост можем да отбележим, че музеят на открито с най-много действащи работилници, в които се представят традиционните народни занаяти, е българският „Етър“. В него е пресъздадена атмосферата на занаятчийската чаршия в Габрово от най-преуспяващото време на занаятчийството – Българското възрождение. Наред с водните съоръжения, които действат непрекъснато, занаятчийските работилници са част от незабравимите атракции на Музея. Те привличат особено силно младежката музейна публика, която, макар и погълната от съвременните информационни технологии и живееща повече във виртуалния свят, откликва на предизвикателствата на старите технологии, сърчно представяни от майсторите занаятчии от чаршията на „Етър“-а.

„Оживяването“ на музейните експозиции в музеите на открито включва и различни възстановки. Така например в Етнографския музей на открито „Етър“ се правят възстановки на традиционни празници като Благовещение, Лазаруване, Гергьовден, Еньовден с конкурс за изплитане на еньовденски венец от билки, Петровден с приготвянето на *бял мъж* – габровско топено сирене, Голяма Богородица, Димитровден, Андреевден, Коледуване (вж. *Приложение*. Културен календар на Музея на открито „Етър“ през 2016 г.).

През септември в „Етър“-а се организира Празник на пестила. На него се демонстрира изготвянето на „габровския шоколад“ от сини сливи. Пред посетителите се показват и способности за консервиране на сливи чрез сушене и пушене. Наред с традиционните занаяти в музейния комплекс се демонстрират и домашни занаяти всяка събота и неделя от началото на месец май до 1 октомври.

В „Етър“-а се провеждат и фолклорни празници: Национален фолклорен конкурс за хумористични народни песни „Надпейте се, засмейте се“, детски песенен конкурс „Ринги, ринги, рае... Кой с нас ще поиграе“ и др.

Една от най-интересните дейности за привличане на детската аудитория в музеите на открито е разкриването на ателиета за изработване на различни видове сувенири. В „Етър“-а има ателиета за изработване на мартеници, на сурвачки, на плашила и др.

Както в повечето музеи на открито, и в „Етър“-а се организират панаири. За първи път през юни 2016 г. се провежда Панаир на музейната книга. През септември при изключителен успех се организира XIV Международен панаир на народните занаяти. В него вземат участие десетки занаятчии от страната и гости от Балканските страни, Русия, Украйна, Беларус и Судан.

Музеите на открито са място и за различни прояви на съсловни организации. Така например в „Етър“-а през юли 2016 г. се провежда XIV Национален пчеларски събор. С най-големи почести се отбелязва и празникът на св. Спиридон, покровителя на занаятчиите от Етърската чаршия.

В началото на XXI в. музеите на открито остават най-атрактивните музеи, защото пренасят съвременните музейни посетители няколко века назад в ис-

торията, като пресъздават традиционния начин на живот на нашите предци. В действащите в музейна среда занаятчийски работилници те се срещат с традиционните технологии от XVIII–XIX в. и пред очите им оживява майсторството на занаятчиите от миналото. Така всеки представител на информационното общество, макар и за часове, се потопява в неповторимата атмосфера на живота на своите предшественици. Идеята на Артур Хазелиус да създаде „жив“ музей се осъществява и намира последователи във всички краища на света.

Използвана литература

- Аткинсон, Фр. 1987. Музей под открытым небом в Бимише. – В: *Museum*, No 155.
- Гейли, А. 1993. Конфликт в Северной Ирландии и роль Музея народного быта в его разрешении. – *Museum*, No 175.
- Гущин, Б., В. Гущина 1993. Кижинужнывсем. – В: *Museum*, No 175.
- Кишен, К. 1975. Венгерский сканзен. – В: *Венгерские новости*, № 2.
- Майничева, А. 1993. Всемогушее время. – В: *Museum*, No 175.
- Музей народної архітектури та побуту УРСР 1977. Киев.
- Музей Ополской деревни 1976. *Opole-Bierkowice*. Krakow.
- Недков, С. 2000. *Музеи на открито*. София.
- Флориан, М. 1980. *Верхний Тисайский край*. Сентэндре.
- Чебук, А. 1984. *Музей на изкуството в СР Румъния*. София.
- Шмелев, В. Г. 1983. *Музеи под открытым небом: очерки и истории возникновения и развития*. Киев.
- Ballenberg 1993. *Musée suisse en plein air*. Ballenberg près de Brienz.
- Budownictwo ludowe Opolszczyzny 1973. *Muzeum wsi Opolskiej w Opolu*. Krakow.
- Connaitre, Conserver, Transmettre 1995. *Les techniques et les savoirs des métiers. Répertoire de sorganismes de conservation active des techniques en Europe*. Paris.
- Cosma, A., D. Isfanoni 1991. *The Village Museum. Bucharest – Romania*. Bucharest.
- Cseri, M. 1996. *Hungarian Open-Air Museum Szentendre*. Budapest.
- Czajkowski, J., H. Olszanski 1981. *The Museum of Folk Architecture in Sanok. Open-Air Museums in Poland*. Poznan.
- Eisleb, J. 1987. *Freilichtmuseen und ihre Besucher – eine sozialgeographische Analyse unter besonderer Beruecksichtigung des Museumdorfes Cloppenburg*. Niedersaechsisches Freilichtmuseum.
- Jorvik Viking Centre 1992. *Gide Book*. York.
- Jesionowska, K.W. 1981. *The Museum of Opole Village in Opole – Bierkowice. Open-Air Museums in Poland*. Poznan.
- Pottler, V. H. 1984. *Das Osterreichische Freilichtmuseum. Stubingbei Graz*. Innsbruck.
- Stika, J., J. Langer 1989. *Ceskoslovenska Musea v Prirode*. Ostrava.
- The Welsh Folk Museum 1991. *Visitor Guide by Eurwyn Wiliam*. Cardiff.

КУЛТУРЕН КАЛЕНДАР на Музея на открито „Етър“ през 2016 г.

Живата българска традиция

Януари	» Богоявление, храмов празник в музея (водосвет, курбан и хлърляне на кръст) – вход свободен	06.01.	изложбена зала
	» Изложба „Как оживява дървото. Непознати мотиви в художественото дървообработване от Троянско“, МНХЗПИ – Троян		
Февруари	» „Майсторете ръчички“ (ателие за изработване на мартеници)	03.02. – 01.03.	изложбена зала
	» Изложба-базар „Вълнен свят – стомартенски сюжета“, Диана Цинцарска, Стара Загора	03.02. – 07.03.	изложбена зала
	» Национален конкурс за мартеници	08.02. – 26.02.	
Март	» Изложба-базар „От Лазаровден до Великден – традиции и иновации от Елховско“, Етнографско-археологически музей – Елхово	08.03. – 08.05.	изложбена зала
	» Благовещение (възстановка) – вход свободен	25.03., 11.30 ч.	
Април	» „Училище за лазарки“ (подготовка и въвеждане на момичета в обичая Лазаруване)	11.04. – 22.04.	
	» Лазаруване в „Етър“-а (възстановка на пролетен момински обичай)	23.04. 11.30/13.00 ч.	
	» Детски конкурс за изработване на плашила	25.04. – 13.05.	

Май	» Гергьовски празник в музея (възстановки на гергьовденска обредност, фолклорна програма)	06.05. – 07.05., 11.30 ч.	
	Изложба „Детство мое“, РИМ – Шумен	10.05. – 30.06.	изложбена зала
	» „Майсторете ръчички“ (изработване на плашила в музеен детски кът)	10.05. – 12.05.	музеен детски кът
	» Награждаване на отличените в конкурса и експониране на плашилата на територията на музея	13.05., 11.30 ч.	
	» XIX Национален пленер на детската рисушка	16.05. – 19.05.	
	» Международен ден на музеите – „Музеи и културни пейзажи“ – вход свободен	18.05.	
	» III Национален фолклорен конкурс за хумористични народни песни „Надпейте се, засмейте се“	22.05., 11.00 ч.	
Юни	» „Ринги, ринги, рае... Кой с нас ще поиграе“	01.06.	музеен детски кът
	» Панаир на музейната книга, Институт за приложна музеология, Издателство „Фабер“ и АЕК „Етър“ (базар, кръгла маса, презентации)	10.06. – 12.06.	
	Еньовденски празник (базар на билкови продукти, конкурс за Еньовски венец, демонстрации на традиционни занятия и на лечебни практики, занимания за деца и др.)	24.06. – 25.06.	
	Петровден (приготвяне на „бял мъж“) – вход свободен	29.06., 11.30 ч.	
Юли	» Изложба „Техниката у дома през първата половина на XX в.“, Национален политехнически музей – София	04.07. – 30.08.	изложбена зала

	» XIV Национален пчеларски събор (базар на производители на мед и пчеларски инвентар, конкурси, фолклорна програма)	09.07. – 10.07.	
Август	» Трети рожден ден на музеен детски кът „Открий какво умееш“	05.08. – 07.08.	
	» Голяма Богородица (литургия в църквата „Свето Богоявление“) – вход свободен	15.08., 9.00 ч.	църквата „Свето Богоявление“
Септември	XII Международна научна конференция „Народните занаяти – минало, настояще и бъдеще“	02.09., 11.30 ч.	
	» Майсторска надпревара	02.09. – 05.09., 13.30 ч.	
	» Изложба-базар „Дърворезбарство“ на Антон Николов, гр. Трявна и участниците в майсторската надпревара	02.09., 15.00 ч.	изложбена зала
	» XIV Международен панаир на народните занаяти (панаирно изложение, фолклорна програма, възстановки на домашни занятия вкъщи от чаршията)	03.09. – 06.09.	
	» 52 години от откриването на музея – вход свободен	07.09.	
	Празник на пестила (възстановки, демонстрации, базар на ястия от сини сливи)	22.09. – 25.09., 11.30 ч.	
Октомври	» Изложба „Накити от античността до наши дни“, РИМ – Габрово, РИМ – Шумен, АЕК „Етър“	14.10.	изложбена зала
	Димитровден в „Етър“-а (възстановка) – вход свободен	26.10., 11.30 ч.	
Ноември	» Отбелязване деня на народните будителите	01.11	

	» Андреевденска обредност – вход свободен	30.11., 11.30 ч.
Декември	» Почитане на Св. Спиридон, покровител на майсторите-занаятчии (<i>литургия</i>) – вход свободен	12.12., 9.00 ч.
	» Детски конкурс за сурвакници	05.12. – 19.12.
	» Награждаване на отличените в конкурса за сурвакници – вход свободен	20.12., 11.30 ч.
	» Коледуване в „Етър“-а	23.12., 11.30/13.30 ч.

ДЕМОНСТРАЦИИ НА ДОМАШНИ ЗАНЯТИЯ

(1 май – 1 октомври 2016 г.) през почивните дни вкъщи от чаршията и на открито



Опитът на другите



ЕКСПОЗИЦИЯТА В СЪВРЕМЕННИЯ МУЗЕЙ ЗА ОБЩЕСТВОТО* ДНЕС: ПРИМЕРЪТ НА МУЗЕЯ НА ЧОВЕКА В ПАРИЖ

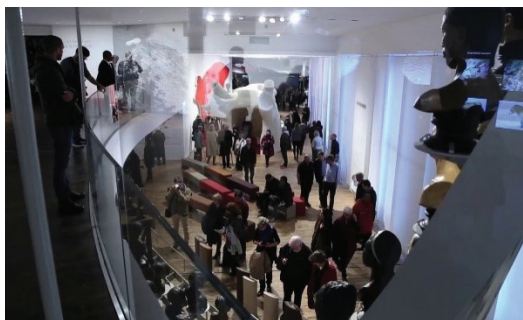
Мила Сантова

Институт за етнология и фолклористика с Етнографски музей – БАН

На 11 октомври 2015 г. „Пари Мач“ публикува статия на Елизабет Кутюрие със заглавие „Музеят на човека излиза от пещерата“. Статията предшества официалното откриване на новата експозиция на Музея на човека в Париж, затворен през 2009 г. за цялостно концептуално и експозиционно обновяване. Откриването е на 17 октомври 2015 г. (сн. 1 и 2).



1.



2.

Сн. 1 и 2. Откриване на новата експозиция на Музея на човека, 17 октомври 2015 г.
(<https://pbs.twimg.com/media/CRWVzrFXAAAbiej.jpg>; <http://s1.dmcn.net/PLtTq/1280x720-Uly.jpg>)

Посетителите, които помнят облика на музейните зали до 2009 г., напълно разбират използваната от Кутюрие в публикацията ѝ метафора с пещерата – стари и прашни витрини, не по-малко „прашасали“ музеографски решения (сн. 3).

Защото всъщност до 2009 г., когато Музеят е затворен за реконструкцията, експозицията му в значителна степен и независимо от някои неизбежни по-късни намеси е съхранила духа на експониране, присъщ ѝ към момента на неговото създаване от Пол Риве.

* Drouget, Noémi. Le musée de société. De l'exposition de folklore aux enjeux contemporains. Paris: Armand Colin, 2015. Вж.: http://reflexions.ulg.ac.be/cms/c_407682/fr/le-musee-de-societe-histoire-et-enjeux



Сн. 3. Витрина от старата експозиция на Музея (<http://www.mucem-sifflets-terre-cuite.fr/presentation/introduction.php>)

Сградата, т.нар. Palais de Chaillot (сн. 4), в дясното крило на която е разположен Музеят на човека, открит на 20 юни 1938 г., е построена за Световното изложение в Париж през 1937 г. на мястото на предшестваща знакова конструкция – т.нар. Palais de Trocadéro (сн. 5). В първата половина на XX в. Музеят на човека с експозициите си вдъхновява творци като Матис, Пикасо, Бранкузи, превръщайки се по този начин не само в емблематично място, а и в неразривна част от идеологията на модерната история на изкуствата.

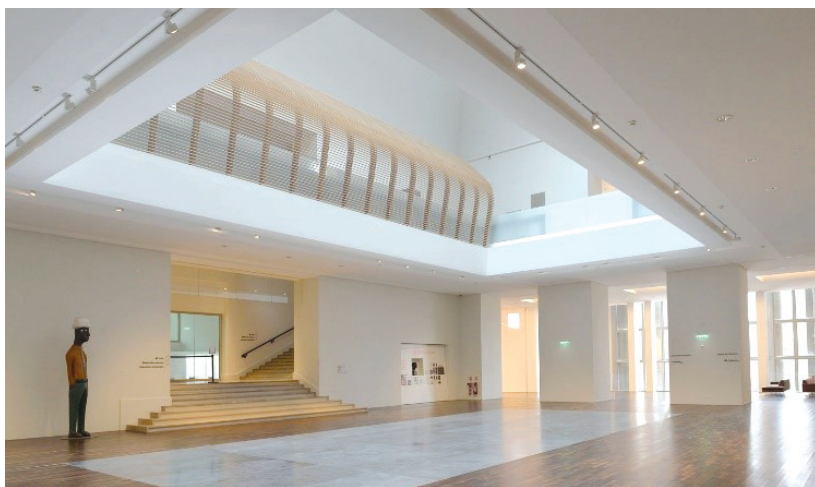


Сн. 4. Palais de Chaillot (<http://google.com>)



Сн. 5. Palais de Trocadéro (<http://google.com>)

През 2015 г. посетителите вече не могат да познаят мястото (сн. 6 и 7). Ето част от разказа на Елизабет Кутюрие: „Край на ефекта пещера на Али Баба. Днес посетителят бавно се движи в напълно реструктурирана вътрешна архитектура, окъпана в светлина и с флуидна циркулация. При това в добавка една слисваща панорама към Париж. Представяният тип е последен писък, 3D прожекциите, интерактивните екрани и педагогическите игри му помагат да разбере приказната авантюра на човешкия вид, комплексната му природа и възможното му бъдеще. Освен скелетни останки, нарязани кремъци или скални рисунки сега можем да се възхищаваме на най-големите съкровища на Музея, разположени в най-добрите условия: чувствената Венера Lespugue с щедри форми, статуетка от слонова кост за отбрана от мамути, датирани на около 25 000 години, някои впечатляващи мумии... кроманьонски череп и даже този на Декарт“ (Couturier).



Сн. 6. Входът на Музея (http://www.museedelhomme.fr/sites/museedelhomme.fr/files/styles/bandeau_home/public/thumbnails/image/atrium.jpg?itok=p0rp1Pep&c=2cd09756ee180b47aa87e5a57eef9603)



Сн. 7. Венера от Леспюж (<http://www.parismatch.com/Culture/Art/Au-Trocadero-Le-musee-de-l-Homme-sort-de-sa-grotte-842929>)

Мимоходом само ще отбележа, че създадените в последните години във френската столица музеи – например Музеят „Бранли“, както и в случая Музеят на човека, много целенасочено са ориентирани към директно вписване на реални панорами от Париж в композицията на експозиционното решение и в противовес на дълговременни предходни практики, при които екстериорът е целенасочено закриван. Тази тенденция при изграждането на експозициите изисква по-задълбочен анализ, който тук не е възможно да бъде направен, но заслужава поне да бъде маркирана.

През октомври 2015 г. откриването на обновения Музей на човека е събитието на деня. Културната преса – и френскоезична, и англоезична, активно обговаря самото откриване и новата експозиция. Но докато във франкофонските публикации са видими нюансите на неприкрита гордост от получените при реконструкцията на Музея резултати, то в англоезични публикации, например в „Гардиън“, се долавят нотки на недоволство, че Великобритания не разполага с подобна музейна институция и експозиция (Jones). Във всички публикации обаче константно присъстват три типа важна информация:

– информация за количествените параметри на съдържанието на Музея, които са впечатляващи: 3100 кв.м експозиция, 700 000 праисторически артефакта, 30 000 разнообразни екземпляра и представяния на човешкото тяло;

– информация за студиото, осъществило пространствената реализация на експозицията – музеографското дизайнерско студио Zen+dCo¹, ателие Zette Cazalas (сн. 8). Справката за него показва, че това е водещ в областта колектив, осъществил редица реализации, сред които и много конкретно музейни експозиции и/или изложби²;

– информация за начина и смисъла на организация на новата експозиция.



Сн. 8. Лого на дизайнерско студио
Zen+dCo (<http://www.zendco.com/>)

Първият тип информация е свързана с историята на Музея и процеса на формиране на неговите колекции. Към 2015 г., в която се реализира новата экс-

¹ В Музея на човека те работят съвместно с архитекти от Бордо, агенция Brochet-Lajus-Pueyo, във връзка с архитектурно ателие Emmanuel Nebout.

² Например музейни експозиции: Музей на човека в Париж; Музей на сливанията в Лион; части от новия Музей на европейските и средиземноморските цивилизации в Марсилия; Национален музей на порцелана в Лимож; Музей „Масена“ в Ница; Музей „Бернард Агеси“ в Ниор; Баски музей на историята на Байон в Байон; Музей на седефа и фините изделия в Меру.

позиция, притежанията на фондовете е даденост, макар и претърпяла много превратности. Интерес обаче представляват следващите два типа информация.

Привличането в работата по разработката на експозицията на водещо във Франция музеографско дизайнерско студио, притежаващо значим опит в създаването на експозиционни решения на музейни пространства, е факт, който следва специално да бъде отчетен. Той говори, че на това как ще бъде представена експозицията се гледа със специално внимание, че начинът на представянето се мисли като много съществен аспект от музейното решение (в това число и всички форми на интерактивно представяне). Струва ми се, че отчитането на наличието на такава информация относно начините на съвременните музеоложки решения би могло да бъде полезно при подготовката по принцип на музейни експозиции днес.

От особен интерес е третият тип информация, свързан със същината на новата експозиция, с нейните смислови аспекти, отправящ към проблема какво се експонира. В случая с Музея на човека всички публични материали ѝ посвещават специални редове. Търсейки добрата формула за организиране и представяне на богатите музейни фондове в новата постоянна експозиция, специалистите от Музея на човека решават да се опрат на прозренията и наименованието в една от най-известните творби на Пол Гоген, като го заимстват. Така името на нарисуваната от художника в Таити през 1897 г. творба „Откъде идваме? Кой сме ние? Къде отиваме?“ (сн. 9) „кръщава“ трите тематични направления, около които новата експозиция е организирана.



Сн. 9. Пол Гоген „Откъде идваме? Кой сме ние? Къде отиваме?“, Таити, 1897 г.
(<http://webstage.bg/art/3297--otkade-idem-kakvo-sme-kade-otivame-simvolite-na-pol-gogen.html>)

„Закачката“ е и недвусмислена, и многопланова. Отдавайки чрез Гоген почит на големите артисти на ХХ в., работили и инспирирани от Музея, тя съдържа силен философски контекст, свързан с разсъждения за мястото и ролята на човека изобщо в заобикалящия го свят, за социалната и знаковата същност на неговата природа. Или – човекът като неразчленимо цяло във времето и пространството. Нека не забравяме, че в историята на тази институция присъстват имената на такива фигури като Лероа-Гуран и Леви-Строс, както и свързаните с нея Марсел Мос, Жорж Кондомидас и др.

„Закачката“ не по-малко отправя, отдавайки почит, към направеното от създателя на Музея Пол Риве за организацията му чрез определянето на съществуването до 2009 г. тройна функция: „Човекът в своята еволюционна верига“ (Праистория); „Човекът в неговото биологично единство и разнообразие“ (Антропология); „Човекът в неговото културно и социално разнообразие“ (Етнология). За своето време подобна структура се оказва не само новаторска, но развивайки идеята за интердисциплинарността, тя се установява и като водеща в света. Пол Риве поставя над вратата на Музея цитат от Ръдиард Киплинг: „*Ти ще бъдеш мъж, сине мой*“ – едно ясно дефинирано послание на завет към поколенията.

Днес направленията на музейната експозиция, „кръщелници“ на Гоген, се интерпретират като: „Кои сме ние?“, представящо човека като същество от плът, мисъл, комуникация, развиващо проблеми на идентичността и уникалността; „Откъде идваме?“, следващо хуманните линии до хомо сапиенс; „Къде отиваме?“ – въпрос към бъдещето на нашето съществуване в един трансформиран от нас свят, който в отговор продължава да ни трансформира. Има за какво да се замислиш! (по Couturier 2015).

Смятам, че чрез решението за трите си експозиционни направления, начина, по който те са именувани, и връзките, които това предполага, Музеят на човека дава един добър пример и в областта на осмислянето на експозицията. Всъщност експозицията показва актуална научна визия чрез по-широки „културни“ предложения. Сякаш в името на това да бъдат приобщени към посланието на музеоложката концепция максимално количество посетители си заслужава търсенето на такива по-широки паралели. При всеки случай решението е привлекателно. Не твърдя, че подобен подход е валиден само и единствено за решението на новата експозиция на Музея на човека. При нея обаче е намерен баланс, говорещ за качество и добро решение. Тук виждам още едно възможно поле за извличане на добри поуки, които да послужат при нови реализации.

Експозицията е маркирана от знака на общочовешките ценности. Конкретните ѝ реализации включват и културни реконструкции и типологични решения (*Културна галерия* и *Изследователска галерия*). Реализираните експозиционни подходи (не без същественото участие на дизайнерското решение) ориентират към актуалното схващане за музея, съгласно което: „Средищната точка на Музея вече не е артефактът, а човекът в неговата цялост“ (Jadé 2006: 191). За Музея на човека, както и по принцип за типа музеи на обществото днес, тази философия е водеща. И още: „Музеите на обществото следва да взимат под внимание активната динамика минало – настояще – бъдеще и това движение на ставащото“ (Dias 2002: 21). Последното – като се отчита съществената роля на трансмисията на знания и умения в човешката култура (да си припомним цитата на Киплинг над входа на Музея) и същевременно настояването, че „Еволюционизмът вече не е доминантната парадигма в антропологията“ (Gossiaux 2016).

И ако от свързания с новата експозиция на Музея на човека опит могат да бъдат почерпани добри практики както по отношение на начина, по който е

достигнато до експозиционните решения, така и по отношение на дълбинното осмисляне на експозиционната цялост, то в перспективата на една бъдеща експозиция на българския Национален етнографски музей има поне още едно обстоятелство, свързано с историята на институцията, което е добре да се добави.

Ще представя накратко тази история, отбелязвайки като начало, че тя е силно обвързана по принцип с историята на основните колекции на музеите на обществата във Франция. Корените им схождат към кралските колекции на „рядкостите“ – царски кабинет на любопитностите, преминали към формираня през 1793 г. Музей за естествена история, който започва да приема артефакти и от субсидирани от държавата „научни мисии“, реализирани във Франция и извън нея. Съществувалият до 30-те години на XX в. Palais de Trocadéro поема тези колекции чрез настанения в него Етнографски музей на научните мисии, скоро след това преименуван на Етнографски музей на Трокадеро, открит през 1880 г. Доста по-късно обаче Музеят отваря една от залите си за европейско наследство, сред което и френското наследство (1889). Залата „Франция“ обаче е затворена през 1928 г., а още през 1890 г. артефактите от Азия са преместени в Музея „Гийме“. Също през 1928 г. Пол Риве застава начело на Музея. А с издигането на Palais de Chaillot през 1937 г. богатите колекции от предмети са разделени на две: формираня са Музеят на човека и Френският национален музей за народни изкуства и традиции (сн. 10). За директор на втория е поканен Жорж Анри Ривие – изследовател, музеограф, обществена фигура, преподавател в училището на Лувъра, създател на ICOM. Ривие оглавява новата институция, изцяло посветена на Франция. Постоянната експозиция на Музея ще бъде открита чак през 1972 г. в нова, модерна, специално построена сграда в Булонския лес.

Всъщност историята дотук сочи, че Музеят на човека в битието си с това име, както и с предходните имена на колекциите, които той съхранява, във френската реалност има ролята на музейната институция-майка, сходна в някакъв смисъл по отношение на българската културна реалност с тази на Народния музей, от който именно се „ражда“ Народният етнографски музей през 1906 г. Връзката на Музея на човека със събираните артефакти от френското културно пространство, макар и не праволинейна във времето, е пряка.

Съгласно решение на френското правителство обаче през септември 2005 г. Френският национален музей за народни изку-



Сн. 10. Френски национален музей за народни изкуства и традиции, официално открит през 1972 г. (<http://www.mucem-sifflets-terre-cuite.fr/presentation/introduction.php>)

ства и традиции затваря врати. Колекциите му заедно с колекциите от департамента Европа на Музея на човека са преместени в Марсилия и са поети от новоразкрития Музей на европейските и средиземноморските цивилизации (за историята вж. Segalen 2005; Cuisenier, Segalen 1986; Le Gonidec 2014 и др.). Франция днес не разполага със свой етнографски музей.

Ситуацията повдига доста активна публична дискусия във френското общество. В едно свое интервю голямата дама на френската етнология Мартин Сегален казва:

„Може би през 2050 г., когато няма да има повече земеделци във Франция, нашите внуци ще се заинтересуват от тези съкровища и ще създадат един друг музей, който ще разказва за живота на нашите предци селяните“ (Kleiber 2014).

Ако това те случи, то поуките от начините на изграждане на новата експозиция на Музея на човека сигурно ще се вземат предвид и ще бъдат от полза.

Използвана литература

- Couturier, E. 2015.** Le musée de l'Homme sort de sagrotte. – In: *Paris Match* (Publié le 11/10/2015 à 07h00) <<http://www.parismatch.com/Culture/Art/Au-Trocadero-Le-musee-de-l-Homme-sort-de-sa-grotte-842929>>.
- Cuisenier, J., M. Segalen 1986.** *Ethnologie de La France*. Paris: PUF.
- Dias, N. 1991.** *Le Musée d'ethnographie du Trocadéro (1878-1908). Anthropologie et muséologie en France*. Paris: Editions du CNRS.
- Dias, N. 2002.** Une place au Louvre. – In: *Le Musée cannibal*. Neuchâtel: Musée d'ethnographie.
- Drouget, N. 2015.** *Le musée de société. De l'exposition de folklore aux enjeux contemporains*. Paris: Armand Colin <http://reflexions.ulg.ac.be/cms/c_407682/fr/le-musee-de-societe-histoire-et-enjeux>.
- Le Gonidec, M.-B. 2014.** Du musée d'Ethnographie du Trocadéro au musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée. Introduction. – In: *Les sifflets en terre cuite du MUCEM. Catalogues des collections* <<http://www.mucem-sifflets-terre-cuite.fr/presentation/introduction.php>>
- Gossiaux, J.-Fr. 2016.** *Les débris épars du progrès. Évolutionnisme vs anthropologie*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- Jadé, M. 2006.** *Le patrimoine immatériel: Perspectives d'interprétation du concept de patrimoine*. Paris: l'Harmattan, col. Muséologie.
- Jones, J. 2015.** The new Musée de l'Homme is so much more than a racist cabinet of curiosities. – *The Guardian*, Wednesday, 14 Oct. 2015 <http://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2015/oct/14/paris-musee-de-l-homme-museum-reopening?CMP=Share_iOSApp_Other>.
- Kleiber, M.-A. (avec M.-Ch. Tabet) 2014.** Interview avec Martine Segalen. – In: *Le Journal du Dimanche*, dimanche, le 30 nov. 2014.
- Mohen, J.-P. 2004.** *Le Nouveau Musée de l'Homme*. Paris: Éditions Odile Jacob.
- Segalen, Martine. 2005.** *Vie d'un musée*. Paris: Stock.



ЕТНОГРАФСКИЯТ МУЗЕЙ В ХХІ ВЕК

Весна Божич-Омчикус, Тиана Чолак-Антич

Етнографски музей в Белград

През 1901 г. Етнографският отдел на Народния музей в Белград се премества в къщата на търговеца (сн. 1), народен представител и министър в правителството на Кралство Сърбия Стефан (Стевче) Михайлович, която той завещал „На Сърбия, за музейни цели!“⁴. Тези първи години от създаването на Етнографския музей са били време на неговите интензивни прояви на международна сцена – Сърбия често е получавала покани за участие на международни изложби. Това е било повод за чести пътувания на терен на тогавашния директор на Музея и на още един уредник, от които са донасяни предмети, които да представят Сърбия в чужбина. След завръщането им предметите са ставали част от музейния фонд.



Сн. 1. Първата сграда на Етнографския музей



Сн. 2. Призренка с повито дете, детайл от изложбата през 1904 г.

Втората световна война заварва в Етнографския музей изложбата от 1919 г.

След войната първата нова постоянна изложба в новата (временна) сграда е подготвена през 1946 г. „по системата на колекционното представяне на музейни експонати с подчертаното намерение чрез богатите сбирки на Етнографския музей да бъде показана традиционната култура на Югославия“ (Лазаревић 1976: 25–47).

От това място през 1951 г. Етнографският музей се премества в сградата на някогашната борса на Студентския площад (сн. 4). Тогава е открита и нова постоянна експозиция. Изложбата е подредена съобразно етногеографските общности – показани са Източна Сърбия с Поморавието, Шумадия, Стари Влах, Косово и Метохия, Войводина. Изложбата създава представа за времевия отрязък от края на XIX и началото на XX в. Целта е била чрез специфично естетическо изразяване да се създаде картина на живота на хората в отделни области, на начина им на живот и прехрана².

През 1904 г. съгласно решението на правителството на Негово Величество Крал Петър Първи Караджорджевич е отпразнувана стогодишнината от Сръбското въстание с водач Караджордже Петрович. Освен специалните военни и държавни почести празненството имало главно културно-просветен характер. По този повод на 7 септември 1904 г. (стар стил) е подготвена и открита първата етнографска изложба в Сърбия (сн. 2).

От този ден Етнографският музей е постоянно отворен за публика, при това в четвъртък и неделя за белградчани, а за хората от вътрешността и за чужденци – всеки ден и по всяко време.

По време на Първата световна война Музеят е понесъл щети не само на сградата, но и на колекцията – почти една трета от експонатите (2966) са изчезнали¹. Били са необходими и труд, и време, за да се възвърне предишното състояние.

През 1919 г. е подготвена и открита нова постоянна експозиция (сн. 3).

¹ Архив на Югославия, фонд № 66, папка № 643, инв. № 1067–1070.

² Архив на Етнографския музей в Белград, инв. № 561.



Сн. 3. Част от изложбата от 1919 г.



Сн. 4. Сградата на Музея на Студентския площад

Посетителите на Етнографския музей са могли да разглеждат тази изложба до 1961 г. (сн. 5), когато е открита нова, пета подред постоянна експозиция на тема „Изкуството на народите от Югославия“. На тази изложба са показани предмети с висока естетическа стойност, които са били групирани според основните стопански отрасли на отделните региони, но и според етническата принадлежност заради желанието на автора да се разбере нещо повече за влиянието на стопанството върху особеностите на народното творчество. Подчергати са етническите особености в изобразителното изразяване, както и взаимодействията и външните влияния.

С изложбата „Народните носии на Югославия“, която е подготвена през 1976 г. по повод честването на 75-годишнината от началото на дейността на Етнографския музей, е реализирано ново типологично разглеждане на части от облеклата и цялостни костюми през втората половина на XIX и първите десетилетия на XX в. въз основа на делението на културно-географските области в страната.

Разработването на концепцията на постоянната изложба „Народната култура на територията на Социалистическа република Сърбия“, която е открита през 1984 г., е резултат от дългогодишни пространни научни проучвания в рамките на проекта „Материалната култура в Сърбия“, от многобройни музейни дейности, след разглеждане на концепциите на срещите на специалистите от Музея с учените от Катедрата по етнология при Философския факултет в Белград и от Етнографския институт на Сръбската академия на науките и изкуствата (Бјеладиновић-Јергић 1983: 266–282). Концепцията е приета от Програмния съвет на Етнографския музей.



Сн. 5. Част от изложбата от 1961 г.

По-голямата част от изложбата представя културата на селското население от цялата територия на Социалистическа република Сърбия, включително Самостоятелната административна област Войводина и Самостоятелната административна област Косово, и то в рамките на културно-географските области, в които подобни или еднакви природни, стопански, исторически, икономически, обществени и културни условия са повлияли за формирането на определен облик на културата. Културата на града е показана чрез облика на балканската чаршия. Намерението на автора е било въз основа на произхода и състава на населението да се представят диалектните особености, стопанските характеристики, начинът на живот, на обличане, някои изтъкнати форми на обществена организация и духовен напредък, народният живот и култура на населението в отделните културно-географски области. Показани са: Динарската област в Югозападна Сърбия, Косово и Поморавието на Южна Морава, Югоизточна Сърбия (*Шоплук*) и Североизточна Сърбия, Северна Сърбия и преходните области и Войводина (Бјеладиновић-Јергић 1983: 266–282). При изграждането на концепцията на изложбата е било важно – както по отношение на материалите в музейните колекции и етнографските данни, все още достъпни на терен, така и в зависимост от новото изложбено пространство, – да бъде предложено колкото се може по-обширно и съдържателно представяне на културата на народите и народностите в Сърбия, предназначено за всякакви посетители, без значение на тяхното занимание и възраст.

Осмата постоянна изложба, подготвена за отбелязването на стогодишния юбилей от самостоятелната дейност на Музея (сн. 6), обхваща тематично и пространствено „Народния живот на сърбите през XIX и XX век“ по цялата сръбска етническа територия. Основна изходна точка е задружността на сръбския народ, единството и обединението му около свещените обекти. Показването на сръбската народностна общност е постигнато чрез представяне на традиционни носии, а с тематичното разработване на различни видове стопанства, занаяти, начин на живот, текстил за домакинството и за облекло, както и с подчертаването на определени обичаи (Божич, Гергьовден, Кръстна слава и Великден) са показани основните отпавни точки в традиционния начин на живот и духовните ценности на сръбския народ (Бјеладиновић-Јергић 2001: 7–43). Изложбата е съпроводжана от гид за постоянната експозиция „*Народна култура на сърбите през XIX и XX век*“.

През второто десетилетие на XXI в. пред Етнографския музей, който е преживял смяната на династии, Балканските и двете световни войни, революции и промени на политическия режим, стоят нови перспективи и идват нови поколения уредници, които да отговорят на новите музеоложки и етнографски предизвикателства.

В рамките на подготовката за нова постоянна изложба през 2016 г. са организирани лекции и дискусии с учените от Катедрата по етнология на Философския факултет и от Етнографския институт, както и с уредници от музеи в



Сн. 6. Част от изложбата от 2001 г.

съседни страни. Освен мнението на уредниците на Етнографския музей ще се вземе предвид и мнението на посетителите и студентите по етнология и антропология от Философския факултет на университета в Белград.

По време на тези дискусии учените от Катедрата по етнология и антропология при Философския факултет и от Етнографския институт в Белград подчертават, че главната задача при подготвянето на новата постоянна експозиция трябва да бъде полагането на нови теоретични основи за бъдещата работа на Етнографския музей, като се определят времето и пространството, които ще бъдат показани. Едно от предложенията е да бъдат представени трансформационните културни процеси в Сърбия по време на формирането на държавата, съответно животът на селското население в Сърбия през XIX в. и постепенната урбанизация (Ковачевић 2016: 203–205). Смята се също, че изложбата трябва да показва динамиката на културните промени и разнообразието от перспективи, да бъде достъпна и разбираема за широката общественост. Подчертава се също, че трябва да съществува по-голямо взаимодействие между публиката и предметите, както и че използването на холограми и други технически иновации ще предостави възможност на посетителите за уникални преживявания и опит. Модерният подход ще разбуди интелектуалното любопитство и ще трансформира Музея в място за непрекъснато опознаване на културата (Велимировић 2016: 217–221).

Уредниците на Етнографския музей в Белград, които участват в тези дискусии, смятат, че по-добре би било да се поставят тематични изложби за по-

дълго време вместо постоянни за период от няколко години, съответно няколко десетилетия, както и че трябва да се подготвят студийни изложби, занимаващи се с някои от културните феномени, с единични предмети и тяхното развитие, с обичаите и с други многобройни етнографски теми, които да продължават една или най-много две години. Необходимо е да има каталог на изложбите, съдържащ не само научен текст, но и популярно представяне на експонатите, предназначено за по-слабо запознатите посетители. Като най-важно се изтъква, че Етнографският музей трябва да бъде динамичен и достъпен за целевата група, към която всички се стремят – младите хора, но трябва да се избягва прекалената употреба на технически средства заради пресищането на ежедневието с мобилни телефони и компютри (Душкович 2016: 175–183). Освен това постоянната изложба трябва да притежава ясен драматургичен заряд, да не разчита на предварителните знания на посетителите, а да предлага силно психологическо, а понякога и шокиращо съдържание (Срећковић 2016: 189–194).

За подготвянето на нова постоянна изложба в Етнографския музей в Белград е необходимо и мнението на посетителите. Критичните изявления на посетителите, които са събрани с анкети, проведени през 2009, 2011, 2014 и 2015 г., дават насоки за множество подобрения на постоянната изложба и нейната комуникативност. Резултатите показват, че е възможно да възникнат недоразумения с публиката, както и че информацията не е достатъчно разбираема, а понякога и не е застъпена в нужната степен. В мненията редовно се подчертава необходимостта от леснодостъпно водене и тълкуване на изложбите, било на живо или виртуално. На въпроса: „Какво бихте искали да видите в музея?“, посетителите са предложили програми и изложби, в които биха могли да участват – представяния на обичаи, работилници по тъкане, грънчарство, изработка на цървули, наблюдаване на тъкане на стан. Някои от темите за временни изложби, предложени от посетителите, са: старите превозни средства и старите професии, прехраната (видове ястия, приготвяне на храната, облик на кухнята, месене на хляб), религиозните празници, накитите, везбата, носиите от периода преди XIX в. и др.

Основните забележки на посетителите към настоящата изложба са недостатъчната информация и слабата комуникативност. Според посетителите е необходима по-обширна информация за експонатите от постоянната изложба, както и че би било много по-добре и по-интересно, ако някой разяснява изложбата. Чужденците, но и местните хора смятат, че изложбите не са достатъчно адаптирани за чужденци, защото етикетите са само на английски, а би трябвало да бъдат и на други езици (Чолак-Антић 2016: 195–202).

Проведените в Етнографския музей в Белград анкети освен посетителите обхващат и студенти по етнология и антропология. Много студенти смятат, че Етнографският музей би могъл да стане далеч по-интересен и модерен дори само чрез преправяне на настоящата изложба. За да се създаде впечатление за живота в Сърбия и на Балканите през XIX и XX в., би помогнало използването на аудиогидове, музика, кратки документални филми и интерактивно съдържание, каквито са работилниците, в които посетителите биха могли да пробват народни носии, да дегустират ястия, да усвояват старинни техники за изработ-

ка на предмети или да слушат истории за живота в миналото от старите хора. Студентите предлагат изложби, които биха подчертали връзката между минало и настояще, между традиционната и днешната култура, но заключват, че тези предложения всъщност зависят от посоката, в която кураторите на Музея желаят да развият бъдещата си дейност (Чолак-Антић 2016: 195–202).

В подготовката на всяка изложба и в цялостната работа на Музея изключително важна е ролята на уредника. Той е човекът, който представя своето виждане за миналото, настоящето и бъдещето, своето разбиране за ценностите. Уредниците са инициатори на системни и непрекъснати промени в експозицията и никой друг не може да изпълни тази тяхна роля, важна за публиките (Васић 2016: 277–291). Уредникът трябва да има полидисциплинарни умения в различни области: в психологията – заради оценяването на работата с посетителите и потребителите на музейното съдържание; в социологията – заради определянето на целевите групи и потребностите на посетителите; във философията – заради разбирането на промените в обществените ценности; в дизайна – за да може да си сътрудничи с дизайнер, сценограф, майстор на макети, фотограф; в архитектурата – за да може да дава ясни указания на архитекта за съдържанието на музея и работния процес; в драматургията – защото трябва да има идея за „историята“, която иска да разкаже. Уредникът често е в ролята на режисьор, който поставя театрална продукция на сцената, за да се ориентира във времето и да успее да съвмести личния и специализирания си опит в общия контекст.

За да може уредникът да се посвети изцяло на работата си, е необходимо преди всичко да бъде удовлетворен. Доволният уредник ще се грижи за музея и за обществото. Недоволният уредник ще се грижи само за себе си. Разочарованието и пасивността няма да допринесат за повишаване на интереса на посетителите и на обществото към изложбата. Затова уредникът трябва да има увереност, но и свобода, за да устои на изкушенията, които носи всяко пресъздаване на картина от реалността (Васић 2016: 277–291).

Заклучение

От създаването на първите обществени музеи в Европа в края на XVIII в. националните колекции са били смятани за извор на знание и културно обогатяване на обществото. Основни принципи на музейното дело са били събирането, документирането, консервирането, публикуването и показването на предмети. В течение на целия XX век музеите са останали обединени около концепцията за привлекателност, креативност и прогрес.

В началото на третото хилядолетие музеите получават различна роля от тази в миналото. Днес те са жива сила и създатели на европейската културна политика. Повече от всякога стремежът към европейско единство води до сближаване на различията. Националните правителства отдавна са приели подобна политика спрямо културното наследство. На базата на общественото и интелектуално развитие музеите в Европа споделят и обща философия и практика.

Музеят като колективна памет и една от важните брънки за запазване на

идентичността изпълнява тази си функция чрез съобщаване и пренос на информация за сбирките, съответно предметите, които съдържа, а в крайна сметка и за народа, който представя, за неговите интереси и енергия при създаването на предмети с различно предназначение. Като място и извор на съзнание той би трябвало да влияе положително на индивида и обществото предвид на това, че представлява място, където е съхранено миналото, но едновременно с това е и място за среща на миналото (музейните експонати) с настоящето (съвременната реалност), което също би трябвало да бъде обект за размисъл от страна на музейните работници (Ивановић-Баришић 2016: 243–251).

Музеите са тук, за да ни осигурят творческото присъствие на колективната памет, да ни помогнат да продължим да живеем със собствената си идентичност, в която всички сме еднакви, но и различни от останалите. Ето защо те са в процес на постоянно преосмисляне на миналите събития и опит, като с това могат да бъдат коректив за настоящето и полезна проекция за бъдещето. Музеите спомагат за самоопознаването и са полезно средство за изучаване на заобикалящия ни свят с неговите пространствени и времеви измерения. В този смисъл музеите са двигателна сила на всяко общество и негово богатство. Без подобни институции, които правят възможно качествено и съответно устойчиво развитие, ние бихме страдали от загуба на живителни сили за съхраняване на идентичността си. Отсъствието на музея и институциите, изучаващи наследството от колективната памет, би довело до загуба на идентичност с всички фатални последици, които водят до упадък и изчезване (Šola 2003: 18).

В края на ХХ в. европейските музеи започнаха да работят под влияние на нови предизвикателства. Изискванията, които се отправят към тях, са запознаване с нуждите на посетителите, проучване на тяхното мнение и съответно вземане на решения във връзка с подготвянето на програмата за работа на музея. Дейността на музеите е насочена към всички членове на обществото. Увеличаването на броя на посетителите и тяхната различна културна перспектива представляват промяна и разширяване на концепцията за културното наследство. Трябва да се имат предвид и съвременните начини за информиране. Към старите функции на музея – проучване, събиране, консервиране и излагане, трябва да бъдат добавени и новите изисквания, преди всичко грижата за посетителя, което гарантира успех на музея в бъдеще (Gorbey 2002: 132–137).

Промяната в ролята на музеите личи и в това, че стълбовете на наследството: националната гордост, сбирките на редки предмети, къщата на чудесата и непревземаната крепост, стават място за забавление и образование – учениците активно участват в много дейности в по-голямата част от музеите с изразена социална функция, като изоставени и проблемни деца се водят в музея не само с цел обучение и рехабилитация, но и за политическа работа³. С това съвремен-

³ В неотдавнашната ситуация на заплахи за война между африканските народи националният музей на Кения изготви антивоенна програма, която успя да спре етническите конфликти.

ният музей показва хуманната страна на дейността си (Abungu 2002: 37–43). Бъдещето му е в зрялото и обмислено привличане на публиката – не само на постоянните и верни посетители на музея, а и на онези, които трябва да станат такива. „Ролята на музея в обществото се променя из основи... Събирането и колекционирането на материали, изглежда, вече не е основна дейност на музея... Комуникацията и диалогът с посетителите стават изключително важни...“⁴.

Ето защо: $E = mc^2$, където $E = excellence$, $m = museum$ и $c = communication$ ⁵.

Използвана литература

- Бјеладиновић-Јергић, Ј. 1983.** Концепција сталне изложбе Етнографског музеја у Београду – Народна култура на тлу СР Србије у другој половини XIX и у XX веку. – В: *Гласник Етнографског музеја*, 47, Београд, с. 266–282.
- Бјеладиновић-Јергић, Ј. 2001.** Етнографски музеј у Београду 1901–2001. – В: *Зборник Етнографског музеја у Београду 1901–2001*. Београд: Етнографски музеј, с. 7–43.
- Велимировић, Д. 2016.** Границе светова: српско село на прелазу из 19 у 20 век. – В: *Ка новој сталној поставци Етнографског музеја*. Београд: Етнографски музеј, с. 217–221.
- Васић, В. 2016.** О једном музејском занимању: Елитни кустос у Србији. – В: *Ка новој сталној поставци Етнографског музеја*. Београд: Етнографски музеј, с. 277–291.
- Душковећ, В. 2016.** Стална поставка у Етнографском музеју у Београду. Зашто против. – В: *Ка новој сталној поставци Етнографског музеја*. Београд: Етнографски музеј, с. 175–183.
- Ивановић-Баришић, М. 2016.** Етнографски музеј: мртав простор или место оживљене прошлости. – В: *Ка новој сталној поставци Етнографског музеја*. Београд: Етнографски музеј, с. 243–251.
- Ковачевић, Ив. 2016.** Живот Срба сељака у Србији деветнаестог века – временско-просторно-тематске координате будуће сталне поставке Етнографског музеја. – В: *Ка новој сталној поставци Етнографског музеја*. Београд: Етнографски музеј, с. 203–205.
- Лазаревић, Р. 1976.** Изложбе Етнографског музеја 1901–1976. – В: *Етнографски музеј у Београду 1901–1976*. Београд: САНУ, с. 25–47.
- Срећковић, С. 2016.** О новој сталној поставци у три тезе. – В: *Ка новој сталној поставци Етнографског музеја*. Београд: Етнографски музеј, с. 189–194.
- Чолак-Антић, Т. 2016.** Ко су посетиоци изложби Етнографског музеја у Београду. – В: *Ка новој сталној поставци Етнографског музеја*. Београд: Етнографски музеј, с. 195–202.
- Abungu, G. H. O. 2002.** Opening up New Frontiers: Museums of the 21st Century. – In: *Museum 2000 Confirmation or Challenge*. Stockholm, pp. 37–43.
- Gorbey, K. C. 2002.** What Constitutes Success? – In: *Museum 2000 Confirmation or Challenge*. Stockholm, pp. 132–137.
- Šola, T. 2003.** *Eseji o muzejima i njihovoj teoriji, prema kibernetičkom muzeju*. Zagreb: Hrvatski nacionalni komitet ICOM.

Превод: *Кристина Асенова*

⁴ Генерална асамблеја на ICOM, Виена, август 2007 <<http://www.icom-oesterreich.at/2007/en-thema.html>>.

⁵ Формулата е разработена от проф. Томислав Шола въз основа на теоријата за односителноста на Ајнштајн.



НОВАТА ПОСТОЯННА ЕКСПОЗИЦИЯ В ЕТНОГРАФСКИЯ МУЗЕЙ В ЗАГРЕБ

Звйездана Антош

Етнографски музей, Загреб

Увод

Сградата на Етнографския музей е между малкото архитектурни образци в град Загреб, построени в края на XIX и началото на XX в. с предназначение да функционират като музеи. Със своя конструктивен план и облик на фасадата тя е един от най-ранните примери за сецесионна архитектура в Загреб с подчертана историческа и художествена стойност и е смятана за културен паметник от първостепенно значение за хърватската култура. В своята история от основаването си през 1919 г. до днес Етнографският музей е преживял представянето на четири постоянни експозиции, като последната от тях е обновена през 1972 г. Именно защото Музеят се намира в сграда, приемана за паметник на културата от първостепенно значение, е наложително цялостното му обновление. Като вземем предвид културно-историческата стойност на музейните сбирки, които са с национален характер, както и че сбирката на експонати от различни световни култури има универсална стойност, смятаме, че е необходимо да се решат проблемите за тяхното съхранение за бъдещето, както и представянето им в нова постоянна експозиция.

Планираме новата постоянна експозиция да се основава на музеоложки и специализирани стандарти, на иновативната и съвременна концепция за работа на новия Етнографски музей. Затова е необходимо Музеят да се трансформира от традиционна в съвременна институция на XXI в. За да се осъществи това, смятаме, че обновяването на сградата му предвид всички нейни недостатъци и предимства трябва да се извърши цялостно. Паралелно с това ще могат да бъдат въведени новите музейни стандарти при работата на уредниците и другите специалисти. Ето защо, за да предложим ново и качествено съдържание на постоянната експозиция на гражданите на Загреб, на туристите и на другите посетители от Хърватия и света, нашата цел през следващите няколко години ще бъде да завършим цялостното му обновяване и трансформация в съвременен организиран етнографски музей.

Преустройството на Етнографския музей е включено в проект с наименование „Обновяване на наследството за разумно и устойчиво развитие в хиперсвързания свят“. Проектът, който се осъществява в рамките на Оперативна програма за конкурентност и кохезия „Подготовка и провеждане на интегрирани програми за развитие, основаващи се на обновяването на културното наследство“, се състои от действия в група А – изготвяне на проектна документация през 2017 г. Тази програма има за цел представянето и повишаването на стойността на културното наследство на самия паметник и на по-широката градска среда, а интегрираният проект ще спомогне за увеличаване на количеството на видовете продукти и услуги на Музея и на партньорите, както и на броя на посетителите. След подготвянето на документацията проектът се представя на конкурс за постъпване на инвестиции също чрез Структурните фондове на Европейския съюз. За да бъдат проектите допуснати за съфинансиране, е необходимо прецизно да се планират техните цели и резултати, като бъдат представени по начин, който аргументирано да посочи очакваната ефективност спрямо ясни идентификатори съгласно изискванията на конкурса. В този процес са задължителни партньорствата, а особено ценни са онези в областта на икономиката и туризма. Така проектът беше разширен допълнително с финансиране от Хърватската стопанска камара и с подкрепата на Туристическата организация на град Загреб.

Изходна точка на концепцията за постоянна експозиция в Етнографския музей в Загреб

Идеите за национална принадлежност и съзнанието за собствена култура са били подтик за създаването на Народния музей и в Хърватия, който е открит през 1846 г. Заедно с културно-историческото съдържание още от самото начало на създаване на сбирката музейните дейци са се насочили към събирането на етнографски предмети. От 1880 г. някои отдели се обособяват, а етнографските материали са отделени от сбирката на Народния музей и са предадени на учениците от Занаятчийското училище като учебно помагало.

Етнографският музей в Загреб е основан през 1990 г.¹ Основният му фонд е представлявала сбирката на Саламон Бергер, загребски търговец и индустриалец с най-голям брой събрани предмети от Хърватия, но също и от Македония, Босна, Чехия и Словакия. Важна част от фонда представлява сбирката на Сречко Лай, която е създадена около 70-те години на XIX в. и съдържа голям брой предмети от текстил², както и сбирки на други колекционери, които са

¹ Наредба за основаване на Етнографския отдел на Народния музей (№ 37605) е утвърдена на 22 октомври от бан Иван Палачек, присъединявайки *Земната сбирка на Саламон Бергер*.

² Сречко Лай е участвал на Световна изложба във Виена през 1873 г. със своите сбирки (Gjetvaj 1989: 15).

ги дарили веднага след основаването на Музея (Милко Цепелич, Левин Хорват, Фердо Хефеле, Милка Штамфел, Клотилда Цветишич и др.). Известният загребски колекционер Саламон Бергер (1858–1934) е продал своята сбирка на правителството и така е допринесъл за основаването на Етнографския музей. Бергер не е събирал предмети само заради красотата им, а е настоявал да се запознае с техниката и начина на тяхната изработка. Затова през 1876 г. е организиран работилница за домашни занаяти и е започнал да произвежда тъкани с адаптирани народни мотиви, а скоро след това е разширил производството с дърворезба и „писане“ на кратунки. Той е изиграл голяма роля за представянето на етнографските предмети пред света, резултат от което са 97 изложби на народни занаяти в Европа, Америка и Австралия. Вследствие на многобройните пътувания по света и на тази голяма етнографска сбирка се е появила идеята за основаване на Етнографски музей в Загреб. Първоначалният фонд на Етнографския музей в Загреб е бил съставен от: Етнографска сбирка на Археологично-историческия отдел на Хърватския народен музей в Загреб, Етнографска сбирка на Музея за изкуства и занаяти на Кралската занаятчийска школа в Загреб, Етнографска сбирка на Търговско-занаятчийската камара в Загреб и Етнографска сбирка на музея, който е работил с Педагогическо-книжовното дружество в Загреб, т.е. Училищния музей. Предметите от петте изброени сбирки съставят най-старото и най-ценно съдържание на Етнографския музей и се отнасят към най-големия традиционен текстилен инвентар, възникнал в периода от края на XVIII до началото XX в. Същевременно са възниквали и сбирките за неевропейски култури.

Многобройни предмети с изключителна документална стойност от областта на Централна Африка и Южна Америка са били изпращани на Народния музей през последната четвърт на XIX и началото на XX в. от изтъкнати хърватски изследователи по време на техни пътувания. Това са Драгутин Лерман, както и братята Мирко и Стево Селян. Неевропейската част на фонда е обогатена и от много други хора чрез техните дарения от различни части на света: М. Брейър, Д. Чорак, М. Ковачич, Ф. Марек, Д. Мезорана, И. Стунич, М. Търнина, В. Викенхойзър, мисионери, членове на Приятели на Исус, и др.

В течение на 96-годишната дейност на Етнографския музей в Загреб са събрани 97 000 предмета от всички краища на Хърватия, от европейски и други страни по света. Фактът, че по-голямата част от предметите са от територията на Хърватия, им придава изключително културно-историческо значение. Най-богатият фонд се състои от предмети от текстил, но и от множество по-малки сбирки, като мебели, керамика, стопанство, музикални инструменти, традиционни занаяти, снимки, графики и др., които имат такова значение.

В много европейски музеи са се помещавали национални изследователски институции (немската, холандската, унгарската), които там са формирали ядро за последващото си развитие. Известно е също така, че много основоположници на етнологията (Бастиан Гавази, Биркет-Смит) често са започвали научна-

та си дейност в музеите, като Милован Гавази, който е работил в Етнографския музей в Загреб. Техният начин на мислене и отношение към предметите са повлияли директно на формирането и развитието на някои сбирки, както и на начините на тяхното експониране. Развитието на европейските етнологични науки е протичало в няколко посоки, а музейните институции, например средноевропейските и източноевропейските, обикновено са решавали да следват само един от тези пътища. Така Етнографският музей в Загреб се придържа към културно-историческата школа, която се основава на представянето на миналото на националната култура въз основа на нейните културни следи. Затова музейните сбирки са били сформирани спрямо културните ареали и типологичните особености, а уредниците са се занимавали с отбелязване и презентация на националната култура или реконструкция на миналото ѝ. За музейните сбирки са били събирани различни предмети от народния живот, които са били най-старите материални доказателства за неговото развитие. А именно застъпниците на народната култура са се срещали с хората с цел събиране на материали за народните обичаи, песни, танци, истории и начин на живот, а събраният материал е бил наричан „изконни народни ценности“. Така и хърватската селска партия открива своя път за популяризирането си и по примера на тогавашната европейска практика организира събиране на материали за народната култура. Такъв подход има определени предимства, имайки предвид обема на събрания материал, който днес ни дава възможност за откриване на нови динамични области вътре в етнологията, които водят до проучвания на символизма и до възможността за разпознаване на *другия* сред нас.

Освен това, когато става дума за етнологика подялба на културата по културни ареали, това често е създавало условия за формиране на стереотипи при търсенето на общи белези на определена културна област, но същевременно е позволявало свързването на повече култури. Резултат от това е например създаването на антропология на средиземноморските страни, което е дало възможност за сближаване на специалистите и за по-обширна дискусия в проучването на определена проблематика.

Досегашните постоянни изложби на Етнографския музей са представляли материали преди всичко заради техния облик и естетическа ценност. Този носталгичен подход и презентиране на предмети от естетическа гледна точка спадат към период в практиката на етнографските музей, който можем да наречем романтически. По това време в експозициите е имало канонизирани модели на народната култура и наследство, които са се развили под влиянието на културно-историческата етнология.

В рамките на европейското наследство ни обединява и историческият интерес към народните обичаи и обреди, които са свързани с църковните празници, както и с определена нация. Затова обичаите са една от любимите теми, които се представят в етнографските музеи. Тенденцията за връщане на хърватските обичаи към европейската традиция трябва да бъде разгледана и в по-широк спектър: в страните от Източна и Югоизточна Европа се стига до

процеси, свързани с „унищожаване на традициите“, но и до „декристализация, унификация, маргинализация и деетнификация на народната култура“³. Затова в много постсоциалистически страни от 1989 г., а в Хърватия от 1991 г., т.е. след обявяването на независимостта на страната, народните обичаи отново са припознати като връзка, която ни свързва с нацията, като елемент на националната идентичност⁴. Важно е да се отбележи, че от 1990 г. националната култура отново става предмет на европейската етнология, съответно нейните символи и зачатъци на съществуване. Етнологията е спомогнала за разпознаването на символите и тяхното популяризиране, защото именно предметите на традиционната култура стават разпознаваеми символи за всички.

В последните няколко десетилетия е видима промяната в отношението на музейните професионалисти към предметите от музейните фондове. Първо-степенна става функцията на предметите, съответно как са се изработвали и как са били употребявани. Като се има предвид, че събираните предмети са били използвани в продължение на целия човешки живот, те започват да се интерпретират спрямо мястото, където са живели техните собственици, и спрямо различните обществени, социални и икономически условия. В Етнографския музей едва в края на 90-те години на ХХ в. интересът се съсредоточава върху отделния човек като носител на културата, вследствие на което започва да се проучва ролята на предмета спрямо човека и да се изтъква необходимостта конкретни явления да се поставят в контекста на живота. Затова предметите започват да се изучават, събират, но и да се показват от друга гледна точка. През последните години се обърнахме и към представяне на предметите от нашето ежедневие, показвайки и проблематизирайки определени проблеми, с които се сблъскваме във всекидневния живот. Освен това Музеят взема участие в различни форми на международно сътрудничество – от размяна на музейни изложби до интердисциплинарни изследвания и работа по проекти, финансирани от Европейския съюз. Във всеки случай положителните промени от изминалото десетилетие дават резултат в по-качествен подход при реинтерпретацията на музейни сбирки и обмислянето на съвременната нова постоянна изложба, която с интересно представени теми да привлече многобройни посетители. Изключително успешните временни изложби, привличащи голям брой посетители, са най-добрият показател кои теми са интересни за нашата публика, поради което сме решили да ги представим в отделни части на постоянната експозиция.

През изминалите няколко години е видима постепенната реформа в нашия музей, но въпреки това проличава разлика в работата и в общия профе-

³ По време на социализма са били събирани предмети от цяла Югославия, за да бъдат запазени онези, които насочват към приликите между югославските народи. По време на войната в бивша Югославия (1991–1995) събирането на предмети е било насочено към областите, обхванати от войната, и към предмети с католическа символика, защото по време на социализма не е било позволено да се излагат и да се събират такива предмети (Antoš 2002: 34).

⁴ Затова етнографските музеи започнаха да представят обичаи, свързани с религиозните празници, и да събират предмети, отнасящи се до тях.

сионален подход на хората, усвояващи нови музеоложки теории, и на хората, работещи по стария начин, което довежда до частични и небалансирани промени, както и в другите музеи. Ясно видимата позитивна промяна в музейната работа се характеризира преди всичко с креативност, професионален облик пред обществото, прилагане на нови технологии, приспособяване към нови начини на комуникация с публиката и създаване на нови културни ценности. Освен това съвременните етнографски музеи постепенно изоставиха представянето на националната култура като приет и установен контекст, структуриран в редица културни ценности, и започнаха да я показват като процес, който е необходимо постоянно да бъде преразглеждан и реинтерпретиран както на местно, така и на глобално ниво.

Идейна концепция на постоянната експозиция

Новата постоянна експозиция е крачка напред спрямо досегашното обичайно представяне на етнографските материали въз основа на географските, съответно културните зони или области, които хърватските етнологи са определили с течение на времето, в посока на представянето на всекидневния живот на човека през XIX и XX в. Днес е необходима много по-широка перспектива, която да осмисля културните и обществените процеси, протичащи в преходния период от модерното към постмодерното време. Затова сме се насочили към възможността за показване на настоящето, съответно динамиката на културните явления. Такъв подход позволява представяне на културните промени в съвременния свят, въз основа на което ще предоставим по-широко обществено тълкуване на народната култура през XX в., а същевременно ще имаме възможност за представяне на културата на определени групи в градовете.

В постоянната експозиция желаем да покажем как традиционният живот е повлиял на формирането на даден стил на живот и на идентификация, която е възникнала при взаимодействието с различни идентичности, които са се променяли във времето и пространството, водейки към създаването на универсалната човешка идентичност. Освен това ще се опитаме да обясним как върху формирането на дадени култури със столетия са оказвали влияние и други култури. Инфилтрацията на тези култури и приемането на нови идеи води до създаването на нови идентичности. Специално ще наблегнем и на показването на нематериалното наследство чрез представяне на устните традиции и определени обичаи. Чрез три тематични ядра (начин на живот; обичаи, вярвания и ритуали; облекло) ще представим ценностите, символиката, динамиката на промените и интерпретация на културата. Особено внимание ще обърнем на разглеждането на обществения контекст в цялост, съответно ще обясним разнообразната културна, социална и историческа свързаност, като ще предоставим на публиката възможност за самостоятелно изследване.

Концепцията на първия тематичен раздел е такава, че да предложи отговори на въпросите за начина на живот във времето и пространството, съответ-

но културата на живеенето, които заедно обозначават и спецификите на дадената култура. Специално внимание ще бъде отделено на местата на живот, които представляват един от основните елементи на идентичността и зависят от природните, обществените, социалните и политическите промени.

Във втория тематичен раздел *Обичаи, вярвания и ритуали* ще представим трансформациите в обичаите и новата динамика, която зависи от мобилността на хората и от възникването на все повече нови видове комуникации. Посетителите ще могат да научат как дадени празници са се променили под влиянието на съвременната култура, какъв е обществено-политическият характер на определени обичаи и въз основа на избрани примери да видят как дадени обичаи са възродени или комерсиализирани.

Третият тематичен раздел *Облекло* ще покаже какво значение и символика е имало облеклото в течение на времето и как се променя представата за красота. Тази част на изложбата ще се опита да отговори на въпроса за това как се гледа на облеклото и накитите заедно с посланията, които те носят вътре в общността.

Този подход дава възможност за представяне на предметите от сбирката и свързването им с предметите от нашето ежедневие, съответно реинтерпретация на предметите от старите сбирки и тяхната контекстуализация с предметите от съвременното ни. Отделни теми ще бъдат илюстрирани с архивни фотографии и филми, както и с нови материали, заснети специално за нуждите на постоянната изложба. Освен основните и важни данни, представени чрез кратки текстове, за публиката ще бъдат достъпни и по-обширни материали с пълна информация за определена тема и нейните дялове, които ще бъдат разработени на различни нива в мултимедиен вид. Там ще представим детайлна информация за всеки предмет и неговия времеви и обществен контекст.

Идейна концепция на променливата част на постоянната експозиция на приземния етаж

В пространството за работа с посетители на приземния етаж вдясно, на площ от 50 м² планираме да разположим изложба, която да запознава посетителите с кратката история на Музея и създаването на неговите сбирки, което детайлно е описано в *Изходни точки за концепция на постоянната изложба в Етнографския музей*. Предвид малката площ решихме да използваме пространството като място, където чрез интерактивна система посетителите да могат да получат цялата важна информация за музея, сбирките, значимите личности, музейните изложби, както и за етноложката мисъл. На друга интерактивна система посетителите ще се запознаят с различните дейности на Музея. Ще онагледим тази част с избрани предмети, които ще сменяме. Посетителите ще могат да отбелязват своя опит, наблюдения, предложения и др. Обратната информация ще даде отговор на някои важни въпроси в комуника-

цията с посетителите – кой идва в Музея, към кого се обръщаме и изпращаме съобщения, каква е причината за посещението, освен това ще имаме възможност да питаме посетителите за мнение, което ще ни улесни при планирането на временни изложби и специални програми. Музейната уебстраница и присъствието на Музея в социалните мрежи ще послужат като силно средство за комуникация с потребителите. Така дейността му ще бъде отразявана през цялото време в медиите без заплащане на скъпи реклами. Под това се подразбират постоянни действия на музейните специалисти и сътрудниците в областта на връзките с обществеността, информатици и дизайнери, които с креативни решения, редовни анализи и следене на нуждите на пазара ще приспособяват посланията към определената медия. Така Музеят ще се отвори в областта на комуникациите, особено за младите поколения.

Идейна концепция на частта от постоянната експозиция, посветена на световните култури

В подпокривното пространство на третия етаж на сградата планираме да поставим постоянна изложба под наименованието „Култура на пътуването“ по идея на Мария Живкович, старши уредник. Намерението е в новата изложба за културата на света да бъдат показани най-важните дарители и чрез това да се отворят темите, в които влиянието на индивида се поставя в по-широк контекст: феноменът на пътуването, колониализмът и постколониализмът, европоцентризмът, колекционерството, дейността на мисионери и т.н. Такава концепция отваря възможност за по-нататъшни изследвания и обучения, отговаря на учебната програма на началните и средни училища (история и география), както и на съвременните университетски програми, предлага ред перспективи за осмисляне на образователните програми, запознава гражданите с важните понятия от историята и в крайна сметка намалява предразсъдъците и дискриминацията в обществото.

Обемната научна продукция в сферата на теорията на пътуването достига до редица въпроси, релевантни за етнологията и културната антропология, каквито са смяната на различните парадигми за пътуване, концепцията за колониалната среща, репрезентацията на *другия* в пътеписите, сътрудничеството на музеологията и етнологията в проекта на (нео)колониализма и глобалната търговия с ценности (проблемът на репатриацията), поетиката на изместването (чрез записи) и предметността на изместването (чрез изместването на предмети), „сувенирното“ изкуство и др. Всички тези знания могат да бъдат приложени в анализа на предмети и записи на пътеписи от сбирката „Световна култура“. Поставянето на понятието „култура на пътуването“ в заглавието на изложбата цели да подчертае и това, че сбирката съдържа най-вече предмети, които дарителите са събирали по време на своите пътувания. Също така зачатъците на културата, съответно социалната антропология, са

тясно свързани с влиянието на пътниците, които са донасяли на учените етнографски данни и премети, които те след това са проучвали и с посещение на терен в отдалечени „екзотични“ краища.

Сбирката за световни култури всъщност е история на контактите и културните размени, а имайки предвид, че Етнографският музей единствен в Република Хърватия притежава подобна сбирка, смятаме, че нейното излагане ще даде възможност за запознаване на хърватските граждани с други култури, но и с националното наследство, защото всички тези предмети са дарени от граждани, чиито интересни биографии могат и трябва да служат за опознаване и на собственото минало.

Експозицията ще представи най-важните дарители и в специална поредица през цялата изложба, съответно редом с всеки дарител ще бъдат изложени един или два предмета (фетиш, тзанза, китайски обувки „лотус“, фигура моаи кава-кава, снимки на кори от евкалипт и др.), с които ще бъде описано определено културно явление, ще бъде подчертано разбирането на западноевропейца за далечните култури и ще бъде обяснено по какъв начин то е повлияло на самия процес на събиране на предметите.

Експозиция „Детски свят“ (детски играчки и игри)

Експозицията „Детски свят“ е по идея на доктора на науките Ирис Бишкупич Башич, музеен съветник, и ще бъде представена на публиката в друг кът на сградата. На конференцията на ЮНЕСКО в Абу Даби през 2009 г. един от вписаните културни феномени бяха детските играчки, т.е. умението за изработване на дървени детски играчки в областта на Хърватското Загорие. Това вписване е от изключително значение, защото има принос към укрепването на съзнанието за значимостта на запазването на наследството, за подтикването към бъдеща изработка на детски играчки, но и за съхраняването на тези умения за новите поколения, които ще могат както да ги разпознаят, така и да ги впишат в новото глобализирано общество. Освен показването на традиционните детски играчки и умението за изработката им от 2012 г. Музеят засили дейността си по събирането на нови материали, включително от градската среда, като събра завиден брой предмети, което доведе до създаването на нова сбирка със заглавие „Сбирка на детски играчки и игри“, основана през 2013 г., а през 2014 г. вписана в листата на защитените културни ценности като движима културна ценност в регистъра за Културните ценности при Министерството на културата на Република Хърватия.

За младите хора е предназначена специална програма чрез изложбата „Детски свят“. Част от постоянната изложба е насочена специално към децата – музейна зала за игра и изложбена програма за най-младите посетители, в които те ще имат възможност да прекарат голяма част от деня, забавлявайки се с традиционни и съвременни играчки в игри от цял свят. По този начин ще

бъде провокирано тяхното любопитство и по-добро разбиране на заобикалящия свят (акцент върху мултикултурализма, толерантността и уважението на различността от най-ранна възраст). Освен играенето на децата се предлага и широк спектър от образователни програми, свързани с останалата част на постоянната експозиция (малки изследователи, малки тъкачи, малки градинари, малки грънчари), както и тематично празнуване на детски рождени дни.

В част от експозицията ще изложим традиционни детски играчки от Сбирката на детски играчки. Ще покажем играчки, направени от различни материали (дърво, царевична шума, клечки, тъкани и глина), които децата са изработвали сами в училище и които се пазят в Музея почти от основаването му. Тези предмети ще бъдат подтик за организирането на редица образователни работилници, целящи да откъснат децата от мобилните телефони и игрите и сами креативно да използват въображението си, да упражняват моториката и самостоятелно да изработват играчките си, използвайки природни материали. Важна и задължителна част на експозицията са играчките, които са били изработвани организирано в хърватските села. А едно от тези села е Видовец, където вече не се изработват играчки, но се пазят заедно с ценна документация в Музея. Освен споменатите ще изложим и играчки от селата Зелова от Далматинското Загорие, както и играчки от Хърватското Загорие, които продължават да се изработват. В другата част от експозицията е планирано да представим по интересен начин играчките и игрите от други сбирки, т.е. градската култура. Важна и неделима част на изложбата са детските игри, които са многобройни и разнообразни на територията на цяла Хърватия. Четвъртият сегмент на постоянната изложба ще бъде „Необичайна игрална зала“.

Целеви групи потребители и посетители

В постоянната експозиция ще предоставим на посетителите от всички възрасти, както и на хората със специални потребности редица интерактивни сегменти, предлагайки им откриване на интересни предмети и техните истории, викторини, търсене на отговори на определени въпроси от всекидневната ни култура, както и редица тактилни и звукови елементи, които ще свържат посетителите с изложените предмети и ще им помогнат в разбирането на ежедневието им и на живота в миналото. Експонатите ще бъдат достъпни и за слепи и за хора с нарушено зрение чрез представяне с Брайловата писменост на най-важната информация. Предвид на това, че Етнографският музей в Загреб е често посещаван от най-младата публика, съответно от детски градини, деца в предучилищна и училищна възраст, в постоянната изложба сме обмислили отделни части, които ще бъдат предназначени за най-малките. Така за децата ще бъде достъпно учене чрез забавление с истории за определени предмети, за обличането, живота в семейството, играчките и игрите в миналото и сега. По тази начин планираме да привлечем и семейства, които ще могат да участват в семейните програми.

Освен това ще предложим и специални програми, предназначени за възрастни, които чрез различни лекции, работилници и форми на сътрудничество на семинари ще придобият необходимите знания за прилагане на традиционните знания от дадена култура във всекидневния живот.

Посетителите ще имат възможност да се свързват онлайн чрез таблет или телефон и да се запознават с информацията за даден предмет, съответно с помощта на баркод, отпечатан в описанието на предметите от постоянната експозиция, което същевременно ще служи като интерактивен гид в музея. Музеят следва тенденциите в ЕС, занимаващи се с развитието на публиката и създаването на връзки с различни производствени сектори, и разработва възможности за въвеждане на иновативни програми, които могат да се използват в туристическия сектор, особено в онлайн маркетинга.

Активности

През последните няколко години чрез временни изложби, лекции, работилници и други дейности Музеят си поставя за цел включването на нови групи от посетители. Затова планираме да продължим да работим в тази насока, като организираме различни видове изложби, с които ще проблематизираме някои явления от всекидневната ни култура, които ще представим в постоянната експозиция. Преди няколко години започнахме да използваме специфична методология на музейната работа, както и иновативни начини за активно сътрудничество с местната общност не само при издирването и събирането на предмети, но и при тяхната интерпретация.

Временните изложби, както в досегашната музейна практика, ще бъдат поставяни от един или от група музейни специалисти в сътрудничество с колеги от сродни институции. При това предимство ще имат темите, които не са били представяни досега, особено онези от различни области на културната антропология, които ще бъдат осмисляни в контекста на глобализацията. Предвид на това, че в Музея се намира и Сбирката за световни култури, планираме да продължим с разработването на темите, свързани с мултикултурализма и различността чрез организиране на изложби, лекции и други дейности, с които ще обърнем внимание на актуалните социални проблеми в нашето общество и в света. Това ще спомогне за осъзнаването на проблемите за маргинализацията и изключването на отделния човек, като именно с тези програми ще подкрепим разбирането и равноправието на различните култури.

Голямо внимание ще бъде отделено и на провеждането на интердисциплинарни изследвания, защото това ще ни помогне за систематизиране на сбирката и допълване на данните за музейните предмети. Ще продължим да разработваме проекти със сродни музеи и институции в страната и по света, както и проекти, с които ще кандидатстваме за финансова подкрепа от Европейския съюз.

Виждаме бъдещия Етнографски музей и като място, където освен постоянната експозиция на посетителите ще бъде предоставена и възможността за активно участие в нашите педагогически работилници, в рамките на които те ще могат да придобият определени умения, да научат техники за изработка на определени предмети, както и да се запознаят и да открият тяхното приложение в съвременния живот. Всеки месец ще разработваме нова тема, която ще бъде отбелязвана по специален начин, с което предвиждаме да привлечем нови посетители в Музея. Освен това планираме да пригодим пространства, предназначени за деца от детската градина, в предучилищна и училищна възраст, в които да представяме образователни тематични изложби с активното участие на най-младите потребители. Нашата цел е да ги запознаем с определена тема, след което с помощта на специалисти те да могат да участват в създаването на своя история (снимка, звук или движение). Планираме да увеличим броя на посетителите с организирането на разнообразни програми, включително такива, предназначени за семейства с деца през почивните дни.

Мултимедийната зала ще предостави възможност за увеличаване броя на активностите, свързани с организирането на специализирани и научни лекции, концерти, промоции на книги, прожекции на етнографски филми, както и на конференции и различни кръгли маси. Така Музеят ще се превърне във важно място за среща на фолклорни аматьори, които освен получаването на съвети ще имат възможност и за участие и обогатяване на нашата културна програма.

Като съставна част от това, което предлага Музеят, ще бъде включен и музейният магазин за сувенири, в който посетителите, както и досега, ще могат да закупят оригинални предмети, изработени от селски занаятчии или реплики на определени музейни предмети. Предвидено е и място за музеен ресторант, където ще се предлагат традиционни сладкиши и специалитети, както и *Онлайн кът* за посетителите, в който те ще могат да се освежат, да си починат и същевременно да разглеждат мултимедийното съдържание на Музея и неговите сбирки. Този информативен кът едновременно ще ги запознава с дейността му и ще им дава възможност да опознаят личностите, които с професионализъм и голям ентузиазъм осмислят настоящето и развиват бъдещето на тази институция.

Заклучение

От представените данни се вижда, че Етнографският музей в Загреб е готов за промени, започвайки от реорганизацията на специализираната и научна музейна работа, реализацията на концепцията за постоянна експозиция, както и за начина на работа с потребителите и цялостното функциониране на Музея. От представените досега резултати на екипна работа в обмислянето на концепцията на новата постоянната изложба става ясно, че музейните уредници са готови да се изправят пред съвременните предизвикателства, а някои дори да ги инициират.

Етнографският музей се намира в процес на трансформация и търсене на своята нова роля в обществото, изразяваща се преди всичко в обсъждане на нуждите на потребителите и общността, в която Музеят действа. Новият музей ще бъде в състояние да покаже, че етнографското наследство може да бъде представено атрактивно и разбираемо за широката публика. На базата на предложената концепция за постоянна експозиция можем да заключим, че новият съвременен музей ще подтиква потребителите към размисъл, задаване на въпроси, естетическа наслада, разбиране, опит и креативност.

Виждаме новия Етнографски музей като място на диалог, като форум, който ще предостави възможност за активно сътрудничество с нашите посетители, както и като пространство, където ще се събират хора с многобройни професии (от креативната сфера), които ще открият вдъхновение в нашите сбирки, а посетителите ще се запознават не само с традиционната култура и миналото, но ще могат и да го свържат с настоящето и да разберат как се е променил животът в течението само на един век.

Като се има предвид най-съвременната методология за музейна работа, новият Етнографски музей би трябвало да бъде интерактивен и отворен за участие, за да привлече нови посетители и да стане едно от задължителните места за посещение в туристическото предлагане на град Загреб. Нашата цел е да привлечем постоянни музейни посетители, както и много нови, които ще припознаят Етнографския музей като „свое“ пространство, в което могат да научат нещо, да се разтоварят, да прекарат времето си приятно, както и да пожелаят да посетят музея ни отново.

Използвана литература

- Antoš, Zv. 2002.** Towards definition of New Criteria for and Approaches to Collecting of Items for Museum Collections. – In: Beitzl, M., Fr. Grieshofer (Hg.). *Die Museumssammlung-sammlungsintention auswahlkriterien kontextualisierung*. Wien: Österreichisches Museum für Volkskunde.
- Antoš, Zv. 2010.** Europski etnografski muzeji i globalizacija. – In: *Muzeologija*, 47, pp. 5–265.
- Antoš, Zv. 2014.** *Muzeološka koncepcija stalnog postava Etnografskog muzeja u Zagrebu*. Zagreb (ръкопис).
- Gjetvaj, N. 1989.** Etnografski muzej u Zagrebu – u povodu 70. Obljetnice. – In: *Etnološka istraživanja*, 5, pp. 1–144.

Превод: Кристина Асенова



ПРЕСИЧАНЕ НА ГРАНИЦАТА В МУЗЕОГРАФСКИЯ ДИСКУРС: ИДЕОЛОГИЯ И МАРКЕТИЗАЦИЯ

Стелу Шербан

Институт за изследвания на Югоизточна Европа, Букурещ

В тази статия е представено повторното откриване на Музея на румънския селянин в Букурещ в началото на 90-те години, както и по-нататъшното му развитие до днес. Той е създаден в началото на ХХ в. като музей на изкуството. Тук ще разгледам идеите, оформящи неговото основаване и развитие до периода на комунизма. По-нататък ще се спра на усилията на музейния колектив и на хората – повече или по-малко съпричастни към идеята за узаконяване на повторното откриване на Музея след 1990 г., за възстановяването и прекомпозирането на първоначалната музейна „идеология“. Накрая ще засегна новия обрат, появил се във връзка с експозиционните концепции, с по-широкия музеографски дискурс и по-мощното откриване на публичното пространство.

Ранни години

Основаването на етнографски музей в Румъния е свързано с развитието на националната идея в края на ХІХ в., поддържана от политическия и интелектуалния елит на Румъния. Титу Майореску, лидер на Консервативната партия, неколkokратен министър и министър-председател, лансира идеята за създаване на национален музей на основата на етнографска колекция, т.е. на „националното/традиционното облекло (*port național*)“, през 1875 г. Друг представител на елита – боляринът Михалаке Гика, предлага да се основе музей за антики и естествена история няколко десетилетия по-рано – през 1834 г. Той реализира идеята си няколко години по-късно на свои разноски и въпреки че в името не присъства определението „национален“, той е наречен „Националният музей“ в заглавието на своето музейно издание. През 1864 г. държавата приватизира музея и го разделя на Музей на антиките и на Природонаучен музей (Bădică 2013a: 717, 721). В бившия музей е било замислено да бъде поставена и етнографската колекция, което всъщност става доста по-късно – в началото на ХХ в. (Bădică 2013a: 718; Tzigara-Samurcaș 1936).

През първото десетилетие на XX в. земевладелецът Александру Тзигара Самуркаш (1872–1952), който принадлежал към боярска фамилия от Влахия, започнал да събира частни колекции с образци на народно/селско изкуство. Той бил подкрепян от Спиру Харет, представител на Либералната партия и министър на образованието, който отново подел идеята за национален музей, но този път ориентирана по-прецизно и прагматично, а именно основавайки специални фондове за събиране на предмети. Така колекциите, събрани от Самуркаш, били обогатени с помощта на държавата. Още повече че притежателите на тези колекции били част от богатата буржоазия, която почти нямала връзка със селската общност, но споделяла искрена възхита от материалната и духовната култура. Самият Самуркаш бил обучен в германски университети и там бил впечатлен от идеята за *Volkskunde* – народна култура и фолклор (Pohrib 2013: 318). След като бил назначен за уредник в гореспоменатия Музей за антики в Букурещ, той получил право на тригодишно членство в Мюнхенския университет, където изучавал история и археология. Паралелно с това посещавал и курсове в Политехническият институт в Мюнхен, Университета в Берлин и Училището за изящни изкуства (*Ecole des Beaux-Arts*) в Париж. През 1896 г. Самуркаш успешно защитил докторска теза по история на изкуството и получил *magna cum laude*, след което се завърнал в Румъния през 1897 г. (Zeletin 2003: 22).

Още в самото начало на създаването на бъдещата музейна колекция тя била оформена по неясен и фрагментарен начин. Имало много емоционални идентификации със селската култура, но също и обща идеологическа възхита от предполагаемия традиционен селски бит. Самият Самуркаш повдигал стойността на румънската дървена архитектура, сравнявайки я с швейцарските и тиролските *blockhouses*, които противопоставял на определяната за грозна градска архитектура на новоразвитите градове в Румъния (Tzigara-Samurcaş 1909). Всъщност неговите идеи били оформени от „сложен наратив, който смесвал антики и религиозно, народно и модерно изкуство, за да се обособят национални специфики и да се подкрепи идеята за единство и развитие от праисторическия период до настоящето“ (Pohrib 2013: 318). Тази перспектива е показателна за актуалните идеи, разпространени сред политическите и интелектуалните елити в Румъния. След няколко десетилетия на „устернизация“ елитът бил доста разочарован и намерил спасение в националистическата и селската идеология (Pohrib 2013: 320). Идеята за национални специфики била еквивалентна на селската култура, тъй като мнозинството от румънското население всъщност било селско. Германските теории за *Volkskunde*/фолклор и *Volkerkunde*/антропология служели като опора и били успешни не само в Румъния, но и в много източни и югоизточноевропейски страни, а това било достатъчно за програмите на етнографските музеи (Cotoi 2006: 206). Самуркаш и неговото желание да построи идеологически и материално първия вариант на Музея на румънския селянин е просто един от случаите, свързани с това явление.

Както вече споменах по-горе, като отправна точка за музея служела частната колекция, която Самуркаш бил успял да събере. В самото начало тя се състояла от 607 предмета, събрани от частни лица. На тази основа и с декрет на правителството на 1 октомври 1906 г. бил създаден Етнографският музей за национални, декоративни и индустриални изкуства. Въпреки оскъдния брой музейни експонати в началния етап само след две години, през 1908 г., техният брой се увеличил на 4330 (Tzigara-Samurcaş 1936). През 1912 г. започнало изграждането на музейната сграда с финансовата подкрепа на крал Карол I, където всъщност се помещава и до днес. Самуркаш завършил по-голямата част от сградата през 30-те години на XX в.

Преди Първата световна война името на музея било променено на Национален художествен музей, но се утвърдило чак през междувоенния период (Bădică 2013a: 722). Понякога към него било добавяно и името на крал Карол I. Трябва да се подчертае, че през междувоенния период това е бил единственият музей, използващ думата „национален“ в названието си. Въпреки че бил очевиден фактът, че под нация се разбира румънската, името не било официално променено на Румънски национален художествен музей.

От една страна, през междувоенния период в Музея се придържали към идеята за широка представителност, показвайки експонатите си на международни панаири и изложби като тези в Барселона, Париж, Берлин или участвайки в международни конференции като организираната през 1928 г. от *Internationaler Verband von Museums*, където Музеят бил член още от 1907 г. Демонстрирането на широта било търсено и в страната, където се приветствала идеята за представяне на различни етноси и малцинствени групи. Пример за това е Националният музей на срезите (Tzigara-Samurcaş 2003: 285, 332). Според Тзигара Самуркаш националните музеи трябвало да сплотяват хората, запазвайки и подчертавайки техните специфики, но предотвратявайки конфликти благодарение на универсалността на естетическата красота (Tzigara-Samurcaş 2003: 355).

От друга страна, Тзигара Самуркаш, както и други представители на интелектуалния елит започнали да разграничават изкуството на Румъния като сътворено от всички населявали и продължаващи да населяват територията на държавата, а румънското национално изкуство – като изкуството на румънското село. Второто било естествено, местно, изразявало автентичност и имало естествени корени на румънска територия, затова заслужавало да бъде наречено национално. Тази идея кристализирала около 1930 г. и ясно се отличавала от първоначалната мисия на Музея да обхваща цялото изкуство на населението, създадено на румънската територия (Pohrib 2013: 323). Такива възгледи били провокирани от основаването на един от първите музеи на открито в Европа – Музея на селото в Букурещ, през 1936 г. Прекрасният отзвук от румънското участие на международното изложение в Париж през 1936 г. било благодарение на двете институции, които изготвили румънската изложба, а именно Музеят на селото и Националният музей на изкуството. Те предста-

вили образа на румънската нация чрез селското изкуство и архитектура, основаващи се на селската традиция, смесена с религиозност, природосъобразен начин на живот и автентичност (Pohrib 2013: 326).

Съдбата на Музея през комунистическия период

След Втората световна война и идването на комунистическия режим на власт Националният музей на изкуството отваря врати отново през 1946 г. Тзигара Самуркаш става почетен директор, но през 1949 г. новият режим маргинализира Самуркаш, като отменя неговата пенсия (Zeletin 2003: 23). След смъртта му музейните колекции са насилствено преместени на друго място в Букурещ през 1952 г., а в сградата на галерията е създаден Музей на историята на Комунистическата партия. Поради стремежа на комунистическата идеология да премахне селячеството, името на музея е променено на Музей на народното изкуство. През 1978 г. той се слива с Музея на селото в една малка и доста осакатена институция (Bădică 2013b: 231–232).

През целия комунистически период държавната политика следва модела на събиране на предмети от селската/народната култура. Според официалната идеология селяните били обречени на изчезване, затова се изисквало събирането и опазването на колкото се може по-голяма част от тяхната култура. Първото предимство на тази политика е насочването на важни фондове към събирането на предмети от ежедневието на селяните и изобщо на живота в селото. На второ място, тази политика продължава няколко десетилетия, без да се влияе от идеологическата основа на тогавашното общество. Така Музеят на румънския селянин в края на комунистическия период вече притежава 60 000 предмета от селската култура.

Преоткриване на традицията, селячеството и музея (поглед отвътре)

Веднага след разпадането на комунистическия режим бележитият художник Хория Бернеа е избран за директор на Музея. Той създава музейната експозиция, която се стреми да покаже „Духовността на румънския селянин“. Любопитно е, че работата по първата музейна експозиция се извършва без никаква музеографска концепция. Бернеа и неговите колеги обсъждат няколко основни идеи като „липсващия музей“ или „музей на противоотровата“, но не и подробна изложбена програма. Може би интуитивната носталгия по първата музейна експозиция е причината за постигнатия успех сред публиката и за преодоляването на множество противоречия. Очевидно след 40 години комунистически тоталитаризъм румънското общество се е нуждаело от лек за изцеление. Така, от една страна, Музеят на румънския селянин препокри-

ва тази нужда (Mihăilescu 2006: 24). Но в началото е използван един много провокативен подход – православни свещеници са поканени да изпълняват религиозни служби в залите на музейната сграда (Bădică 2013b: 234). Всъщност това предизвикателство може да се възприеме като най-ярката следа от новата история на Музея на румънския селянин. От друга страна, както Бернеа отбелязва през 2000 г., малко преди смъртта си, в самото начало те са се опитали да направят „парадоксален музей“, където произходът на предметите да остане на заден план, а материалната им същност да бъде пресъздадена съгласно мястото и другите предмети от експозицията (Bernea, Nicolau, Huluiță 2003: 15–16). Бернеа отхвърля подредбата (*ordinea*) на предметите в музеографска експозиция за сметка на *rânduiala* – труден за превод термин. Това е един вид религиозност, интимност и органично единство на разположението на предметите в света (Bernea, Nicolau, Huluiță 2003: 17, 25–26). В същия дух Ирина Николау, съмишленик на проекта на Бернеа, говори за „липсващия музей“ – музей, който се вписва в обществената тъкан, провокирайки любопитството на посетителите относно местните общности, като ги насочва и към други местни музеи с цел по-всеобхватно разбиране (Nicolau 1996: 25). Накратко, този „липсващ“ музей всъщност е единственият начин за насочване на посетителите към сложната карта на местната история и обществен живот. В тази рамка Николау поставя и идеята за изцеление като един по-положителен смисъл на „противоотрова“. Така музеите могат да бъдат или пълни с информация, която да образова посетителите, както повеляват класическите принципи, или да се опират на „революционни решения“, създавайки у посетителите усещането за социален дискомфорт и дори отвращение (Nicolau 1996: 38; Bădică 2010: 274; Bădică 2013b: 250).

От друга страна, този вид детска игра с идеите и социалното значение отклонява общественото внимание, без да се взема предвид, че това може да бъде възприето и като осмиване. Това се усеща още в самото начало, при избора на името на музея. Въпреки че музейните колекции съдържат хиляди предмети от народната култура и на други етнически групи в Румъния, те са пренебрегнати и името е Музей на румънския селянин¹. Историята за избора на името е назидателна, но в същото време напомня и за основаването на Музея през първото десетилетие на ХХ в. Задачата за избор на име на музея била поставена изцяло на екипа на Бернеа. Неговите сътрудници се събрали и цял ден обсъждали различни варианти, като накрая бил съставен списък с около 20 различни заглавия. За съжаление, в края на деня списъкът бил пренебрегнат и те трябвало да подновят своята дискусия. Съвсем накрая

¹ В най-баналната ситуация името на музея станало пейоративно. Например през 1996 г., когато бях уредник в него, започна теренно изследване за майсторите на керамика. В села с унгарско население, след като се представяхме като уредници в Музея, те ни отговаряха, че са унгарски, а не румънски селяни. Тогава какво търсим в унгарските села? Тази шега разкрива много ясно националистическото съдържание на проекта, което оформя и музейния музеографски дискурс.

те предложили съответстващо на настроенията по това време име – *Музей на румънския селянин*. След известно време се опитали да променят името или да добавят към него пояснението „Музей за занаяти и традиции“, но този опит бил неуспешен (Mihăilescu 2006: 15–16). През първото десетилетие след 1990 г. такъв род размествания, премълчани или неубедителни идеи нанасят вреда на представата за музеографския дискурс, но поне очертават мястото на музея в съзнанието на румънската публика. По-нататък ще подчертая някои причини за това разпределение, като обърна гледната точка от външните към вътрешните обстоятелства.

Кръст: Първата изложба (външната гледна точка)

Първата изложба е наречена „Кръстът“ и е открита през 1994 г. В по-широкообхватната концепция на изложбата са отхвърлени класическите критерии за подредба на предметите. Придържайки се към гореспоменатите идеи, уредниците правят опит да поставят експонатите по такъв начин, че пространството на експозицията да включва и посетителите. Гъвкавото въображение на Бернеа е оставило следи във всички ъгли на тази пионерска експозиция. Бернеа разделя седемте зали на експозицията според седемте предполагаеми измерения, в които румънските селяни са си представяли християнския кръст. Във всяка зала експонатите принадлежат на различни категории артефакти – от облеклото и покъщнината до иконите и църковната утвар, събрани по такъв начин, че да предполагат единството на Кръста (вж. сн. 1)². Например в залата, наречена „Възпоминание“/*Reculegere*, са поставени столове от една възстановена дървена църква, докато в центъра стои колона от верандата на обикновена дървена къща (вж. сн. 2). Посетителите са канени да седнат на столовете да си починат, гледайки дървената колона, но същевременно и да се замислят за връзката си с Господ, за спасението на душите си и за вярата си. В залата „Реликви“/*Moaşte* може да се види цяла дървена църква, чийто скелет се вплита в колони от музейната сграда (вж. сн. 3). Църквата е била открита през 1990 г. в село в Трансилвания, където е изоставена от селяните. Музейният колектив възстановява църковните останки и я реконструира в тази зала³.

Въпреки това зад тези по-нестандартни решения стои една много ясна идеология. Обмислянето на всички тези музеографски иновации почива на идеята за възраждане на т.нар. автентичен, недокоснат от модерността начин

² Снимките от изложбата „Кръстът“ са предоставени със съдействието на дирекцията на Музея на румънския селянин.

³ Трябва да се спомене, че бяха направени различни скици за насочване на посетителите. Като уредник в Музея по това време срещам множество затруднения да упътвам посетителите в изложбените зали точно поради тази причина. Всъщност идеята не беше те да бъдат насочвани, а напротив, да бъдат оставяни свободно да си представят чрез интуитивна идентификация какво означават експонатите.

на живот на румънския селски бит. Чрез нея уредниците се свързват с епохата на основателя на Музея – Тзигара Самуркаш, но и възстановяват наследството, като легитимират своя музеографски проект. Нещо повече, те твърдят, че румънският селянин е съхранил един вид теологична мисъл, която вместо да бъде проявена в писмена форма, е намерила израз в предметите на тяхното изкуство (Mihăilescu 2006: 18).

Странно е, че тази националистическа идеология не се оказва пречка Музеят да бъде награден през 1996 г. като най-добър европейски музей. Още повече, че поне в Румъния музейните експозиции стават много модерни сред интелектуалците и масовата публика. Няколко фактора съдействат, дори директно оказват влияние за този успех. Първият е неконвенционалният стил на подредбата на експонатите, а тук приносът на личността на Бернеа е безспорен. Въпреки че е художник и е свикнал с двуизмерни изображения, той се опитва да създаде в експозиционните зали едно трето измерение, като смесва различни предмети и променя експозиционните рамки във височина и дълбочина (вж. сн. 4). Посетителят е поканен да се разходи из тези пространства, където може да наблюдава експонатите, докато среща нови и изненадващи предмети. Този стил на излагане на обектите се ползва и до днес като един вид живо наследство⁴. В този дух и според идеите, изразени в по-горните параграфи, може да се твърди, че Музеят на румънския селянин е „музей на противоотровата“.

Все пак има и други фактори, които допринасят за музейния успех през 90-те години на ХХ в. Въпреки че някой може да възприема тези фактори като условни, те са важни за създаването на Музея. Веднага след разпада на комунистическата власт в Румъния се разпространява едно силно и емоционално търсене на миналото. Така междувоенният период е определян за Златна ера в румънската история (Barbu 2004). Започва отпечатването и преиздаването на трудовете на влиятелни интелектуалци от междувоенния период като Мирча Елиаде, Емил Чоран и Константин Нойка. Интересно е, че някои от тях, например Мирча Елиаде и Константин Нойка, са реабилитирани още през 80-те години – преди разпадането на комунистическия режим. Всички те са били политически много близки с крайното Легионерско движение и в своите творби са показвали национален образ, базиран на румънското християнско селячество с неговия чист и естествен начин на живот.

Връзката на Музея с тези обстоятелства е била улеснена от факта, че бащата на Хория Бернеа – Ернест Бернеа, бележит социолог, е бил член на Легионерското движение по време на междувоенния период. Той оцелява по време на комунистическия период (умира през 1990 г.), следователно става свидетел на създаването на Музея. Хория Бернеа заимства от своя баща някои основни идеи и метафори, например идеята за *rânduială*, както споменах по-

⁴ Вж. музейната обиколка на <http://www.360.muzeultaranuluiroman.ro>

горе (Bădică 2013b: 240–241). Всъщност в музеографския дискурс на Бернеа могат да се открият много други идеи и концепции, като „истинско християнство“, „традиционен човек“, „избавление“ (Mihăilescu 2006), които са сходни с идеологията на Легионерското движение. Специално място заема темата за „смъртта на традиционния селянин/човек“, като в случая кредото на Музея на селянина свидетелства и запазва жив този спомен (Gheorghiu 2014: 240 и сл.).

Парадоксът с влиянието на легионерската идеология над музеографската перспектива е разглеждан като доста експериментален и дори постмодернистичен (Mihăilescu 2006: 20). Според съвременните разбирания на крайнодесните движения в Европа през междувоенния период учените са очертавали „естетическото“ измерение, модернизирайки стремежа, основаващ се на креативност, спонтанност и бунт (Griffin 2002). В този дух идеята за „революция“ изразява желанието за автентичност и единно противодействие срещу „общото“, което модернизира политическите програми, въвеждащи мимикрията на „напредналата демокрация“. Тази рамка подчертава връзката между външния поглед към музеографския дискурс на Музея на румънския селянин и „вътрешната“ перспектива, като дава смисъл на очевидните парадокси.

От идеология към „маркетизация“

В началото на новото хилядолетие се правят стъпки към алтернативното използване на музейните зали и допълнителното пространство. По-късно започват да се организират различни дейности, като публични конференции и дебати, панаири за „традиционна“ материална култура (храна, дрехи) или часове с ученици и др. В музейната сграда, но в много неудобно пространство, се устройва нещо средно между кръчма и ресторант – „Клуб на селянина“. Там се провеждат конференции, представят се книги и се организират дебати на етноложки и антроположки теми. От важно значение са и панаирите, където занаятчиите от различни райони в Румъния представят своите творения с възможност да ги продават. Така предишната идея за образа на „автентичния“ и чист селянин сериозно се подрива в очите на местните посетители на Музея заради продукцията на полуфабрикати на новото селско „изкуство“.

Нова практика при организирането на музейни изложби е и използването на приходите от теренни проучвания. Един такъв проект е имал за цел да възроди местните музеи и да ги свърже на национално ниво в мрежа за съдействие. Както отбелязва бележитият антрополог Винтила Михайлеску, който става директор на Музея през 2005 г., те са оригинални с това, че добавят към регионалните и националните музеи елементи на лична идентичност. Събраните предмети и образци в тези музеи изразяват начина на „събиране за себе си“ (Mihăilescu 2009: 12). Още повече, че хората, които ги поддържат, са частни лица, а не държавни експерти/бюрократи. Така те имат свободата да

избират оригинален и прецизен музеографски дискурс според своята местна култура и дори да дадат ясен отговор на глобализационните процеси (Rănoiu 2015; Mateoniu, Marinescu 2009: 153). Държавната идеология не изисква да се изграждат музейните структури, а местните мрежи и култура с тяхната интимност, неофициозност и оживление. Така музеите стават начин за „търсене на настоящето“/„à la recherche du temps present“, както отбелязва Мария Матеониу, един от членовете на изследователския екип (Mateoniu 2008: 105). Различни аспекти на местното селско изкуство са събрани и запазени. Един от тях е местният пазар за предмети, какъвто е случаят с град Хорезу, един от най-важните центрове за керамика в Румъния. Тук предметите, събрани в местните музеи, са пример по-скоро за видовете керамика, която се продава в местния сувенирен магазин, а не са като колекцията от керамика на големите етнографски музеи (Mateoniu 2008: 105–107). Разбира се, това е вид пазарна стратегия, но също и отражение на пропастта между официалната идеология, засягаща селското/народното изкуство, и това, което на практика се случва с него.

Друг проект за изложба се разгърна преди две години, като акцентира върху множеството начини за прибиране и култивиране на сено в селските райони. Този проект събра изследователи от Музея и от шведския Център за биоравновесие при Шведския университет за селскостопански науки. Те направиха паралели между шведските и румънските начини за култивиране на сено и беше изготвен доклад за обществената политика, засягаща опазването на биоравновесието в районите със засилено култивиране на слама (Dahlström, Iuga, Lennartsson 2013). Изготвени бяха също академични доклади и специален брой на списанието на Музея на румънския селянин за социална антропология – „Свидетелят“/„Martor“ (2016, под печат).

Важна част от проекта беше подготовката на изложба, наречена „Сеното“, със снимки, направени по време на теренното проучване. От музейните фондове бяха взети предмети, свързани с обработката на сено, и бяха разпръснати между снимките (вж. сн. 5). Подобно на други случаи с нови изложби (Bădică, Iuga 2010) беше направен опит да се следва идеята за излагане на предмети, както при първата експозиция на Музея. Концепцията на изложбата „Сеното“ стана устойчивото развитие. Това традиционно занимание както в Румъния, така и в други източно- и югоизточноевропейски страни е още живо и е предложено като модел за възраждане в Швеция, където е изчезнало преди много време.

Днес такъв тип дейности дават информация за музейния живот и за професионалната заетост на уредниците и изследователите в Музея. Добавен е и един нов и едва доловим образ на „румънския селянин“, който се представя на публиката – образ, доста различен от този през 90-те години, но много по-точно представящ ежедневието в съвременните румънски села. Повдигнати са множество предизвикателни въпроси като: Още ли съществува автентична

селска култура с интензивен социален живот и силна колективна идентичност? Как селските райони се свързват и влияят на обществото в световен и в национален мащаб?

Отговорите, предлагани от музейните експозиции, представяни на публиката, не са толкова категорични, както през 90-те години на миналия век. Акцентът не е поставен върху отговора, който информира и образова обществеността, а по-скоро върху самия въпрос. Според мен една от причините Музеят все още да се радва на голям успех, е провокативният и в същото време поостарял подход за представяне на селския живот в Румъния.



Сн. 1. Зала „Дървото на живота“



Сн. 2. Зала „Възпоменание“



Сн. 3. Зала „Реликви“



Сн. 4. Зала „Великолепие“



Сн. 5. Зала от експозицията, свързана с косенето на сено

Използвана литература

- Barbu, D. 2004.** *Republica absentă/The Absent Republic*. București: Editura Nemira.
- Bădică, S. 2010.** Same exhibitions, different labels? Romanian national museums and the fall of communism. – In: *National Museums. New Studies from Around the World*. Ed. by S. Knell et al. London: Routledge, pp. 272–290.
- Bădică, Simina. 2013a.** National Museums in Romania. – In: *Building National Museums in Europe 1750-2010. Conference proceedings from EuNaMus, European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen, Bologna 28-30 April 2011*. Ed. by Peter Aronsson & Gabriella Elgenius. EuNaMus Report No 1. Published by Linköping University Electronic Press: <http://www.ep.liu.se/ecp_home/index.en.aspx?issue=064>.
- Bădică, S. 2013b.** *Currating Communism. A comparative history of museological practices in Post-war (1945-1989) and Post-Communist Romania*, PhD thesis, Central European University, Budapest.
- Bădică, S., A. Iuga. 2010.** Making of an Exhibition: On the Clothesline. Romanian Dowry (Romanian Peasant Museum & Romanian Cultural Institute, London, September 2009). – In: *Martor*, 15, pp. 205–208.
- Bernea, H., I. Nicolau, C. Huluță 2003.** *Dosar sentimental/Sentimental dossier*. Bucuresti: Liternet.
- Cotoi, C. N. 2006.** Closures and Museums. Is a NonAlterity Anthropology Possible? – In: *Martor*, 11, pp. 203–212.
- Dahlström, A., A.-M. Iuga, T. Lennartsson 2013.** Managing biodiversity rich hay meadows in the EU: a comparison of Swedish and Romanian grasslands. – In: *Environmental Conservation*, 40 (2), pp. 194–205.
- Gheorghiu, M. 2014.** *Viaticum un ghid intelectual al Muzeului Țăranului Român/Viaticum: An intellectual guide of the Romanian Peasant Museum*. Bucuresti: Martor Publishing House.
- Griffin, R. 2002.** The Primacy of Culture: The Current Growth (Or Manufacture) of Consensus within Fascist Studies. – In: *Journal of Contemporary History*, Vol. 37, No. 1 (Jan. 2002), pp 21–43.
- Mateoni, M. 2008.** Les artisans de la campagne et les musées d’ethnographie de Roumanie. – In: *Martor*, 13, pp. 101–108.
- Mateoni, M., R. Marinescu 2009.** Doctor Kéri’s Museum of Galoșpetreu, Bihor County (Romania). An Attempt to Edify Proximity Heritage. – In: *Martor*, 14, pp. 145–154.
- Mihăilescu, V. 2006.** The Romanian Peasant Museum and the Authentic Man. – In: *Martor*, 11, pp. 15–31.
- Mihăilescu, V. 2009.** Local Museums? Village Collections in Recent Romania. – In: *Martor*, 14, pp. 11–20.
- Nicolau, I. 1996.** Moi et le musée du monde. L’histoire d’une experience museale dans un pays de l’est. – In: *New Europe College Yearbook 1994*. Bucharest: Humanitas, pp. 13–42.
- Pănoiu, A. M. 2015.** Pentru o muzeologie naivă: Maricica și muzeul de peste apă / For a naive museology: Maricica and the museum beyond the river. – In: *Revista Muzeelor*, No. 1, pp. 26–42.

- Pohrib, I. 2013.** Tradition and Ethnographic Display: Defining the National Specificity at the National Art Museum in Romania (1906–1937). – In: Poulot, D., F. Bodenstern, J. M. L. Guiral (eds.). *Great Narratives of the Past. Traditions and Revisions in National Museums Conference proceedings from EuNaMus, European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen, Paris 29 June – 1 July & 25-26 November 2011*. EuNaMus Report No 4. Published by Linköping University Electronic Press: <http://www.ep.liu.se/ecp_home/index.en.aspx?issue=078>.
- Tzigara-Samurçaș, Al. 1909.** *Arta în România. Studii critice / The art in Romania. Critical studies*. București: Minerva.
- Tzigara-Samurçaș, Al. 1936.** *Muzeografie românească/Romanian museography*. București.
- Tzigara-Samurçaș Al. 2003.** *Memorii III (1919-1930) / Memoirs III (1919-1930)*. București: Meridiane.
- Zeletin C. D. 2003.** Introducere/Introduction. – In: Tzigara-Samurçaș, AL. *Memorii III (1919-1930)* București: Meridiane, pp. 5–28.

Превод: Илиана Страхилова



ПОСТОЯННАТА ЕТНОЛОЖКА ЕКСПОЗИЦИЯ В МУЗЕЯ НА МАКЕДОНИЯ И РАЗМИСЛИТЕ ЗА НОВА

Владимир Боцев

Музей на Македония, Скопие

Етнологият музей на Македония е създаден през 1949 г., само няколко години след формирането на Федеративна народна република Югославия, в чиито рамки влиза и днешната Република Македония. Със създаването на Музея започва и интензивната работа за събиране на предмети и документи от традиционния живот – преди всичко на македонците, но и на останалите етнически общности, които живеят на територията на Република Македония. Така в Музея започват да се създават сбирки на предмети, които представят националната култура, а с течение на времето със своята дейност той е възприет от страна на македонците като стожер на тяхната национална идентичност. Изложбите, организирани по това време в Музея, показват традиционния начин на живот в селото като част от процеса на създаване на националната култура и идентичност.

Тези изложби имат тематичен характер и съдържат в себе си концепцията за стереотипно представяне на „селската идилия“ и „народното изкуство“. Подобен начин на показване на традиционната култура – чрез тематични изложби, продължава и през 70-те години на ХХ в. Това се е отразило и при подготвянето на концепцията за постоянната експозиция в Етнологият музей на Македония, която е завършена през 1979 г. Тя съдържа всички сегменти от културата, свързани с живота на селския и с много малка част от живота на градския човек в Македония в началото и средата на ХХ в. Една от целите е била да се покажат предмети от цялата територия на страната, а с това и единството на нацията, пространството и времето, в което се изгражда националната култура, и разбира се, по какво тя се различава от останалите, особено от културите на съседните народи. Концепцията се основава изключително на предметите в собствените сбирки на Музея, в чиито рамки са включени предмети, свидетелстващи за културния произход и идентичността на индивида, разнообразните групи и населението като цяло. Най-често предметите произхождат от началото и средата на ХХ в.

Може да се каже, че днешната постоянна експозиция в Музея на Македония е тематично представена според отделните сбирки: народни музикални

инструменти, народни обичаи, народни носии, народни накити, занаяти, метални и керамични предмети, народно стопанство, народна архитектура и дървени предмети от покъщнината, народни тъкани. Движението на посетителите при посещението на експозицията е организирано така, че те да добият цялостно впечатление от нея.

Но както вече споменах, концепцията на сегашната постоянна експозиция е от 1979 г. и е реализирана в две фази: първата – през 1995 г. (народни музикални инструменти, народни обичаи, народни носии и накити), а останалото – през втората фаза, т.е. през 2002 г. Самият факт, че част от концепцията, създадена през 1979 г., е реализирана след 16 години, ни навежда на мисълта, че още при самото ѝ представяне пред публика тя вече е била остаряла. Все пак смятам, че реализирането на първата фаза на постоянната експозиция е било в синхрон с актуалните потребности на македонското общество тогава. Началото на 90-те години на XX в. е време на национален романтизъм, като много актуален тогава, а за нас и досега е въпросът за националната идентичност. С реализирането на тази част от постоянната експозиция, на по-широката македонска общественост бяха представени сегменти от собствената ѝ идентичност. За първи път бяха показани такива обреди като *Божик*, *Василица*, *Водици*, свързаните с Великден и традиционната сватба. Представянето на нематериалното културно наследство в постоянна експозиция беше прието като обединяване на нацията чрез многоизмерните идентичности – на локално, регионално и национално ниво.

Как бяха селектирани предметите за постоянната експозиция? Единственият критерий беше тяхната художествена стойност. Предимство имаха „хубавите“ предмети, техните външни и естетически характеристики. Мисля, че това беше логично развитие на нещата, защото много етнографски музеи през 70-те години имаха подобни експозиции с предмети, подбрани по „естетически“ критерий, а концепцията на сегашната постоянна експозиция е изградена точно по това време, поради което уредниците нямаха друг избор.

Успоредно с това предметите са придружени с малък брой контекстуални информации, което кара посетителя да разсъждава и да се въодушевява от естетиката, техниките на изработка и формата на предмета, а не от неговата функция и значение в живота на хората, които са го употребявали. Начинът на представяне на предметите е повече за музей на приложното изкуство, отколкото за етнографски музей. Цялата експозиция е статична и въпреки че в онази част, където са представени обичаите, е направен опит да се представят движенията на участниците в обичая, това е абсолютно недостатъчно. Експозицията е, така да се каже, „глуха и няма“, липсват всякакви шумове и гласове, няма филми, а да не говорим за аромати. Мисля, че и снимките са недостатъчно застъпени в смисъл на контекстуализация на предметите. С други думи, нищо не е използвано от съвременните информационни технологии. Когато се влезе в огромните зали, се чува само тишината, което допълнително подтиква посетителя да се фокусира върху естетиката.

Посещаемостта на постоянната етнологка експозиция в Музея на Македония е изключително слаба. Ако това се приеме за критерий, можем да смятаме, че за посетителите тя е скучна, безинтересна и неатрактивна. Това невинаги е било така – по времето на нейното откриване експозицията беше интересна за публиката. Посетителите идваха и се радваха на изяществото, с което са изработени предметите, въодушевяваха се от техните естетически характеристики, което може да се види от бележките в книгата за впечатления. Но това отмина бързо и може да се каже, че още от самото откриване на постоянната етнологка експозиция уредниците започнаха да мислят как да я осъвременят и да я направят интересна за посетителите, като в същото време обогатят съдържанието ѝ. За жалост, и до ден днешен си останаха само размислите.

Първото нещо, което трябва да се промени, според част от уредниците е създаването на по-конкретна контекстуализация на изложените предмети посредством употребата на повече медии и използването на съвременните информационни технологии. За тази цел е необходимо да се обърне внимание на историите, свързани с изложените предмети, например защо точно този предмет е откупен или подарен на Музея, защо точно той е представен в изложбата, кой го е изработил, за какво е служел, как се е употребявал и т.н. Като пример мога да спомена цялостното документиране на процеса на производството на звънци, като на видео е заснет пълният процес на това производство, дело на последния майстор в Битоля. Успоредно с процеса на производство на предметите и с обстановката, в която те се създават, посетителите се запознават и с човека, който ги произвежда, с уменията му, с това какво означава за него занаятът и какво е неговото мнение за настоящото му състояние и перспектива. По този начин се дава един качествено нов поглед за експозицията. Акцентът не се поставя само върху предмета, но и върху човека, който е създал този предмет, т.е. човека като носител на част от културното наследство.

Този подход на показване на части от традиционното общество е особено ефективен при представяне и на нематериалното културно наследство. В Македония обредите са живи и те могат да се документират на видео. Монтажът от теренен видео материал е идеален за показване паралелно с музейната обстановка, в която е представен определен обред, но не като илюстрация, а като равноправен участник в контекстуализацията на обреда и предметите, които се употребяват за неговото извършване. По този начин посетителят се среща с реални хора, участници в определени дейности, а уредникът има възможност да проучва човека от съвременното общество в настоящия момент и състояние на културата. Такива информации обогатяват изложбите, а посетителят получава ясна картина, която му дава възможност да разсъждава и изследва. С представянето на определена дейност по такъв начин се отдава значение не само на материалното, но и на нематериалното културно наследство – на движенията, на жестовете, на отношенията между участниците в определена обредна ситуация и т.н.

Изложбите трябва да съдържат научен, образователен и забавен компонент. В същото време в тях трябва да има достатъчно описателни данни за предметите, защото онези изложби, чиято информация е непълна, губят сериозно от своята стойност. Все пак излагането на предметите е изкуство на интерпретацията. Доколко то ще помогне те да бъдат забелязани и да станат важни за съвременната публика, доколко те ще могат да комуникират с нея и най-накрая доколко тя ще може да представи промените в културата чрез тези предмети, зависи най-вече от идеите и уменията на уредника и дизайнера на изложбата.

Създаването на етнографски филми в Етноложкия музей на Македония датира от началото на 50-те години на XX в. Те се правят и днес в Музея, но изненадващ е фактът, че рядко се употребяват с изложбени цели. И макар че, както споменахме, етнографските филми допринасят до голяма степен да се контекстуализират определени предмети и събития, те напълно отсъстват и в настоящата постоянна етноложка експозиция. През изминалите години имаше опит такива филми да бъдат включени и да станат част от постоянната експозиция, но това, за жалост, не се осъществи.

Разсъжденията на някои уредници в Музея на Македония за осъвременяване или пълна смяна на сегашната постоянна експозиция са насочени и към активно включване на посетителите в експозицията чрез употребата на съвременните информационни технологии, което би трябвало да ги подтикне, да ги провокира към размисли, към изследване, но и да предизвика в тях емоции, с което ще стане възможно непосредственото съучастие на публиката в експозицията. Моето лично мнение е, че дори само история, написана като легенда до предмета, е достатъчна да предизвика емоции, които ще се помнят дълго и след посещението на Музея. Обмисля се новата постоянна експозиция да бъде направена достъпна за определени целеви групи, като университети, средни, основни и начални училища, детски градини, чрез организиране на работилници, свързани с предметите в експозицията, и на тематични изложби в сътрудничество с тези целеви групи. Тенденцията е постоянната експозиция да не се занимава само с традиционната култура, а да обхване и част от съвременната. За да бъде във фокуса на обществото, тази част от експозицията трябва да следи актуалните събития и да подлежи на промяна в синхрон с тях.

Етноложкият музей на Македония участваше в европейския проект „Карнавалът – цар на Европа“. Една от целите, които трябваше да постигне проектът успоредно с изследването на европейските карнавали, беше да насочи вниманието на македонската общественост към общата европейска идентичност. В резултат на участието в този проект етнолозите от Музея смятат, че в постоянната експозиция трябва да се държи сметка и за представяне на такива части от културата на Македония, които могат да бъдат съотнесени към идентичността в европейския контекст. Основната идея за новата постоянна експозиция в Музея на Македония е тя да следи съвременните събития в обществото, да бъде интерактивна, интересна за посетителите, отворена, динамична и гъвкава.



Опитът на музеите в страната



МУЗЕЯТ И НЕФОРМАЛНАТА ГРУПА – ДИНАМИКА НА ВЗАИМОДЕЙСТВИЯТА

Ива Кюркчиева

Институт за етнология и фолклористика с Етнографски музей – БАН

Институциите имат изключителна роля в конструирането на културното наследство днес. Те са мястото, където се съсредоточават колективната памет и националната идентичност. Музеите в България като институции с различни обвързаности с държавните и местните власти влияят върху взаимодействието между официално и неофициално, публично и частно още с процеса на сформирването си. В настоящия текст насочвам вниманието към влиянието на Института за етнология и фолклористика с Етнографски музей (ИЕФЕМ – БАН) върху развитието на една неформална група и последвалите процеси на интеракция.

Музейната сбирка към Народната библиотека в София се създава по идея на Марин Дринов след Освобождението на България през 1878 г. Четири години по-късно тя се трансформира в самостоятелна институция – Народен музей. Първият директор на бъдещия Народен етнографски музей (1906) – Димитър Маринов, поставя експонирането на традиционната култура във всички нейни аспекти, оцелели от миналото, които носят специфични национални черти и характеристики на всекидневния живот, в основата на програмните си задачи от 1903 г. (Тенева 1993: 178; Mishkova 2015: 162). Предначертаните от него стъпки включват представянето на материалната и духовната култура в цялата етническа територия и тази основна концепция се следва през първата половина на XX в. Основните аспекти са изучаването и презентирането на традиционната селска култура, определяна като национална. Същевременно авторите акцентират върху романтично-националистичната мисия на музея да съхранява ценности от миналото, докато експозиционната работа е поставяна на втори план (Mishkova 2015: 158). Институционалното израстване на музея и изобщо отношението към старината е общоевропейски процес, който става част от културното и научното развитие на националните държави. Той се превръща в място за патриотично възпитание и формиране на култура, а миналото от своя страна става важен елемент от културата на съвременността (вж. по-подробно Папучиев 2012: 170–175).

В периода на социализма въпросите, свързани с проблемите и задачите на етнологката музейна дейност, са част от дискусиите в серия от национални научни конференции от 1973 до 1986 г.¹ Споменатите години съвпадат и с периода на усилено откриване на етнографски музеи и отдели „Етнография“ към историческите музеи в страната (вж. по-подробно Генчев 1974: 304–306; Петрова 2017: 305–317), където основно е представянето на българската традиционна култура в нейното единство и многообразие. Интересът към културното наследство е особено засилен при реализиране на кампанията във връзка с честванията на 1300 години от създаването на българската държава (1981 г.). В духа на времето тогава са подготвени и етнографските експозиции (вж. Ковачева-Костадинова 1997: 267–291; Ковачева-Костадинова 1994: 5–9). По принцип наследството е конструирано социално и носи знакови елементи от историческото минало и от културните и политическите режими, в които се формира. Музеят е подходящо пространство за изграждане на културното наследство, тъй като той е място на съсредоточаване на материални артефакти, обекти и спомени от миналото, които са политически и културен ресурс за настоящето (вж. по-подробно и Luleva 2015: 9–10), и влиза в употреба на държавни проекти. Постепенно се превръща и в своеобразен инструмент на институционална власт.

През 90-те години в залите на Етнографския институт с музей към Българската академия на науките за първи път са представени част от малцинствените етнически групи, с които българите съжителстват в рамките на държавата (Decheva 2001: 117–122). Няколко последователни изложби са посветени и на българските общности, останали да живеят извън днешните политически граници поради различни исторически причини. Същевременно някои изследователи сочат, че теоретичният и методологически обрат в българската етнология след средата на 90-те години на ХХ в. не довежда до промяна в концептуализирането на етнографската експозиция (вж. по-подробно Лулева 2014: 103–104).

В последните години въпреки множество институционални промени и финансови проблеми се наблюдава желание и усилия за трансформиране на Музея в съвременно отворено пространство за диалог, комуникация, социални и културни взаимодействия. Успоредно с тенденцията някои изложби да са „диахронни, линейни, статични, дидактични“ (Ракшиева 2014: 63) и „обектоцентрирани, базирани върху идеите за традиционната култура“ (Мишкова 2014: 60), в общественото пространство са представени експозиционни проекти и са реализирани такива, които отразяват съвременни процеси в музеологията, които разширяват музейните публики и интерпретативните парадигми (вж. по-подробно Шаренкова-Тошкова, Мишкова 2011: 95–111, Казаларска 2014: 407–415, Ракшиева 2014: 65, Гергова 2016: 38–40).

¹ По тази тема взима участие и сформирани по време на първата конференция координационна комисия, чиито членове са Веселин Хаджиниколов, Делчо Тодоров, Иваницка Георгиева, Сава Костова, Елена Колева, Иван Желязков и др.

В настоящата разработка коментирам влиянията, които оказват различните институции върху една неформална общност. Ателие „СедянкаТА“ е група, която обединява хора с интереси в сферата на ръкоделието, по-специално в изработването на совалкова дантела, фриволите и кене. Целта на създателите ѝ е обединяване на хора с общи интереси за предаване на традиционните техники в неинституционализирана среда. Изграждането на отношение към позабравени умения при непосредствен контакт и в приятелска обстановка дават резултати. Ентузиастите, гравитиращи около групата, нарастват на брой, но същевременно като част от свободно пространство те постоянно се променят. Взаимоотношенията вътре в групата и извън нея преминават през различни препятствия, поради което е необходимо да започна с малко предистория.

Началото е поставено през февруари 2011 г., когато една от учредителките създава от своя профил във „Фейсбук“ група „Работилница Седянка“. Тя бързо става популярна във виртуалното пространство и за шест месеца достига 300 членове. Успоредно с този процес в края на същия месец започва и събирането на около 15 души в офиса на друга от организаторките. Тези срещи се превръщат в подходящо пространство за неформално предаване на уменията. Обучението протича в приятелска среда, като обединява хора с различни интереси. Повечето от тях и преди това са имали отношение към ръкоделието, което са практикували в свободното си време най-често като хоби. Заниманията са свързани с приятни изживявания и удоволствие от крайния резултат – красиви реплики на традиционни образци и изработени с традиционни техники съвременни облекла, бижута, аксесоари и декорации. Същевременно приятната компания води и до създаване на нови приятелства. Дейността на групата се развива успоредно в интернет пространството и при личните срещи. Постепенно тя започва да става известна и в медийното пространство, нейни представители участват в телевизионни рубрики. Също така са канени за изложби и на местни празници в различни градове в страната. Всички тези събития допринасят за задържане интереса на представителите на групата и настоящото формиране се оказва по-трайно и постоянно от други подобни начинания (за повече детайли вж. Кюркчиева 2014: 381–396).

Две събития обаче променят тази конфигурация на групата. И двете са обвързани с институции или придобиване на институционален статут. Още при създаване на фейсбук групата една от организаторките, която живее в чужбина, настоява за създаване на гилдия на традиционните занаяти, организиране на регулярни срещи, програми и уроци, а по-късно определяне на членски внос и официална регистрация. Част от основателките държат на това поради факта, че събирането на такси и възможността за продажба на продукцията ще осигурят средства за наемане на помещение и за развитие на основната дейност по обучението. С тази дискусия започват първите противоречия и размяна на по-остри реплики във виртуалното пространство. Естествено, с темата за регистрацията на преден план изплува и друга – за лидерството, макар да не е артикулирана ясно. Лидерът по принцип има определени социални функции и оказва влияние върху поведението и структурата на групата (Петрова 1999: 81).

Второто събитие е свързано с моя идея, провокирана от желанието на представители от групата да реализираме изложба в Етнографския музей. Така достигам до въпроса за участието ми в изграждане на общността. Научните ми интереси са насочени към процесите в развитието на подобни формирования в съвременността. Аз нямам афинитет към ръкоделната работа и оценъчно отношение към произведенията на дантелиерите. Изследването ми първоначално се съсредоточи върху избраните от тях методи на обучение и взаимоотношения, които се формират при предаването на традиционните умения вътре в групата и извън нея. Наблюденията върху контактите между хората за преподаване на традиционните техники ми дават основание да ги определя като социална група². Поради тази причина първоначално предложената от мен тема за изложбата беше „Социалната група „Седянка“ – диалог между минало и настояще“. Основната ми концепция беше свързана с представяне на хората в тази общност, затова разказът ми беше съсредоточен върху начина, по който функционира тя в наши дни (вж. Dean 1996: 163). Тематичният и експозиционният план включваха представянето на хората в групата, нейното развитие и изяви, място бе отделено и на техниките и творенията им, особено на съвременните интерпретации. Потърсих отговори на въпросите какво кара хората да поддържат и да предават традиционните ръкоделни умения днес. По настояване на тогавашния главен уредник като представител на институцията заглавието се трансформира в „Диалог между минало и настояще. Дантела и везба“. Без да влизам в дискусии по същество, аз приех новото заглавие с аргумента, че е необходимо да се олекоти. От една страна, стремежът ми беше да осъществя изложбата въпреки сериозните институционални и кадрови промени в този период, а от друга, отчитах като неизбежни въздействията на традиционните похвати в експозиционната дейност. По този начин институцията в лицето на експертите оказва влияние върху първоначалната концепция.

Същевременно и аз като представител на институцията повлиях върху развитието на групата. Решението да премахна от заглавието на изложбата „социална група“ бе свързано с факта, че това определение доведе до различни отгласи вътре в нея. Някои от представителите пряко го свързаха със „социално подпомагане и взаимопомощ“ и започнаха да твърдят във виртуалната комуникация, че има „подмяна на името на групата – от национална в социална“. Очевидно е, че „националното“ е в по-висока йерархична позиция от „социалното“ във възприятията на част от представителите на тази общност. Това вероятно е част от една по-обща тенденция за „национализиране на виртуалния свят“ (Дичев 2009: 5) и търсене на ново значение на националното като източник на смисъл в информационната епоха (Кастелс 2006: 55). Според Н. Папучиев разказите за миналото, включително за предмети от материалното наследство, „влизат в оборота на националната идеологическа програма, която на свой ред ги превръща в част от все по-развиващата се и налагащата се масова култура

² Тази идея съм обосновала в статията, посветена на групата между виртуалното пространство и реалността (Кюркчиева 2014: 381–396).

през XX век“ (Папучиев 2012: 175). Резултатите от тези процеси са видни в съвременността. Чрез досега си с традиционни познания, произведения и умения част от представителите на групата се чувстват по-силно обвързани с колективната национална идентичност и се възприемат като носители на националната култура. Така изложбата и спорът за „социалната група“ се превърнаха в крайъгълен камък за бъдещото функциониране на групата. Тя се раздели на две части. Едната официално се регистрира по Закона за юридическите лица с нестопанска цел като „Национално движение Работилница Седянка“, запазвайки името на фейсбук групата „Работилница Седянка“³, а в интернет пространството от края на месец юли 2011 г. се появи и друга фейсбук страница – „СедянкаТА“⁴, обединила съмишленици на идеята, че не е необходима регистрация за продължаване на дейността за запазване и разпространяване на техниките по изработване на совалковата дантела, фриволите и кене. Първата група обединява членове от различни населени места в страната, споделя виртуално своите срещи и се възприема като своеобразно национално представителство. Регистрацията дава възможност за дейности по европейски програми към МОН, например „Ученически и студентски практики“. Втората група акцентира на персоналните контакти и непосредственото общуване като добра среда за предаване на ръкоделните умения и запазва контактите си с Музея. Липсата на предварителна програма и неформалната обстановка допринасят за свободно разгръщане на способностите и идеите на всички последователи. Това прави възможно усилията за усвояване на техниките да са по-ефективни в условията на съвременния свят.

Постепенно развитието на групата стана до голяма степен зависимо от влиянието на институциите. Във връзка с това експертите започнаха да играят ключова роля. Всъщност постепенно аз също се включих в конструирането на групата, заемайки йерархична властова позиция. Теренната ми работа вътре в нея обаче ме постави в условия на постоянна интеракция, която изгражда и взаимоотношенията ми с общността като цяло и с отделни нейни членове. Това е процес на непрекъснато взаимодействие и обмяна на идеи. Същевременно темата за рефлексивността в работата на изследователя поставя тези мои разсъждения в посока на по-широката научна дискусия по проблема за участието на институциите и експертите в политиките на културното наследство в национален и международен аспект (вж. по-подробно Петров 2014; Пейчева 2014б; Сантова 2015 и цит. там литература).

Институцията в лицето на Института за етнология и фолклористика с Етнографски музей въздейства върху функционирането на официалните организации и неформалните групи, чиято дейност е свързана с културното наследство. Съответно те черпят всички негативи и позитиви от това влияние. От една страна, то може да е пряко свързано и да направлява тяхното функциониране, какъвто е

³ Вж. facebook.com/groups/154793951245128

⁴ Вж. facebook.com/pages/СедянкаТА/180856135315018

случаят с развитието на „Работилница Седянка“, нейното трансформиране в две групи и желанието за институционализиране. Същевременно Музеят допринася за публичната разпознаваемост на групата и нейната дейност. Поради социалната си роля той може да влияе на общностите чрез сътрудничество и по този начин да бъде обърнат към темите, вълнуващи обществото в настоящето (вж. по-подробно Ганева-Райчева 2016: 149–152). Съвместните дейности на ИЕФЕМ и ателие „СедянкаТА“ се отразяват в посока подобряване на комуникацията между всички актьори чрез взаимно културно и социално влияние, но в този процес изключително важно е специалистите да поддържат „съзнание за субективна въввлеченост на изследователя и непрекъсваща и задължителна саморефлексия“ (Казаларска 2016: 21). По естествен начин непосредственото включване на групата в идеята, подготовката, реализирането на изложбата и дейностите на Музея разширява неговите публики. Съпричастността на един по-широк приятелски и семеен кръг от хора, обвързани с активностите на ателие „СедянкаТА“, съответно подпомага взаимодействието на институцията с по-голям спектър на обществото.

Взаимните влияния са неизбежни и още едно доказателство в тази посока е, че терминът „ателие“, харесан от „СедянкаТА“ след разцеплението на групата, всъщност беше даден от експерти от ИЕФЕМ. Контактът с институциите не се изчерпва с Музея. С разрастване на сътрудничеството с него групата влиза в пряк досег и с представители на Задругата на майсторите на народни и художествени занаяти. Институционално създадена в периода на социализма през 1967 г., целта на тази организация е пазарно и търговски да се „спасят“ традиционните занаяти чрез включването им в новите икономически реалности, но също така това е и начин още веднъж на преден план да се изведе „значимостта на традициите и миналото за формирането на колективна идентичност“ (Папучиев 2015: 328, 336). Тя има дълго сътрудничество и е част от историята на Етнографския музей. Същевременно „СедянкаТА“ е неформално формирование, създадено в първото десетилетие на XXI в. Възможността за продажби винаги е привличала част от последователите, но не това е основната им цел, а и всеки от тях има своя различна професионална реализация. Предаването на умения в свободна среда прави изявиите на групата в пространствата на Музея често по-атрактивни за неговите публики и обществеността като цяло. Непосредственият контакт, ентузиазмът и независимостта в решенията за следване или не на традиционните модели в изработването на дантелите и произведенията с техниката на фриволите и кене са доста по-привлекателни за последователите им в съвременността. Реализираните сравнително често демонстрации и ателиета в Музея са повод за своеобразно противопоставяне с представителите на Задругата. Още повече, че те като официални представители на традиционните занаяти от периода на социализма се възприемат за „професионалисти“ по отношение на тези умения. Конкуренция с „непрофесионалистите“ съвсем логично не им допада, тъй като пространствата на Музея за дълъг период от време са им се полагали по право. През целия XX век се наблюдава тенденция „високата култура“ на националната държава да открива фолклора, по думите на Н. Папучиев,

като „източник на знакови единства, свързани със съзнанието за себе си и формирането на колективна идентичност от модерен тип“, а също така да „полага всички усилия да го превърне в инструмент за обучение“ и да го върне „в оборота на ежедневната комуникация“ (Папучиев 2012: 89–90). Изобщо се наблюдава конкуренция в полето на тези, които се занимават с уменията и занаятите, свързани с миналото. Неслучайно една от представителките на Задругата в своята визитка е изписала „етнограф“, без да има необходимото университетско образование за това. Експертното знание по отношение на традицията е превърнато в ценност и носи престиж в общественото съзнание⁵. Част от по-възрастните музейни експерти също смятат, че присъствието на подобни изложби и групи е под нивото на Етнографския музей. Съвсем логично, като се има предвид, че за тях досегът им до културните ценности от миналото, които са превърнати в „символна манифестация на националното“ (Папучиев 2016: 155) и в част от „високата“ национална култура, им се полага по право.

Неформалната група „СедянкаТА“ намери своето място и в пространствата на Музея. До днес продължават събиранията в офиса на една от организаторките им веднъж седмично, където се обменят идеи относно нови приложения на дантелата, фриволитето и кенето. Успоредно с първата експозиция през 2011 г. и след нея в залите на ИЕФЕМ – БАН се реализираха множество демонстрации⁶ и различни ателиета за деца и възрастни (вж. по-подробно Пейчева 2014а: 30–42). Това допринесе за разширяване на музейните публики, привлечени от нови тематични полета. Две години по-късно съвместните усилия на институцията и ателие „СедянкаТА“ доведоха до осъществяване на международен семинар, посветен на начините за поддържане на уменията в ръкоделието днес. В него и съпътстващата го изложба „В паяжината на дантелата“ участваха дантелиери и групи, които работят за съхраняване и популяризиране на традиционните техники от Русия, Франция, Италия и България. Присъствието на представителите на групата в музейната среда доведе до обмяна на идеи и взаимодействие между тях, специалистите от институцията и заинтересованите от дантелиерството.

През април 2017 г. отново екип от институцията и неформалната група организира приложен семинар, посветен на обучението в изработване на дантела, погледнато през призмата на българския принос и на европейския опит. Той подпомогна споделянето на опита между българските и чуждестранните дантелиери от Русия и Италия в работата им с хора от различни възрасти за обучение в традиционните техники. От тяхна гледна точка поддържането на интереса към уменията създава перспективи за съхранението и предаването им на следващото поколение. Целта на изложбата „Хората и дантелата – български принос и европейски опит“, плод на съвместните усилия на специалисти от

⁵ Само ще добавя, че една от представителките на „СедянкаТА“ има магистърска степен по антропология, а друга представителка на известна фолклорна певческа група – магистърска степен по етнология.

⁶ По-подробно за демонстрацията на занаяти вж. Василев 2016: 42–56.

ИЕФЕМ – БАН и ателие „СедянкаТА“, беше да се представят дантелиерите и техните последователи, като акцентът се постави върху хората, а на втори план – върху произведенията им. Търсеното ново приложение в съвременното обуславя по-ярката индивидуалност и творчество, вплитана в дантелите днес. Цялата седмица, посветена на дантелата с демонстрации на открито – в двора на СУ „Св. Климент Охридски“ и градинката зад Етнографския музей, доказват, че Музеят може да бъде част от комуникацията между хората, свързани с дантелиерски уменията, и тези, които имат интерес към тях.

В заключение искам да изтъкна, че присъствието на ателие „СедянкаТА“ в пространствата на Музея повишава неговата функция като част от взаимодействията и общуването между различните актьори. Същевременно институционалните влияния върху неформалната общност са неизбежни и оказват въздействие върху нейното развитие. Влиянието на експертите в тези процеси е особено отчетливо, поради което е важно те да анализират своята дейност през призмата на саморефлексията.

За неформалната група взаимодействието с ИЕФЕМ – БАН е от съществено значение за популяризирането на тяхната дейност и разширяването на публиките им с цел постигане на основната им мисия – издигане престижа на позабравени у нас ръкоделни техники. Същевременно те се оказват част от водовъртежа на множество политики по отношение на културното наследство. Неслучайно се наблюдава и тенденция сред някои от техните представители за активно участие и въздействие върху тези процеси.

В амалгамата на противоречията между официално и неофициално взаимните влияния между институцията и общностите са неизбежни. Времето ще покаже дали в конкретния случай няма да се достигне до своеобразно институционализиране на разглежданата група под една или друга форма. Същевременно динамичните ѝ взаимодействия с Музея създават възможност за превръщането му в модерен социален и комуникационен център.

Използвана литература

- Василев, Д. 2016.** Между представлението и пазара – майсторите и демонстрацията на занаяти. – В: Водинчар, Ел., Я. Гергова, Св. Казаларска (съст.). *Музеят и обществото на спектакъла*. София: Парадигма, с. 42–56.
- Ганева-Райчева, В. 2016.** Музеят – между образованието, развлечението и социалната активност (добри практики от Латвия и Словения). – В: Водинчар, Ел., Я. Гергова, Св. Казаларска (съст.). *Музеят и обществото на спектакъла*. София: Парадигма, с. 137–153.
- Генчев, Ст. 1974.** Мястото на традиционната обичайна система в етнографска експозиция. – В: *Известия на Българското историческо дружество*, 20, с. 304–326.
- Гергова, Я. 2016.** Рекламата като част от музейната комуникация: случаят ИЕФЕМ – БАН. – В: Водинчар, Ел., Я. Гергова, Св. Казаларска (съст.). *Музеят и обществото на спектакъла*. София: Парадигма, с. 34–41.

- Дичев, Ив. 2009.** „Дигиталното Възраждане“. – В: *Култура*. Седмичник за изкуство, култура и публицистика, № 31, 18 септ. 2009, с. 5.
- Казаларска, Св. 2014.** Изложбата „Имало едно време у дома“ в контекста на новата музеология. – В: Пейчева, Л. и др. (съст.). *Дни на наследството 2013*. София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, с. 407–444.
- Казаларска, Св. 2016.** Музеят и обществото на спектакъла: зрителни режими и музейни епистемологии. – В: Водинчар, Ел., Я. Гергова, Св. Казаларска (съст.). *Музеят и обществото на спектакъла*. София: Парадигма, с. 13–22.
- Кастелс, М. 2006.** *Информационната епоха. Икономика, общество, култура. Т. 2. Силата на идентичността*. София: ЛИК.
- Ковачева-Костадинова, В. 1994.** Едно столетие Национален етнографски музей. – В: Ковачева-Костадинова, В., М. Сарафова, М. Черкезова, Н. Тенева (съст.). *Традиционни български костюми и народно изкуство*. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, с. 5–9.
- Ковачева-Костадинова, В. 1997.** Едно столетие НЕМ (минало и настояще). – В: *Родина*, № 1–2, с. 267–291.
- Кюркчиева, И. 2014.** Една група между виртуалното пространство и реалността. – В: Илиева, А., Л. Гергова, Л. Пейчева, С. Казаларска (съст.). *Добре дошли в Киберия: записки от дигиталния терен*. София: ИЕФЕМ, с. 381–396.
- Лулева, А. 2014.** Предмети, биографии, разкази. За приложението на биографичния подход в музейната експозиция. – В: Пейчева, Л., Св. Казаларска (съст.). *Виж кой говори. Комуникационни и интерпретационни модели в музея*. София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, с. 101–109.
- Мишкова, И. 2014.** Експозицията като медия, музей 4.0 и етнографската презентация в България. – В: Пейчева, Л., Св. Казаларска (съст.). *Виж кой говори. Комуникационни и интерпретационни модели в музея*. София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, с. 55–61.
- Папучиев, Н. 2012.** *Фолклор и национална култура*. София: Издателство „Кралица МАБ“.
- Папучиев, Н. 2015.** Задругата на майсторите: икономически предизвикателства и политики на културното наследство. – В: *Български фолклор*, № 3, с. 324–337.
- Папучиев, Н. 2016.** Етнографският музей и модерната икономика на символите. – В: Водинчар, Ел., Я. Гергова, Св. Казаларска (съст.). *Музеят и обществото на спектакъла*. София: Парадигма, с. 154–170.
- Пейчева, Л. 2014а.** Между комуникациите и интерпретациите в Националния етнографски музей. – В: Пейчева, Л., Св. Казаларска (съст.). *Виж кой говори. Комуникационни и интерпретационни модели в музея*. София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, с. 17–42.
- Пейчева, Л. 2014б.** Народната музика като нематериално културно наследство: конструиране и употреби. – В: Пейчева, Л. и др. (съст.). *Дни на наследството 2013*. София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, с. 291–308.
- Петров, П. 2014.** Зазвучаха ли в досието от Долно Абланово по-интересни и по-старинни песни? Размисли върху програмата „Живи човешки съкровища – България“. – В: Пейчева, Л. и др. (съст.). *Дни на наследството 2013*. София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, с. 274–290.
- Петрова, Кр. 1999.** Лидерството в малката социална група. – В: *Педагогически алманах*, № 1–2, с. 81–91.

- Петрова, Л. 2017.** Представяне на някои традиционни обичаи в експозицията на Етнографския музей – Варна. – В: Васева, В. (съст.). *Българската етнология в началото на XXI век – теория и практика. Сборник с материали от конференцията в памет на проф. Стоян Генчев по случай 80-годишнината от рождението му 24–25 март 2006 г., ИЕФЕМ – БАН.* София: Издателство на БАН „Проф. Марин Дринов“, с. 304–317.
- Ракшиева, Св. 2014.** Експозицията – диалог с публиката. – В: Пейчева, Л., Св. Казаларска (съст.). *Виж кой говори. Комуникационни и интерпретационни модели в музея.* Съст. София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, с. 62–67.
- Сантова, М. 2015.** Някои проблеми на нематериалното културно наследство в сборника „Дни на наследството 2013“. София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, 2014. – В: *Български фолклор*, № 3, с. 402–414.
- Тенева, Н. 1993.** Програмата на Д. Маринов от 1903 г. за задачите на етнографския музей. – В: *Исторически преглед*, № 11–12, с. 177–185.
- Шаренкова-Тошкова, Р., Мишкова, И. 2011.** Проектът „Открит музей“: пресечна точка на минало и бъдеще. – В: *Българска етнология*, № 4, с. 95–111.
- Dean, D. 1996.** *Museum Exhibition: Theory and Practice.* London and New York: Routledge.
- Decheva, M. 2001.** Ethnographic Exhibition as a Way of the Intercultural Communication: the Experience of the Bulgarian National Ethnographic Museum. – In: *Ethnographic Museums in East- and Central Europe Challenges and Chances at the Beginning of the 21st Century.* Papers of the conference, Budapest, Hungary 14-16 June 2001. *Annales Musei Ethnographiae LXXXIII.* Budapest: Museum of Ethnography, pp. 117–122.
- Luleva, A. 2015.** Introduction. – In: Luleva, A., Iv. Petrova, Sl. Barlieva (eds.). *Contested Heritage and Identities in Post-socialist Bulgaria.* Sofia: Gutenberg Publishing House, pp. 7–14.
- Mishkova, Ig. 2015.** The National Ethnographic Museum (1906-1949) – Mission, Exhibition and Audience. – In: Luleva, A., Iv. Petrova, Sl. Barlieva (eds.). *Contested Heritage and Identities in Post-socialist Bulgaria.* Sofia: Gutenberg Publishing House, pp. 158–191.



ИДЕИ ЗА ЕДНА БЪДЕЩА ПОСТОЯННА ЕТНОГРАФСКА ЕКСПОЗИЦИЯ В МУЗЕЯ „КРЪСТАТАТА КАЗАРМА“ В ГР. ВИДИН

Сашка Бизеранова

Регионален исторически музей – Видин

През 2012 г. по Оперативна програма „Регионално развитие“ 2007–2013 „Инвестираме във Вашето бъдеще“ бе направен основен ремонт на сградата на Музея „Кръстатата казарма“ и бе изградена прилежащата инфраструктура (сн. 1 и 2). Преди това се наложи да бъде закрыта експозицията на отдел „Етнография“ и поради липса на средства до момента тя не е възстановена. Сключеният договор за безвъзмездна помощ е BG 161 PO 001/3.1-01/2008/001-005, като индикативната стойност е в размер на 1 505 776,68 лв. Националното съфинансиране е в размер на 225 866,50 лв., а от Европейския фонд средствата са на стойност 1 279 910,18 лв.



Сн. 1. Изглед на Музей „Кръстата казарма“ в гр. Видин от 70-те години на XX в.



Сн. 2. Ремонт на сградата на „Кръстатата казарма“

В тази статия е отделено внимание на историята на сградата, пространствените възможности, фондовото богатство, необходимостта от създаването на нова експозиция, кадровия капацитет, перспективите. Основният акцент е поставен върху вижданията за създаването на постоянна етнографска експозиция.

Музей „Кръстатата казарма“ е паметник на културата от национално значение. Сградата е построена в периода 1797–1801 г. по времето на управлението на видинския владетел Осман Пазвантоглу. Тя е на два етажа, с форма на равнораменен кръст, чиито рамене са ориентирани по световните посоки, и има застроена площ от 1260 кв.м. Приема се, че оригинални са четирите колони с отсечени ъгли, пресичащи двата етажа и оформящи централни средищни пространства; от тях започват по четири крила на всеки етаж, за които се смята, че са променени във вътрешен план според предназначението им (сградата е била дворец на пашата, конак на еничарите, съд, казарма за българската войска и др.).

Преди ремонта в сградата се помещаваха постоянните експозиции на отделите „Етнография“, „Нова и най-нова история“, фондохранилищата на всички отдели на Музея, реставрационно ателие, фотолаборатория, научен архив, приемна.

След ремонта в „Кръстатата казарма“ няма постоянни експозиции, а само временни изложби и музейни работилници, които се организират от отдел „Етнография“ около големите календарни празници (коледни, мартенски, великденски), и други работилници. Липсват фондохранилища и фотолаборатория. Заложена е електронна библиотека с 18 работни места, която по проекта е реализирана, без

да са предвидени компютри, сървър, скенер, ксерокс, персонал за обслужването ѝ, бюра, столове, стелажи и др.

Европа дойде във Видин с голяма субсидия. Направен бе ремонт, но музеят спря да функционира. За да бъде ефективно използвано реализираното, се налага да се направи още една стъпка. Музеят със собствени средства не би могъл да изгради постоянна експозиция, да закупи 18 компютъра и нужното оборудване за електронната библиотека. Влагането на много средства без последваща субсидия се оказва наливане „от пусто в празно“, защото няма възвръщаемост. Очакванията бяха за „повишаване на икономическите ползи от проекта, увеличаване на посетителите от всички целеви групи“. Плануваното ангажиране на местното население не се реализира, нито се стимулира местният бизнес, тъй като проектът се изпълняваше от фирми от Перник, Кюстендил и София, а материалите се поръчваха от други градове (Плевен, Монтана и др.). В дългосрочен план бе заложено да се наемат на работа лица след приключване на проекта, но към момента такива няма.

Тогава следва да си зададем въпроса: как Видин ще се представи пред Европа в по-добра светлина, след като са усвоени над 1 милион лева. Пътищата са няколко:

- проектът да бъде надграден с нов европейски проект;
- проектът да бъде надграден със средства от държавния бюджет, които да финансират изграждането на нова експозиция, да се отстранят недостатъците от предишния проект (чрез съкращаване на експозиционната площ да се обособят във всяко крило необходимите за всички отдели фондохранилища, закупуване на оборудване за електронна библиотека, осигуряване на реален достъп на инвалиди до електронната библиотека, конферентната зала, едно от фойетата и две от залите на първо ниво; възстановяване на кладенчето в единия от дворовете на Музея, усвояване на цялото дворно пространство и адаптирането му към музейната среда и др.), да се дадат възможности за многофункционално използване на сградата и т.н;
- да се продължи по пътя на временните изложби, които не носят приходи на Музея;
- проектът да се финансира от самия Музей със собствени приходи, които, първо, не са много, второ, са за всички обекти и дейности на Музея, трето, биха се проточили във времето около 10-ина години, което от своя страна е обвързано с други проблеми от друго естество (смяна на поколенията в Музея, смяна на тематико-експозиционните планове, пораждање на проблеми за авторските права, а протакането във времето е свързано с напредване на технологиите, на методите на експониране, с разнородност на залите, т.е. ще се наложат разностилие, използване на различни материали за витрини, за осветление и др.).

Екип от Музея работи в тази насока, като неколkokратно кандидатстваме по линия на трансгранично сътрудничество, но засега опитите ни са без успех.

Голямата експозиционна площ предполага разход на много средства, но и възможности за разгръщане на творчески потенциал и различни виждания. Наличието на пет експозиционни зали и две фойета осигурява голямо пространство, но в същото време разположението е от казармен тип, каквато е била функцията на сградата – всяка зала е разсечена от по два реда носещи колони, а фойетата – от четири осмостенни колони. Това води до предварително ограничение и предопределеност на ходовата линия за посетителите, както и до еднотипност при разположението на витрините, стелажите и постерите в различните зали.

Отдел „Етнография“ разполага с над 3500 експоната в основен фонд и над 200 в научноспомогателен фонд. В отдела работят двама етнографи, в отдел „Нова история“ – един, а в „Най-нова история“ – двама. Тъй като към момента не се очертава тенденция да бъде спечелен проект по трансгранично сътрудничество, пред Музея се открива единствената възможност със собствени сили и финанси да се пристъпи към поетапно изграждане на експозиция зала по зала. Най-лесният вариант е да бъде адаптиран старият тематико-експозиционен план към новите реалности. Така отдел „Етнография“ може да запълни 2–3 зали, като към предходната експозиция бъде разширен секторът, представящ градския бит, тъй като в последните години има тенденция за допълване на фонда в тази насока, която е била слабо представена – само с една витрина.

Тематико-експозиционният план би могъл да се състои от четири раздела:

1. Моят регион (къща, село/град, Видинска област) – моят дом, моето селище (сн. 3).
2. На пазар (традиционни занаяти във Видинско) (сн. 4 и 5).



Сн. 3. Бордей в с. Рабиша, Белоградчишко, погрешно изписано като Магура, публикуван в училищен албум през 20-те години на XX в.



Сн. 4. Панаир във Видин – изглед



Сн. 5. Златарски произведения на видински майстори от фонда на РИМ – Видин

3. Видинската света троица: солта, хлябът и виното.
4. Градски бит.

Разглеждането на етнографската експозиция ще може да се осъществи с екскурзовод и самостоятелно. Предвижда се всички витрини и предмети да включват анотации, табла, схеми, графики, рисунки, фотоси и картини, които да улесняват посетителите и да им дадат възможност да се запознаят с културните ценности на Видинския край. При посещение може да има лек музикален фон с типични за Видинско мелодии (хора, песни и обичаи). Идеята е текстовете на екскурзоводската беседа да бъдат поднесени на два езика, а анотациите – на четири.

В експозицията ще бъдат представени трите стари административни единици Видинско (сн. 6), Кулско (сн. 7) и Белоградчишко (сн. 8), като ще се подчертае спецификата на Видинския край – наличието на влашко население, на българи, турлаци и цигани. Без да се акцентира (само със снимки и текст), ще се посочат и селищата, които са откъснати от Видинския край с Ньойския договор от 1919 г. и днес са на територията на Сърбия.

„Кръстатата казарма“ разполага с четири двора, които се получават от раменете на равнораменния кръст. Според мен първият двор не трябва да бъде променян, тъй като е свободен за достъп за посетители. В другия двор на лицевата част на сградата при реализирането на проекта бе унищожен един кладенец, който придаваше невероятен чар и вместо да се запази, беше заличен. Там смятам, че трябва да се възстанови кладенчето, да се сложат две пейки, да се откупи едно



каменно корито и да се използва този двор за представяне на автентични обичаи, свързани с вода (календарни празници, „Пеперуда“, сватбени и поменални обреди и др.). В другите два двора може да бъде представена градинката на българката с различни билки и цветя, а в четвъртата – стопански двор. В момента в едната част има събрани надгробни паметници, които не са нито много стари, нито с особена каменоделска изработка. Те не са заведени в нито един отдел, не се знае местопроизходът им, а и някои от тях при ремонта на сградата са пострадали от тежката техника, която е преминавала през двора.

Сн. 6. Носия от Ново село, Видинско, от края на XIX в., публикувана от Д. Маринов



Сн. 7. Носия от Кулско, фотограф Боян Иванов



Въ с. Александрово --- Видинско

Сн. 8. Носия от с. Александрово, Белоградчишко, дн. гр. Димово, от 20-те години на XX в.

Тяхното място според мен е друго. Тъй като предстои откриване на лапидариум, в който ще има образци от османския период и от Възраждането, мисля, че тези паметници е добре да бъдат завършек на една експозиция, която да показва каменоделството в края на XIX и началото на XX в.

За електронната библиотека трябва да се закупят компютри, да се подготвят дискове с книги, със записи на обичаи, с видеостена и мобилен компютър. Разбира се, за тази цел първо се изисква субсидия, за да бъде назначен специалист, който да организира работата по подготовката и избора на оборудването, а след това – обслужването на гражданите.

По първия проект се предвиждаше „Кръстатата казарма“ да стане достъпна за хора с увреждания. За съжаление, това не беше осъществено. В Музея не може да се достигне с инвалидна количка, няма улеснения за слепи – текстове с Брайлово писмо и ленти за придвижване. При евентуален допълнителен ремонт този пропуск може да бъде отстранен, да се направи нова пътека, която да замени дяланите камъни с големи фуги откъм задния вход с равна пътека и достъп до първото ниво на „Кръстатата казарма“. Чрез достъп до електронната библиотека, до една от залите и до фойайето ще се открие възможност чрез дигитална техника да се представят и другите зали.

Какви са перспективите за изграждане на нова експозиция със собствени средства? Не по-малко от 5–6 години, тъй като субсидията за закрити площи е за всички музейни обекти, а във Видин те са 5 и всички изискват обновяване и поддръжка. Ако тази субсидия се запази в рамките на 43 000 лева на година за РИМ – Видин, то и 10 години няма да ни стигнат да се направи нещо цялостно, което от своя страна ще доведе до:

- промяна на екипа;
- напредване на техниката и дигитализацията, която ще се приложи в началото, може да не кореспондира с тази след 10 години;
- разлика в използваните материали, което ще доведе до разнобой в различните крила и пояси и до други проблеми, които може да възникнат в процеса на работа.

Във финансово отношение биха могли да се използват и част от собствените приходи, но тази възможност не може да се планува с точност.

Желанието ни е експозицията да бъде нещо цялостно като представяне, а оттам и като възприемане.

Реализацията на една нова експозиция би имала много ефекти – възвръщане на част от разходите, вложени в ремонта, чрез входни такси, отваряне на нови работни места, което за Видин не е маловажно, но най-вече запълване на една празнота – ремонтирана сграда, която е затворена, – с отворен за посетителите музейен комплекс. Последното е може би най-важното.



ПЪТЯТ НА ЕДНА МУЗЕЙНА КОЛЕКЦИЯ

Ваня Йорданова

Регионален исторически музей „Стою Шишков“ – Смолян

През пролетта на 2015 г. при посещение в зала „Традиции и съвременност“ на постоянната експозиция в РИМ „Стою Шишков“ – Смолян, представяща съхранените в Родопите традиции в календарната, семейната и трудовата обредност и в областта на фолклора, д-р Тодор Пелтеков, дългогодишен гайдар, преминал през гайдарската школа на ДЮФА „Орфей“ – Смолян, разпозна на един от фотосите себе си и своя преподавател по гайда – Анастас Иванов. Това негово „откритие“ стана формален повод да прикани нас, музейните експерти, да формираме колекция от предмети, вещи, документи и др., разкриващи живота и делото на Анастас Иванов – бай Тасо, както е популярен той сред родопчани.

Нещо повече, няколко месеца по-късно той и Анастас Марински, също възпитаник на бай Тасо, дариха на Музея костюма и лични вещи на известния гайдар. Приживе Анастас Иванов продава своя традиционен родопски костюм, изработен от майстор Страти Райчев Стратев от с. Левочево през 1977 г., на Анастас Марински. С него той се изявява като гайдар в продължение на няколко години, докато решава, че има нужда от нов. За изработката му се обръща към майката на д-р Тодор Пелтеков, която умее да крои, шие и взе традиционно родопско облекло. Договарят се за замяна – срещу костюма на бай Тасо Марински получава новия. А бай Тасовия заедно с негови лични вещи – нож с кания, решават да дарят на Музея.

„Самоук“ свирец и майстор на гайди, Анастас Иванов е емблема в Родопите. Роден през 1923 г. в с. Гела и отраснал в бедно семейство с пет деца, препитавашо се със селскостопанска работа, той дълго мечтае за гайда, която успява да си купи чак след като навършва 18 години със спестявани дълги години пари. През 1956 г. изработва сам и първата си гайда на саморъчно направен от него струг – „чарк“, както сам го нарича. Тази първа гайда бай Тасо подарява на граничната застава край с. Мугла. От тогава до смъртта си изработва над 2000 гайди, които носят славата на майстора си в различни градове и държави – САЩ, Гърция, Холандия, Русия, Корея. Негова гайда има дори в далечна Австралия.

Като инструменталист името на бай Тасо неизменно се свързва с дейността на оркестър „100 каба гайди“, на който той до 1998 г. е корепетитор и художествен ръководител. В периода 1963–1966 г. работи в ДА „Родоп“ – Смолян. През

1967–1969 г. обучава деца и възрастни да свирят на гайда в Профсъюзния дом на културата, а от 1971 до 1983 г. е художествен ръководител на гайдарския оркестър в ДЮФА „Орфей“ – Смолян. Там през неговата школа минават стотици деца на различна възраст, които и до днес пазят светъл спомена за него. Наред със служебните си ангажименти в споменатите формации бай Тасо развива и редица самодейни състави към МВР, Женски хор към „Тютюнева промишленост“ в с. Смилян, Читалище „Орфееви гори“ – Райково, детска битова група „Славейче“ към читалище „Кирил Маджаров“ – Устово. Той остава в паметта на поколения родопчани със своята всеотдайност и любов към родопския фолклор. Неслучайно през май 2013 г. Общинският съвет в Смолян го удостоява посмъртно (умира на 19.12.2012 г.) със званието „почетен гражданин на Смолян“¹.

Родопският фолклор и в частност родопското гайдарство и неговото развитие е тема, по която Смолянският музей работи от десетилетия. Това е и една от първите тематични колекции (Къосева 2014: 21), които започва да събира, комплектува и допълва РИМ „Стою Шишков“ (Йорданова 2016: 321–330)². Обект



Сн. 1. Анастас Иванов на Роженския събор през 1987 г. Сн. Васил Пелтеков, Фототека на РИМ „Стою Шишков“ – Смолян

на специален интерес от страна на музейните експерти са били както общите тенденции в разво­я на родопския музикален и песенен фолклор, така и отделни значими представители на това изкуство – певци, гайдари, майстори на инструменти. Бай Тасо е един от тях. Многобройни са кадрите във фотоархива на Музея, на който той е обект на заснемане – на роженски събори, на фолклорни прегледи, на други тържества и изяви (сн. 1).

През 1983 г. е откупена и гайда, изработена от него³. През 90-те години на ХХ в. Музеят успява да откупи още 8 броя гайди, дело на именития майстор⁴. Приблизително по същото време е оформено и архивното му досие, което днес е част от фонд „Апостол Кисъв“⁵. Някол-

¹ Кратката биографична справка за Анастас Иванов бе предоставена от дъщерята на бай Тасо чрез д-р Пелтеков, за което им изказвам благодарност.

² Настоящото съобщение може да се разглежда и като продължение на статията „Колекция „Родопското гайдарство“ във фондовете на РИМ „Стою Шишков“ – Смолян, поместена в сборника „Музеи и колекции“, Смолян, 2016 г.

³ РИМ „Стою Шишков“ – Смолян, фонд „Фолклор“, инв. № 23.

⁴ РИМ „Стою Шишков“ – Смолян, фонд „Фолклор“, инв. № 49 (1–8).

⁵ РИМ „Стою Шишков“ – Смолян, фонд „Фолклор“, инв. № 82–79.

ко години по-късно музейните фондове се обогатяват с цветни диапозитиви на чанти за гайди, заснети от Вергилий Атанасов на Роженския събор през 1987 г., сред тях е и гайдарската чанта на Бай Тасо⁶ (сн. 2).

През 2014 г. към научно-спомогателен фонд „Етнография“ е заведен и филм, заснет от Нова телевизия, с негово интервю по различни теми⁷.

Дарението, което направиха на Музея д-р Пелтеков и Анастас Марински, обогати музейните фондове с вещи, принадлежали на един изключителен родопски гайдар. За наша радост то доведе след себе си още по-голямо дарение, направено от дъщерята на бай Тасо – Дора Иванова. В навечерието на 3 март 2016 г. тя предаде на съхранение в Музея личната му колекция от документи, отличия и снимки (141 бр.), събирана в продължение на десетилетия в семейството им. Съвсем условно, новопостъпилите движими културни ценности групирахме в следните категории:

1. Отличия от регионални, национални и международни фолклорни изяви и фестивали (дипломи, грамоти, медали, плакети, значки).
2. Отличия от творчески съюзи и организации.
3. Ведомствени и държавни отличия.
4. Кореспонденция от личен и професионален характер.
5. Документи от служебната му дейност.
6. Снимки (от 60-те – 90-те години на ХХ в.).



Сн. 2. Чантата за гайда на Анастас Иванов.
Диапозитив. Сн. Вергилий Атанасов,
Рожен, 1987 г.

⁶ РИМ „Стою Шишков“ – Смолян, фонд „Фолклор“, инв. № 57, 74.

⁷ РИМ „Стою Шишков“ – Смолян, НСФ – Етнография, инв. № 82.

1. Отличия от регионални, национални и международни фолклорни изяви и фестивали (дипломи, грамоти, медали, плакети, значки)

Сред отличията от фолклорни фестивали достойно място заемат тези, връчени на Анастас Иванов по време на негови участия в събора на народното творчество в Копривщица – диплом и медал от Втория събор през 1971 г.⁸, както и дипломите и медалите за солово изпълнение и като ръководител на състав от Петия събор през 1986 г.⁹ и диплом за оригинално представяне в Седмия събор на народното творчество през 1995 г.¹⁰ (сн. 3).



Сн. 3. Диплом и медал от Втори събор на народното творчество, Копривщица, 1971 г., фонд „Фолклор“, инв. № 139-1, 2

Бай Тасо е носител и на множество грамоти от всички гайдарски надсвирвания в с. Гела:

- „За особени заслуги, свързани със съхранението и развитието на родопския музикален фолклор и високи постижения в гайдарското изкуство“, 2002 г.¹¹;
- „За най-възрастен участник“, 2003 и 2004 г.¹²;
- „За най-добър гайдар“, 2005 г.¹³;

⁸ РИМ „Стою Шишков“, фонд „Фолклор“, инв. № 139/1, 2.

⁹ РИМ „Стою Шишков“, фонд „Фолклор“, инв. № 140/1, 2; 141/1, 2.

¹⁰ РИМ „Стою Шишков“, фонд „Фолклор“, инв. № 142.

¹¹ РИМ „Стою Шишков“, фонд „Фолклор“, инв. № 119.

¹² РИМ „Стою Шишков“, фонд „Фолклор“, инв. № 120, 121.

¹³ РИМ „Стою Шишков“, фонд „Фолклор“, инв. № 122.

- „Награда на публиката“, 2006 г.¹⁴;
- „Най-опитен гайдар“, 2009 и 2010 г.¹⁵

Грамоти от национален фолклорен събор в Ковачево през 1994¹⁶ и 1996 г.¹⁷, от участието му в Роженския събор през 1987¹⁸ и 1993 г.¹⁹, от окръжен празник на народното творчество, Смолян, 1986 г.²⁰, както и от IV гайдарски фестивал с международно участие, проведен в с. Широка лъка през 2004 г.²¹, също са част от постъпилото дарение.

Участието на Анастас Иванов в споменатите представителни за българския фолклор и в частност за гайдарското изкуство сцени и завоюването на престижни отличия от тях показват не само трайния му интерес към родопската гайда, но и желанието и стремежа му непрекъснато да поддържа и самоусъвършенства уменията си, дори на преклонна възраст.

2. Отличия от творчески съюзи и организации

Високите постижения на Анастас Иванов през годините като гайдар и майстор на инструмента не остават незабелязани и са достойно оценени от творчески съюзи и организации, които също го удостояват с дипломи, грамоти, плакети, медали, сред които:

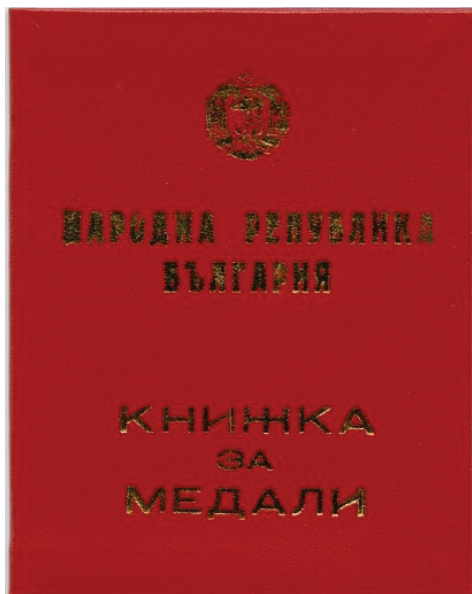
- Грамота от Задругата на майсторите и Комитета за изкуство и култура за участие в национална изложба на художествените занаяти, 1970 г.²²;
- Диплом от Четвърти републикански фестивал на художествената самодейност за присъждане на званието „лауреат“ и удостояване със златен медал, 1974 г.²³;
- Грамота и златен медал от Пети републикански фестивал на художествената самодейност, 1979 г. На този фестивал на именития гайдар отново е присъдено и званието „лауреат“²⁴.

3. Ведомствени и държавни отличия

Сред множеството отличия следва да се отбележат и връчените от различни ведомства, представители на местната и държавната власт:

¹⁴ РИМ „Стою Шишков“, фонд „Фолклор“, инв. № 123.
¹⁵ РИМ „Стою Шишков“, фонд „Фолклор“, инв. № 125, 126.
¹⁶ РИМ „Стою Шишков“, фонд „Фолклор“, инв. № 132.
¹⁷ РИМ „Стою Шишков“, фонд „Фолклор“, инв. № 131.
¹⁸ РИМ „Стою Шишков“, фонд „Фолклор“, инв. № 133.
¹⁹ РИМ „Стою Шишков“, фонд „Фолклор“, инв. № 134.
²⁰ РИМ „Стою Шишков“, фонд „Фолклор“, инв. № 135.
²¹ РИМ „Стою Шишков“, фонд „Фолклор“, инв. № 130.
²² РИМ „Стою Шишков“, фонд „Фолклор“, инв. № 149.
²³ РИМ „Стою Шишков“, фонд „Фолклор“, инв. № 147.
²⁴ РИМ „Стою Шишков“, фонд „Фолклор“, инв. № 145/1, 2.

- Значка „Отличник“ на Комитета за изкуство и култура, 1978 г.²⁵;
- Почетен диплом и златен плакет от Окръжен съвет за култура – Смолян за принос в развитието и обогатяването на гайдарското изкуство, 1983 г.²⁶;
- Грамота за награждаване със златна значка от МВР, 1987 г.²⁷;
- Златна значка от ЦС на БПС, 1989 г.²⁸;
- Медал „Климент Охридски“, 1981 г. С него са удостоявани граждани, институции и организации за дългогодишна дейност и успехи в областта на науката, просветата и културата²⁹ (сн. 4).



Сн. 4. Книжка за медали и медал „Климент Охридски“, връчен на Анастас Иванов през 1981 г., фонд „Фолклор“, инв. № 144-1,2

4. Кореспонденция от личен и професионален характер

Преобладаваща част от постъпилата като дарение кореспонденция са поздравителни адреси от различни институции (Окръжен профсъюзен дом на културата „Васил Димитров“ – Смолян³⁰, читалище „Орфееви гори“ – кв. Райково³¹,

²⁵ РИМ „Стою Шишков“, фонд „Фолклор“, инв. № 148-2.

²⁶ РИМ „Стою Шишков“, фонд „Фолклор“, инв. № 143/1, 2.

²⁷ РИМ „Стою Шишков“, фонд „Фолклор“, инв. № 137.

²⁸ РИМ „Стою Шишков“, фонд „Фолклор“, инв. № 138-2.

²⁹ РИМ „Стою Шишков“, фонд „Фолклор“, инв. № 144-2.

³⁰ РИМ „Стою Шишков“, фонд „Фолклор“, инв. № 151.

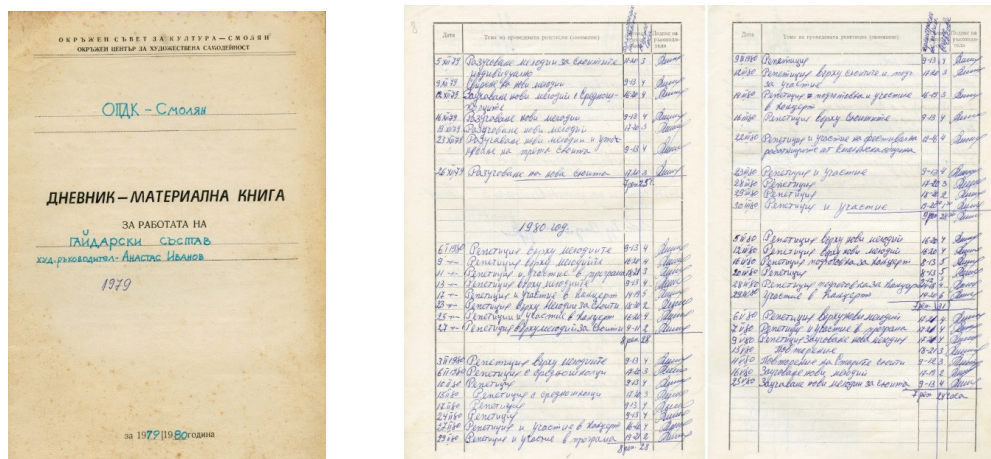
³¹ РИМ „Стою Шишков“, фонд „Фолклор“, инв. № 152.

ДЮФА „Орфей“³², ОК на ДКМС – Смолян³³, Тютюнева промишленост³⁴ и др.) по повод годишнини на Анастас Иванов и благодарствени писма за участието и достойното му представяне на различни сцени. Отправяни към него през различни години (80-те – 90-те години на ХХ в.), те илюстрират по безспорен начин уважението и почитта към делото на този именит гайдар.

5. Документи от служебната му дейност

Към документите от служебната му дейност сме причислили няколко удостоверения за издържан теоретичен и практически изпит за художествен ръководител на оркестров самодееен колектив и призната квалификация, издадени от центъра за художествена самодейност, с които му се присъжда II, II-I и I категория като художествен ръководител на самодееен колектив – гайдарски оркестър³⁵.

Изключително интересни и ценни от изследователска гледна точка са няколко дневници – материални книги на ръководените от Анастас Иванов гайдарски състави към Окръжен профсъюзен дом на културата – Смолян за годините 1978–1979 г.³⁶, 1982–1984 г.³⁷; на гайдарския състав към читалище „Орфееви гори“ – кв. Райково (1991–1995 г.)³⁸, и на началния курс гайдари от IV основно училище в гр. Смолян, кв. Устово от 2000 г.³⁹ В тях освен поименен списък на



Сн. 5. Дневник – материална книга, саморъчно воден от Анастас Иванов, фонд „Фолклор“, инв. № 178

³² РИМ „Стою Шишков“, фонд „Фолклор“, инв. № 153, 154.
³³ РИМ „Стою Шишков“, фонд „Фолклор“, инв. № 155.
³⁴ РИМ „Стою Шишков“, фонд „Фолклор“, инв. № 157.
³⁵ РИМ „Стою Шишков“, фонд „Фолклор“, инв. № 160, 161, 162, 163.
³⁶ РИМ „Стою Шишков“, фонд „Фолклор“, инв. № 177, 178.
³⁷ РИМ „Стою Шишков“, фонд „Фолклор“, инв. № 179, 180.
³⁸ РИМ „Стою Шишков“, фонд „Фолклор“, инв. № 181, 182.
³⁹ РИМ „Стою Шишков“, фонд „Фолклор“, инв. № 183.

гайдарите, преминали през съставите през годините, с координати за връзка с тях са отбелязани и присъствията им на репетиции по месеци и дни, проведените репетиции и мелодиите, които са разучавани на тях, а също и времето, необходимо за разучаване на всяка една мелодия и упражненията върху нея, както и подробни данни за участията на състава или на част от него в концерти и тържества. Всички дневници са саморъчно попълвани и водени изключително стриктно от самия Анастас Иванов (сн. 5).

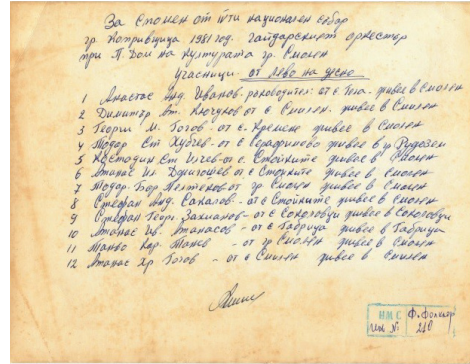
6. Снимки (от 60-те – 90-те години на XX в.)

Уникални и интересни черно-бели и цветни снимки от 60-те години на XX в. до наши дни допълват новопостъпилото дарение⁴⁰. На тях са запечатани вълнуващи моменти от изявите на гайдарските състави (в страната и в чужбина), чийто ръководител е бил бай Тасо, именити и емблематични за Родопите гайдари – Лазар Каневски, Стефан Захманов, Георги Джигошев, Георги Марков и др., а също и моменти от снимките на филма „Време разделно“. Болшинството от фотосите са със саморъчно изписани от Иванов датировка и анотации на гърба (сн. 6 и 7).



Сн. 6. Родопски гайдари на Стария център в гр. Смолян, 1979 г., фонд „Фолклор“, инв. № 206

⁴⁰ РИМ „Стою Шишков“, фонд „Фолклор“, инв. № 185–230.



Сн. 7. Родопски гайдари на събор в Копривщица, 1981 г., фонд „Фолклор“, инв. № 210 (лице и гръб)

Новото голямо дарение безспорно обогати музейните фондове с оригинални и ценни културни ценности, принадлежали на емблематична за Родопите обществена личност с големи заслуги за развитието и утвърждаването на гайдарското изкуство в тази част на планината и за приобщаването на стотици подрастващи към магията на това изкуство. До голяма степен то е израз и на навлизщите партиципативни стратегии в развитието на музейните колекции, които не са новост за Смолянския исторически музей (Тодорова 2015: 272–273). През 2011 г. друг известен представител на родопския фолклор – певецът Младен Койнаров, също дари колекцията си от грамоти, награди и отличия на Музея⁴¹. Годици преди това наследниците на гайдаря Георги Марков, отново по своя инициатива, даряват на институцията негови инструменти – крачния струг⁴², на който майсторът е работил дървените части на гайдите почти до смъртта си, а също и документи, отличия, лична кореспонденция⁴³. Примерите в тази насока, разбира се, не са само тези. По-важното в случая обаче е, че постъпването им в музейните фондове поставя на дневен ред въпроса за тяхната активна социализация, още повече че самите дарители очакват това от нас – дареното да стане достояние на максимално широк кръг потребители и публика (Кьосева 2016: 47–49).

Крачният струг на Георги Марков, саморъчно изработен от него самия през 1965 г., още с постъпването си в Музея стана част от зала „Традиции и съвременност“ на постоянната ни експозиция. Впрочем присъствието му там редом с гайда и отделни елементи и заготовки за гайди, дело също на Георги Марков, провокира и до днес най-вече изкушените от родопския фолклор постоянни или случайни посетители на Музея и става формален повод за множество разгово-

⁴¹ РИМ „Стою Шишков“, фонд „Фолклор“, инв. № 96–118.

⁴² РИМ „Стою Шишков“, фонд „Етнография“, инв. № 8591.

⁴³ РИМ „Стою Шишков“, фонд „Фолклор“, инв. № 86–90.

ри и идеи с какво още да се обогати залата, така че да стане по-атрактивна за посетителите ни.

Изградена през 80-те години на XX в. по рецензирана от български учени и утвърдена концепция за експозицията на Окръжен исторически музей – Смолян, с автор Никола Дамянов, бивш дългогодишен директор на Музея, постоянната изложба на РИМ „Стою Шишков“ – Смолян с наименование „Културно-историческото богатство на Родопите от древността до наши дни“ има два раздела: първият е „Археология“, с експозиционни пояси „Праистория“, „Траки“, „Средновековие“, а вторият – „Етнография“, с експозиционни пояси „Традиционно облекло“, „Обреден реквизит“, „Традиционни занаяти“, „Родопска архитектура“ и „Традиции и съвременност“⁴⁴.

Както стана дума, в зала „Традиции и съвременност“ са представени някои от запазените традиции в района, сред които празници като Бъдни вечер, Сурва, Великден, Предой, Марта, карнавалните игри в селата Широка лъка и Орехово. Те са илюстрирани с отливки на обредни хлябове, великденски яйца, сурвачки, мартеници, дървени печати за хляб – просфорници, поставени във вертикални витрини или на подиуми – открит показ и обогатени със снимки, въвеждащи и анотационни текстове. Широколъшките песяци и ореховските старци, представени във вид на триизмерни фигури, заемат централно място в залата, разположени върху подиум, с необходимите реквизити към тях.

По същия начин са илюстрирани и съхранените традиции в областта на фолклора – чрез показ на разпространените в тази част на планината традиционни инструменти: каба гайда, кавала, саз, а също и отделни елементи и заготовки за направата им, с вмъкнати в общия разказ текстове и фотоси, илюстриращи съвременното състояние на фолклора (към времето на изграждане на експозицията през 80-те години на XX в.).

Новите попълнения по темата с веществени, документални, аудиовизуални и изобразителни материали дават богати възможности за осъвременяване на постоянната експозиция или за създаване на временна тематична изложба, която би засилила фокуса и значението на част от постоянната ни експозиция (Бонева 2007: 60). Още повече, че подобна актуализация е наистина належаща предвид изключителната динамика в развоя на гайдарското изкуство в Родопите през последните десетилетия (Георгиев 2007: 129 и сл.).

Живо културно наследство, днес гайдарството се радва на заслужен интерес от страна на изпълнители и публика. В болшинството от по-големите и населени родопските селища има местен гайдар или гайдарски състав, които намират сцена на изява както на утвърдени фолклорни фестивали и събори, така и на неформални семейни тържества, лични празници, приятелски сбирки. Стотици са и новите, млади попълнения, усвояващи свиренето на инструмента в организирани школи под ръководството на именити гайдари. Такива школи има в Смолян, Девин, Чепеларе и др.

⁴⁴ НА – РИМ „Стою Шишков“ – Смолян, фонд III, а.е. 12, л. 1.

Трябва да се отчетат обаче не само локалните изяви и проявления на гайдарското изкуство, а също така и сериозната заявка за присъствие на световни сцени. През 2012 г. 333 родопски гайдари с тяхното изпълнение на сцената на НДК са вписани в „Гинес“. Тази година (2016) две кандидатури от област Смолян, разработени по програмата „Живи човешки съкровища – България“: на Народно читалище „Родопска просвета – 1923“, гр. Девин – „Родопската гайда – магията на планината“, и на РИМ „Стою Шишков“ и Народно читалище „Христо Ботев – 1871“, гр. Смолян – „Костадин Илчев – самобитен продължител на родопската гайдарска традиция“, са вписани в Националната представителна листа за „Живи човешки съкровища – България“, етап 2016 г.⁴⁵

Това прави предизвикателството да разработим и покажем пред нашата публика една съвременна, използваща нови, актуални методи и похвати експозиция, още по-голямо (Казаларска 2014: 44–46; Ракшиева 2014: 62). За целта са необходими съвместните усилия на експерти с различни компетенции – етнологии, фолклористи, художници, музеолози, които умело и балансирано да съчетаят в разказа си материалното и нематериалното културно наследство на тази част от Родопите.

Използвана литература

- Бонева, Л. 2007.** *Музейните изложби. Пространство, колекции, публика.* Кн. 2. София: Сдружение „Кръг Будител“.
- Георгиев, Г. 2007.** Гайдарската традиция в Смолянско (Етнографски аспекти на функционирането ѝ в миналото и в съвременността). – В: *RHODOPICA*, № 2, с. 129–164.
- Йорданова, В. 2016.** Колекция „Родопското гайдарство“ във фондовете на Регионален исторически музей „Стою Шишков“ – Смолян. – В: *Музеи и колекции*. Смолян: Принта – КОМ, с. 321–330.
- Казаларска, Св. 2014.** За една нова музеология. – В: *Виж кой говори. Комуникационни и интерпретационни модели в музея*. София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, с. 43–51.
- Кьосева, Цв. 2014.** *Царските колекции в българските музеи*. София: НИМ.
- Кьосева, Цв. 2016.** Управлението на музейните колекции – основна сфера от музейния мениджмънт. – В: *Музеи и колекции*. Смолян: Принта – КОМ, с. 11–50.
- Ракшиева, Св. 2014.** Експозицията – диалог с публиката. – В: *Виж кой говори. Комуникационни и интерпретационни модели в музея*. София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, с. 62–67.
- Тодорова, Е. 2015.** За някои съвременни тенденции за теорията и практиката на музейните колекции и тяхното приложение. – В: *Изследвания на културната памет, културното наследство и идентичности*. София: ИК „Гутенберг“, с. 269–285.

⁴⁵ <http://mc.government.bg/page.php?p=46&s=13&sp=541&t=543&z=0>, посетен последно на 21 ноември 2016 г.

Архивни източници

НА – РИМ „Стою Шишков“ – Смолян, III-12, съст. Таня Марева.

Интернет източници

Министерство на културата – <http://mc.government.bg/page.php?p=46&s=13&sp=541&t=543&z=0>, последно посетен на 21 ноември 2016 г.



МИНАЛО С ПРОДЪЛЖЕНИЕ

Изложбата „Магия в бяло в Музей „Сарафкина къща“ – от тъкачния стан до фондовете на Музея

Миглена Петкова

Регионален исторически музей – Велико Търново

Музеят е културна и научна организация, която издирва, изучава, опазва и представя културни ценности, природни образци и антропологични останки с познавателна, образователна и естетическа цел (чл. 25 от ЗКН). Неговите функции са ясно заложени още при създаването му като институция. Те са свързани, от една страна, със събиране, документиране, съхраняване и изследване на обекти и предмети с културна и историческа стойност, а от друга, със стратегията на тяхното популяризиране.

Музеят е един от основните пазители на паметта на човечеството, формиращ „историческо чувство“. В днешното модерно време той се проявява като социокултурен феномен за фундаментално историческо познание. Съхраняването, проучването и популяризирането на автентичните свидетелства за развитието на обществото и природата се приемат като съществена част от процеса на възпроизводство, а музейната експозиция – като място, където неуведоменият човек се приобщава към знанието (Бонева 2007: 29).

Обект на настоящата статия е временната изложба на тъкачно изкуство „Магия в бяло“, експонирана в Музей „Сарафкина къща“. Целта е да се представи един от начините за партньорство с членове от занаятчийската гилдия и за популяризиране на техни произведения в музейна среда – традиционна практика, която в различни варианти се използва и от други музеи. Нашата задача като музейни специалисти беше да доразвием идеята, като паралелно експонираме и тъкани от фондовете на Регионален исторически музей – Велико Търново. Предизвикателството беше голямо, тъй като представянето на традиционни занаяти не е ново за музейното дело и екипът трябваше да заложи на художественото и пространственото овладяване на територията за експониране, на красивите шалове, съчетани с музейни експонати, добре подбран екстериор, реклама. Наличието на тези фактори доведоха до един добър краен резултат – изключително атрактивна и емоционална изложба, привличаща публика.

Красивите авторски тъкани, които бяха експонирани, са дело на Миглена Чаталова, практикуваща занаята си в тъкачница, намираща се на Самоводската чаршия. Възрожденският пазар се създава през 60-те – 70-те години на XIX в., когато Търново започва да расте на запад от стопанския център Баждарлък. Оформят се две улици с търговски и занаятчийски дюкяни, работилници и ханове. В началото името на чаршията е било „Ум пазар“, защото на нея се е търгувало брашно. Впоследствие търговията се разраснала и тъй като най-много била продукцията от близкото село Самоводене, а жителите му били добри и находчиви търговци, пазарът бил наречен „Самоводски“.

Днес Самоводската чаршия продължава да пази духа, традициите и романтиката на Възраждането. Сега там се помешават различни занаятчийски работилници, една от които е и тъкачницата. Изкуството се е предавало от майка на дъщеря, от баба на внуче, за да се съхрани до наши дни. Минало с продължение, в което в художествена хармония се преплитат идеите на няколко поколения. В конкретния случай шалове, участващи в изложбата, са на Миглена Чаталова, която наследява занаята от своята майка Надежда и го предава на дъщеря си Симона.

Миглена тъче от 12-годишна. Тя прилежно пази и доразвива занаята, съзнавайки, че той постепенно ще бъде забравен, ако не се предаде на следващото поколение. Затова не крие надеждите си, че един ден нейната дъщеря също ще продължи семейната традиция и ще овладее тънкостите при работата със стана. Миглена е щастлива въпреки трудностите. В началото с майка си правели черги, после ритуални кърпи. Мотивите и техниката заимствали основно от музейните експонати, съхранявани във фондовете на Музея. Опитната тъкачка споделя, че занаятът я е научил на много търпение. Тя самата работи с памук, вълна, лен, коприна, с естествени материали, които ѝ дават усещането за сливане с природата, за своеобразна „магия“. А тази „магия“ Миглена предава и на своите приятели, които с удоволствие наблюдават как изпод ръцете на тъкачката се „раждат“ красивите тъкани. *„Аз съм много неспокойна натура, но по отношение на тъкането имам невероятно търпение. Най-важното е да си направиш добре основата. Това е като грундирането на платното от един художник. В началото не обичах тази чисто техническа работа, а сега ми доставя голямо удоволствие. Но открий, че трябва да съм много спокойна, когато го правя, защото веднага си проличава. Съчетаването на цветовете ми се отдава с лекота, дори не мисля, когато го правя. Когато седна да правя нещо, имам смътна идея, но после като че ли самата черга или шал ме водят“* – разказва майсторката. И допълва, че никога не работи, когато не е в настроение. Установила е, че материята като че ли усеща нейното напрежение и започва да ѝ се противопоставя с късане на нишките или изкривяване на основата. Тайната на нейните красиви тъкани се крие в огромната любов и вдъхновението, които влага в своята работа. Един от тъкачните станове в работилницата е на повече от 120 години – *„Изглежда толкова добре, защото все още се работи на него. Ако не беше така, досега нямаше да оцелее“*.

За 20 години, прекарани в малката тъкачница на Самоводската чаршия, Миглена е видяла как се променя светът около нея. Споделя, че в самото начало, влизайки в ателието, хората са очаквали да видят възрастна жена и са оставали изненадани от нейното присъствие. Чудно им е било как е възможно млад човек да се занимава с тъкане: *„Така беше допреди десетина години. Сега е по-различно. Струва ми се, че тези неща се ценят. Харесва им, напомня им за традициите“*.

Изложбата, която си поствихме за цел да осъществим, беше подчинена на конкретен тематико-експозиционен план. Опорните точки включваха: идеен замисъл, обживяване на конкретното пространство за представяне на образците, самото експониране и връзката с различните публики, проявявайки интерес към такъв тип изкуство и музейно наследство.

Идеен замисъл: *„Идеята да изложва моите шалове в музейна среда е отдавна обмислена, тъй като техният първообраз са експонатите от Музея. Бях много малка, когато майка ми ме водеше в Сарафкина къща и ми показваше тези „ръчни работи“, които българката изработвала с ръцете и сърцето си“* – споделя Миглена. Както споменах, тази идея беше доразвита от наша страна с цел не само да покажем творчеството от Самоводската чаршия, но и да представим паралела и историята на тъкачното изкуство, експонирайки и автентични тъкани от фонда на РИМ – Велико Търново. Налице беше и конкретният повод за откриване на изложбата – именият ден на майсторката – 22 юли.

Пространството: откритият вътрешен двор на Сарафкина къща. Място магнетично и енергийно не само като местоположение – „кацнало“ сърху скалистите склонове на река Янтра, но и като организация на пространство – сферичен вътрешен двор, заграден с пано от желязна ограда и плочник, между който се прокрадват розови храсти и чимшири.

Колекцията на майсторката тъкачка: Миглена участва в изложбата с 20 шала. За тяхната направа тя използва ажурна техника, а материалите са предимно от памук и лен. Всеки от ръчно тъканите шалове на майсторката е уникален, притежаващ частица от нейните емоции и чувства, втъкани в магнетична палитра.

Участието на Музея: В депото на сбирка „Тъкани“ се съхраняват над 4000 образци на тъкачното изкуство, плетива, шевици, аксесоари. От тях около 2000 броя се падат на платната, някои от които на повече от 150–200 години. Регионалният исторически музей – Велико Търново се включи в изложбата с над 30 експоната. Невероятни образци, които поддържат вълшебната картина на някогашния свят, изтъкан от здрав лен и коноп, от мек памук, от топла вълна и козина, от галеща и блестяща коприна.

Налице бяха двата основни компонента за успех: пространство и колекции. Оставаше третият – публиката.

Публиката: за нас не беше изненада присъствието на големия брой представители на занаятчийската гилдия и на неправителствени организации от Търново, региона и страната. Впечатляваща беше срещата между различните поколения – възрастни жени, техните дъщери, внучки, които с интерес обяс-

няваха техниките на тъкане и правеха паралел между автентичните тъкани и съвременните шалове. Създаде се една непринудена и приятелска атмосфера от съмишленици, които постепенно се приобщаваха към основната кауза на Музея – съхранение и приемственост на традициите. Цел, която беше заложена в подготовката и реализацията на изложбата.

Постигнати резултати:

1. Популяризиране на тъкачния занаят чрез паралелно представяне на автентични и съвременни тъкани – техника, мотиви, символика.
2. Приемственост между поколенията.
3. Популяризиране на музеен обект – Музея „Сарафкина къща“.
4. Популяризиране на архитектурен резерват – „Самоводска чаршия“.
5. Привличане на различни по пол, възраст, социален статус и етническа принадлежност посетители.
6. Партньорство със занаятчийската гилдия в дългосрочна перспектива.

Представената изложба е малка част от цялостната стратегия на РИМ – Велико Търново за популяризиране на културно-историческото наследство. Музеят е основният фактор в културния живот на града и региона и като такъв използва максимално както културно-историческите и природните дадености, добрата инфраструктура, така и големия потенциал на музейните работници. Убедени сме, че за да бъде един музей успешен, той трябва да има ясна представа какъв тип интелектуални, културни и образователни услуги ще предлага на своите потребители, да е наясно с техните желания и нужди. По този начин се осъществяват силни връзки не само за стабилен интерес към музейните колекции и експозиции, но и за партньорство в дългосрочна перспектива.

В заключение ще обобщя, че представянето на „Магия в бяло“ – една по същество традиционна изложба, не беше самоцел на нашия екип. В това глобализирано време, което ни залива с информация и технически нововъведения, когато на преден план излизат интерактивни, интердисциплинарни, атрактивни и алтернативни музеи и експозиции, отново ще се върна към основното възрожденско правило на музейната работа, а именно умението да комуникираме с посетителите и да представяме по достъпен и същевременно интригуващ начин различните по тематика и хронологичен обхват обекти и експозиции.

Използвана Литература

- Бонева, Л. 2007.** *Музейните изложби. Пространство – колекции – публика.* София: МК, Сдружение „Кръг Будител“.
- Закон за културното наследство.** – В: *ДВ*, бр. 19 от 13 март 2009 г., изм. и доп. *ДВ*, бр. 16 от 26 февр. 2016 г.



МУЗЕЙ – ВРЕМЕННА ЕКСПОЗИЦИЯ – ПАМЕТ

Биляна Попова, Лора Христовова

Регионален исторически музей – Пловдив

*„Музеят може да разказва за своите
създатели не по-малко, отколкото
за своите експонати.“*

Клод Вейл

Пиер Нора отбелязва, че живеем във време на световен възход на паметта. Това се забелязва особено през последния четвърт век, когато всички страни, всички социални, семейни, етнически групи преживяват коренна промяна в традиционната си връзка с миналото. Тя се проявява в множество форми, между които култ към корените, повишена чувствителност към съхраняване на архивите, подновена привързаност към „наследството“ и др. (Нора 2004: 19). Колосалният ръст на мероприятията, който се забелязва във всички европейски страни след 1989 г., дава основание на Пиер Нора да нарече съвременността „епоха на припомнянето“.

Материалното и нематериалното културно наследство са основен фактор за формиране и съхраняване на културната памет. Те напомнят на човека за предците му и за различни значими събития от миналото. Времето, закодирано в следите от миналото, насочва също към различни сфери на настоящето и бъдещето. Културно-историческото наследство е продукт на дейността на паметта, която с течение на времето и според твърде променливи критерии избира определени моменти от миналото, за да ги постави в категорията на наследеното.

В съвременното общество се трансформират различни културни потребности, заставащи пред избора за „реабилитация на традиционните ценности“ или утвърждаване на новото, представено чрез кич, авангард и др. На фона на това културната индустрия и отделните ѝ институции (в това число и музеите) се конкурират помежду си, осмисляйки поновому демонстрирания културен продукт, като изработват актуални стратегии за неговата репрезентация (Кузьмина 2009: 191–195).

Съвременният музей се старее да излезе от еднозначната си роля на културно-просветителска институция, чувствайки необходимост да се променя в променящото се общество. Пред музейните изследователи възникват множество въпроси, между които, от една страна, как да бъде конструирана една временна експозиция, за да се съхрани нейната достоверност, традиционен характер и неподправеност, и от друга, как тя да отговори на съвременните културни потребности и изисквания на аудиторията; доколко съвременната репрезентация на миналото променя музейното пространство и нарушава традиционните рамки в организацията и др.

В съвременните музейни експозиции е необходимо новаторството да се преплита неразделно с традицията, за да се запази досегашната аудитория и едновременно с това да се привлича нова. Така самият музей изпълнява функцията не само на съхранител на културното наследство, но и на създател на нови културни ценности.

Основно призвание на всеки музей е да възпрепятства обществената забора на различни значими по своята същност исторически периоди и свързаните с тях събития. Едно от общоприетите в социоhumanитарните знания понятия за музей е трактовката му като институт на социалната памет. Както отбелязва Луначарски, „музеят е паметната книга на човечеството“, а увековечаването на паметта за събитията от миналото като необходимост за съхранението им за бъдещите поколения е в основата на създаването на всеки музей. В този смисъл от особена важност е проблемът за отношението колективна памет – музей – общество. Този актуален научен проблем не е намерил своето еднозначно разрешение в музеологията и до днес.

Известният руски философ футуролог и религиозен мислител Николай Фьодоров още в края на XIX в. извежда основната роля на музеите в статията си „Музей, его смейл и назначение“. Той разкрива основната роля и предназначение на музея като институция: „Първоначално музеят е бил храм, т.е. сила, която регулирала и поддържала живота на предците ни (всъщност в представите на хората), разумът не се отделя от паметта и паметта не е била само хранилище, а и възстановяване на силите на предците ни в обред, което се явява действителна гаранция за съхраняване на отечеството – на общия произход и на братството. [...] Музеят не е просто сбор на вещи, а преди всичко сбор на лица. Неговата основна функция се заключава не в натрупването на мъртви вещи, а във възвръщането на живота на отминалото, във възвръщането на мъртвите и техните произведения като живи фигури“ (Фьодоров 2016: 371–373). Следователно руският учен възприема музея като институт на живата памет, обхващащ всички значими обекти на паметта на народите, като главен информационен фактор, подпомагащ устойчивото и хармонично развитие на цивилизацията.

В анализа на връзката памет – музей – общество важно значение имат идеите на Персонс и на Лукман и Бьргър за миналото като темпорално измерение на функционирането на обществото. В съответствие с тези идеи символното

присъствие на миналото в настоящето е свързано не само със стремежа на хората към неговото познаване, съхраняване и извличане на полезния опит, но е обусловено и от такива обективни обстоятелства на човешкото съществуване като края на човешкия живот и необходимостта от легитимация на смъртта, наличието на космическо време, а също и характерното за човешкото съзнание желание за порядък във времето (Герасиманко 2012: 252).

Пиер Нора акцентира върху конфликта между историята и паметта. Той напомня, че паметта е способна да манипулира, тъй като се основава на твърде ограничена информация, на висока субективност и на емоционалност. Верч разглежда колективната памет като опозиция на историята: паметта в своята същност е субективна (отразява опита на определена група, безсъзнателна е, не търпи неопределености в интерпретацията на мотиви и събития). Паметта се корени в стабилната същност на групата, миналото тук не преминава, а е тясно свързано с настоящето, гласът на паметта се изразява в представите за „музея-храм“, в героическите наративи (Wertsch 2002: 19). Историята обаче като обективна наука дистанцира изследователя от събитията, тя е критична и аналитична, признава неопределеността и неяснотите по отношение на различни мотиви и събития, изучава промените, отличава минало от настояще. На събитията от миналото гледа като на случили се тогава, а не сега. Историческото съзнание се изразява в представата за „музея-форум“, в сблъсъка на противоречиви, разнообразни позиции.

Музеят като пазител на миналото играе роля на актьор на социалната памет, изразяваща се в материалните обекти. Той е учреждение, което съхранява, възпроизвежда, стабилизира, транслира социалното наследство. Тази трансляция се осъществява посредством музейните експозиции. Благодарение на постоянните и временните експозиции посетителите имат възможност да видят миналото такова, каквото е било, на базата на реконструирания спомени. Така потомците могат да проследят през призмата на своя поглед как са живели предците им. Всеки човек разполага с определена памет. Ние не можем да си представим и да знаем каква е била паметта на хората от XIX в. Единствено на базата на съхранената памет можем да си представим как са изглеждали, как са се обличали, какви вещи са използвали. В случая паметта в най-широк смисъл би могла да се разгледа като вещите, които не са изхвърлени на боклука, а са запазени, съхранени и реставрирани, за да бъдат показани в музея. В това се заключава основният смисъл на музейната памет.

Всяка временна експозиция включва два основни етапа – подготвителен (събиране на набор от експонати, които ще бъдат включени в експозицията, разработка на темата и осъществяване на научна концепция) и същински (реализиране на тематично-експозиционната концепция). Така става възможно да се проследи разглеждането на социалната памет в действие – как се утвърждава темата за експозицията, съставянето на тематико-експозиционния план, подборът на експонати и конструирането на завършената временна изложба, каквато е „Знаци на времето“, представяща колекция от старинни лампи и

часовници, притежание на РЕМ – Пловдив. Наред с видимите и очевидните физически действия музейните куратори пристъпват към конструиране на пространството и времето. В хода на подреждане на експозицията пространството се диференцира, като се разделя на определени комплекси. В обсъжданата изложба „Знаци на времето“ те например са: ръчни часовници, настолни часовници, стенни часовници, газени лампи, електрически лампи, газеници, свещници, търговска кантора и др. Резултатите от създадената експозиция се превръщат в материализирана социална памет. Тя представлява ефект от мрежата хетерогенни отношения, включваща, от една страна, сътрудничество между фондова, експозиционна и научна работа, и от друга – подбор на експонати, витрини, помещения, и не на последно място въздействие върху посетителите. Целта на този вид памет е да съхрани, да възпроизведе, да стабилизира и да обезпечи повторния достъп до социалното културно-историческо наследство.

Съвременните хора имат все по-голяма необходимост от връзка с миналото. Погледите все по-често се обръщат към историческите събития. В този смисъл експозицията „Знаци на времето“ доказва отново нарастващия интерес към „поовехтелите“ вещи и „поостарелите“ времена. Изложбата потегли от Пловдив, за да гостува в редица градове – Русе, Смолян, Стара Загора, Хасково, Димитровград, Пазарджик. В книгата за отзиви са записани не едно и две мнения. Веселин Георгиев от Русе пише: *„Изключително интересно е да се разбере, че има повод свободна България да се гордее като съвременна европейска държава“*. Българинът принадлежи към общото европейско семейство. Днес искаме това да е безспорен факт и съвременниците търсят доказателства в наследството и откриват поводи за гордост. В хода на глобализацията *човешките общности имат все по-нарастваща необходимост от корени, от наследство. Те са им нужни, за да осмислят и представят своята тъждественост и непрекъснатост във времето* (Ганева-Райчева 2000: 98). Положителните си впечатления от видяното са отразили в книгата за отзиви и чуждестранни туристи. Културата, която българите внасят от Западна Европа в края на XIX в., представлява интерес и за наследниците на създателите ѝ. Днешният западноевропеец също изпитва необходимост от основания за гордост, че е част от определена група. Така „Знаци на времето“ е доказателство за принадлежност, памет, наследство, история. РЕМ – Пловдив открехва вратата на времето, за да разкрие някои тайни знаци. Обединяването на технология, история и изкуство допринася за единството на експозицията и красноречивите ѝ послания. Един десетокласник от Смолян споделя: *„Благодарение на тази изложба повярвах във величието на Родината си. Благодаря ви!“*. По повод на този отзив може да се зададат множество въпроси, но е важно едно – „Знаци на времето“ действа като фактор за пораждање на национална гордост. Вещите са надживели притежателите си, но посетителят се пита чия ръка е припалвала газената лампа и е отваряла капачето на джобния часовник. Наследството, закодирано в представяната изложба, доказва, че времето няма

граница. То тече с тиктакането на часовника. В етнологията винаги се поставя въпросът за субективните измерения на историята, за представите на човека за него самия, за живота и света, който го заобикаля и в който живее. Тук влизат и представите му за време, интериор и пр. Как човек възприема света и как действа, зависи винаги от онова, което е в него – от образите за света, от екзистенциалните настройки и погледа му върху хората, от възпитанието му.

„Най-общо под памет се разбира възможността на дадена естествена или изкуствена система да кодира информация, извлечена от нейния опит и взаимодействие с външната среда, да го натрупва, да го подрежда и да го използва в действията и операциите, които осъществява“ (Кръстанова 1999: 75). В този смисъл информацията, която носи музейната колекция от газени лампи и часовници, може да се определи като колективна памет, тъй като паметта на една група се приема за обща, когато тя съхранява съвкупността от съзнателни или несъзнателни спомени за събития, преживян или митологизиран опит и когато засяга най-голям брой от членовете ѝ и изразява някаква жива колективност (Кръстанова 1999: 77). Газените лампи и часовниците са белег за социален статус – богатство, т.е. предметите насочват към произхода на собствениците си – търговци, банкери, по-заможни занаятчии. Паметта, съхранена в тези вещи, е свързана и с определено място на битуване – града като топос, място за развитие на икономически отношения. Газените лампи носят и информация за определена историческа епоха. Детайлите на украсата и стилът на стъклените шишета определят времето, когато са произведени – сецесион, еkleктика, барок. При горелките на лампите е характерна шемпата на производителя от определена западноевропейска държава – Англия, Австро-Унгария, Германия. Кодирана е и информацията относно материала на изработка – цам, калай, чугун, сребро, позлата. Зашифрованата в колекцията памет по принцип е свързана със собствениците на експонатите, тъй като „формирането на личността става винаги в някаква общност, която налага своя матрица“ (Кръстанова 1999: 76), и може да се каже, че всеки притежател на осветителен прибор е кодирал в него своята индивидуална памет, т.е. предметът е своеобразен информатор без думи. Той разказва истории, рисува интериори, изгражда биографии. Както има устна и писмена памет, така може да се говори и за памет, която носят вещите. Това е връзката на паметта с наследството: „Наследството е категория, която отвежда към трайния континуитет на материални предмети, нематериални явления и ценности, възприемани и съхранявани от всяко следващо поколение“ (Кръстанова 1999: 79). В този смисъл колекцията от газени лампи и часовници е категоричен пример за наследство, което трябва да се пази в музей като място за събиране, съхраняване и популяризиране на движими културни ценности. Паметта има хетерогенен характер и в този смисъл нейното кодиране в газените лампи и часовниците е изменяемо – те се развиват в различните исторически епохи. Появяват се нови образци. Днес се създават забележителни екземпляри и в стилово, и в техническо отношение, чийто първообраз са старите модели електрически лампи,

някои от които са част от колекцията на РЕМ – Пловдив. В основата на днешните часовници са скрити реплики от миналото. Паметта не е статична – тя се обновява с времето. Докато наследството е хомогенна категория. То представя връзката, приемствеността на информацията, която носят осветителните прибори и часовниците като предмети, историческо време, социални прослойки. Тази информация се възприема и съхранява от всяко следващо поколение като наследство и се донадгражда като памет за дадено време. Естествено, всяко ново поколение, получило определени културни образци, не просто ги възприема и усвоява в готов вид, но винаги осъществява своята собствена интерпретация и избор. В този смисъл всяко поколение избира не само своето бъдеще, но и миналото си. Приемайки едни елементи на социалното и културното наследство, обществото и социалните групи отхвърлят други. Наследствата се явяват форма на избирателна привързаност към определени следи от миналото. Именно „динамиката на колективната памет се осигурява от вписването на актуализираните следи и знаци на миналото и новите факти в една система, където се осъществява постоянната реорганизация на тяхната интерпретация“ (Кръстанова 1999: 79).

Светлината е ясен знак за времена и епохи. Откакто се е появил, човекът се опитва да овладее светлината и пламъка. За овладяване на светлината той изпробва разнообразни начини, открива много нейни източници и възможности за тяхното използване. От най-дълбока древност мракът е разсейван с помощта на борината. Векове наред свещи осветяват домовете на хората. Успоредно с това са изобретени и глинени лампи, светещи с растително масло или животинска мас. По-късно лампите се усъвършенстват, променят се материалите за тяхната изработка, достига се до много сложни форми. Появяват се лампи с необикновена импозантност и съвършен вид, които затъмняват самия източник на светлина. Към средата на XIX в. е открит светилният газ и светът се променя. Резбари, стъклари, ковачи, златари изработват свещници и лампи в стила на своето време, пръскайки светлина около себе си – израз на неуморния стремеж на човека към развитие. Това откритие е началната крачка по пътя към изобретяване на съвременните лампи.

Свещниците са друг начин за осветяване в миналото. През различните епохи и стилове – Средновековие, Ренесанс (XVI в.), барок и рококо (XVIII в.), ампир (XIX в.), модерност (XIX в.) – свещниците променят вида си, но целта им остава същата – светлината. Паметта, съхранена в извивките на украсата или в строгите прави линии, използвани за извайване на свещника, разкрива линията на времето. То тече в различни коловози за различните ситуации в ежедневието, но е обективно мерило за исторически епохи. Хармоничността и елегантността например характеризират ренесансовите свещници, а ампирът е антипод на разточителността на барока и рококо.

Паметта за съществуването на първите фенери съхранява историческото наследство. Закодираната информация в тези предмети съдържа и динамиката на колективната памет – знаците от миналото и нововъведенията в тази област

образуват стройната система на колективната памет. В Цариград например от векове съществува квартал, наречен „Фенер“. Името му идва от фенера, който стоял на една колона там през византийската епоха. Кварталът е свързан исторически с България – тук е българският храм, известен като желязната църква „Свети Стефан“. Тези факти доказват по безспорен начин паметта, съхранявана във фенерите, които присъстват в представяната колекция. От гледна точка на наследството, опазено в показаните осветителни уреди, се открива поредица исторически факти за време и място. За улично осветление у нас преди Освобождението са използвани лоени свещи – закрепвали ги в тенекиени светилници на дървени стълбове на разстояние 100–150 метра един от друг. От 1887 г. вече се използва газ, като в стъклен или метален фенер се поставя конусообразна тенекиена газена лампа и цялата конструкция се привързва за висок кол. Така пригответените светила се подреждат по чаршийската улица, за да осветяват алъш-вериша. Най-широко приложими в бита са лесно преносимите керосинови фенери, използвани от края на XIX до средата на XX в.

Красимира Кръстанова говори за етимологията на думата „вещ“ и определя нейните две същности – естествена и технологична. Всичко казано дотук потвърждава становището, че „във вещния свят се отпечатва информация за технологичното равнище, от което в голяма степен зависят формата, стиловите особености, естетическите характеристики и употребата на предметите“ (Кръстанова 2000: 31).

Отговор на въпроса какво представлява времето търсят поколения философи, астрономи, физици, математици, богослови, писатели. Всяка епоха има специфична представа за него и за способите за измерването му. От древността хората не просто съществуват във времето, но се и опитват да осмислят неговата същност. Хераклит Ефески, живял на границата между VI и V в. пр.Хр., пише, че светът е в плен на противоречия и изменчивости, но времето тече неизменно. Историята на методите за измерването му е очертана от пътя на първите часовници в Древния свят – слънчеви, водни, огнени, отчитащи с точност до няколко минути в денонощие, до съвременните им събратя, работещи с прецизност до милионни от секундата. Първите ръчни часовници са създадени в началото на XIX в., но са оценени по достойнство едва 100 години по-късно. В началото на XX в. те се оказват много полезни и удобни за авиаторите. Ръчният часовник се налага окончателно след Всемирното изложение в Париж през 1937 г. „*Кой би помислил само преди няколко години, че той ще бъде представен под толкова различни форми и с толкова разнообразие*“, пише един тогавашен коментатор. От онзи момент до днес този вид средство за измерване на времето не излиза от мода и в момента асортиментът му е неизброим. Посочените факти са доказателство за надграждане на паметта, съхранена само в една музейна колекция. Моделите, които се пазят във фондохранилищата на РЕМ – Пловдив, са представители на известните английски марки от XVIII и XIX в. „Eduard Prior“, „George Prior“, „Ralpf Gout“ – все фирми, които в края на XVIII в. успяват да се наложат като основни производители

ли на всички видове часовници в цялата Османска империя. Мода или потребност, но самоуки майстори сахатчии (от тур. saat – час, часовник) започват да изработват и български часовници. Предават си занаята един на друг и през XIX в. се обучават главно във Виена, Букурещ, Цариград и Пловдив. Потомците на мнозина от тях и до днес с гордост носят фамилията Сахатчиеви. Така в края на XVIII в. Георги Сахатчиев и синът му майсторят сами стенни часовници. Сред най-известните часовникари се нареждат братя Сахатчийски от Габрово, Атанас Сахатчийата от Сливен, пловдивчанинът Атанас Сахатчийата, Георги Цурев Тюфекчийата от Батак и др. Производството просъществува до около 1860 г., когато европейските, т.нар. белиградски часовници започват да конкурират нашенските с изработката и ниските си цени. Така „преводът на непосредствения човешки опит на езика на културата позволява той да бъде включен в колективната памет, защото технологичните умения и знания стават част от една мирогледна система“ (Кръстанова 2000: 31).

От изнесената дотук фактология става ясно, че знаците на времето носят цивилизационни характеристики, т.е. с развитието на техниката и технологиите човекът развива и надстройва знанията и уменията си в определена област. Ролята на часовниците и осветителните прибори в социалния живот се променя с навлизането на съвременните методи на производство. Това е основание да се твърди, че знакът, който вещите от XIX в. носят, не е еднозначен с информацията, която те съобщават през XXI в. Ако „преди“ (в случая XIX – началото на XX в.) газените лампи и часовниците са били признак за социален статус, то „сега“ (XXI в.) те показват само обикновеност. Нововъведенията и технологиите днес, в XXI в., превръщат определени марки часовници и осветителни прибори отново в белег за богатство и състоятелност. Един от основателите на знаменитата часовникарска корпорация „Swatch“ – Николас Хайек, казва: „*Часовниците не са необходимост, те са разкош и изискана скъпоценност*“.

В заключение: експозицията „Знаци на времето“ на РЕМ – Пловдив затвърждава максимата, че времето е спирала, по която събитията се повтарят, но се развиват напред във възходящ ред.

Използвана литература

- Ганева-Райчева, В. 2000.** Наследство и модерност в България. – В: *Български фолклор*, № 2, с. 98–100.
- Герасиманко, Е. 2012.** Музей и памет в свете концепций институционализации. – В: *Вестник СГУТУКД*, № 1 (19), с. 251–260.
- Кръстанова, Кр. 1999.** Омайните билки на Цирцея, или още за отвоюването на паметта в българския фолклор. – В: *Български фолклор*, № 4, с. 75–86.
- Кръстанова, Кр. 2000.** Вещите в дома – визуализиране на общностна памет. – В: *Български фолклор*, № 1, с. 29–41.

- Кузьмина, Т. 2009.** „Каюты памяти“ музея Л. А. Кассиля: визуально-антропологическая экскурсия. – В: *Визуальная антропология: Городские карты памяти*. Москва: ООО „Вариант“, ЦСПГИ.
- Нора, П. 2004.** Световният възход на паметта. – В: *Около Пиер Нора. Места на памет и конструиране на настоящето*. София: Фондация „Дом на науките за човека и обществото“.
- Фёдоров, Н. Ф. 2016.** *Музей, его смысл и назначение*. <<http://bookee.ru/catalog/classic/fedorov-n-f-muzejj-ego-smysl-i-naznachenie/>>, посетен на 29.11.2016 г.
- Wertsch, J. V. 2002.** *Voices of Collective Remembering*. Cambridge: Cambridge University Press.



ВРЕМЕННИТЕ ИЗЛОЖБИ НА ОТДЕЛ „ЕТНОГРАФИЯ“ ПРИ РЕГИОНАЛЕН ИСТОРИЧЕСКИ МУЗЕЙ – ЛОВЕЧ ОТ 2005 ДО 2016 Г.

Елена Георгиева

Регионален исторически музей – Ловеч

Регионален исторически музей – Ловеч има пет обекта, които могат да бъдат посетени от гражданите и гостите на града – Ловешката крепост, Музей „Васил Левски“, Къкринското ханче в с. Къкрина, Етнографския комплекс и Музейната сбирка „Атанас и Васил Атанасови“. Етнографският комплекс се състои от две къщи, в които се намират постоянните експозиции на отдела – „Дом на семейство на заможен търговец от края на XIX – началото на XX в.“ (Драсовата къща) и „Дом на семейство на интелектуалец от 30-те – 40-те години на XX в.“ (Рашовата къща). Липсата на обща историческа експозиция и ограничената площ не позволяват да се покажат в цялото им богатство и разнообразие съхраняваните в РИМ – Ловеч движими културни ценности. Това се отнася и до фонда на отдел „Етнография“, като цели колекции остават без свои представителни образци в постоянната експозиция на Етнографския комплекс. Този проблем уредниците на отдела решават чрез временни тематични изложби.

От 1993 г. на Музея е предоставена изложбена зала „Покрит мост“. До днес там са експонирани повече от 60 различни временни тематични изложби, представящи материалната и духовната култура на град Ловеч и Ловешкия регион. Сред тях са и повече от 20 временни изложби на отдел „Етнография“, които показват отделни колекции, притежание на Музея, или предлагат поцялостен поглед към живота в Ловеч в края на XIX и началото на XX в. Някои от изложбите съдържат движими културни ценности, а други са само с постери. Тук ще бъдат разгледани няколко от тях, показани през последните десетина години.

Изложбата „Когато нямаше електричество“ е експонирана на 31 март 2005 г. Тя представя „пределектрическата епоха“ на различни области от живота, в които сме свикнали да използваме електричество. Изложбата е в няколко раздела – „Отопление, осветление и готвене“, „Разбъркване и пасиране“, „Печене, мелене и варене на кафе“, „Самоварите“, „Шиене и гладене“, „Часовниците“,

Бръснарството“, „Вентилаторите“, „Грамофонът“. Там, където е възможно, отделната област е представена в развитие. Използвани са подвижни културни ценности от фонда на Музея, като експозицията е обогатена и с допълнителни материали – подходящи фотографии и вестникарски реклами от началото на ХХ в. Издадена е и едноименна книжка, предназначена за публика от всички възрасти, която следва същите раздели. Автори на изложбата и съставители на книжката са уредниците в отдел „Етнография“ Пламен Ечков, Светла Ангелова и Елена Георгиева.

През същата 2005 година, но на 27 юни е открита изложбата „Копнения от багри“. Тя представя колекцията от шевици на отдел „Етнография“, а колекцията от китеници е показана в изложбата „От раклата на баба“ през май 2009 г.

Една от най-сложните за осъществяване изложби е „Ловеч в Европа, Европа в Ловеч“, експонирана през 2007 г. по повод присъединяването на България към Европейския съюз. Откриването на изложбата е на 9 май (Денят на Европа), в навечерието на Празника на Ловеч – 11 май. Експозицията показва желанието на ловчанци в края на ХІХ и началото на ХХ в. за приобщаване към културните и стопанските достижения на модерната европейска цивилизация. Ясно личат новите критерии за уредба на дома, продиктувани от нови представи за красиво и удобно. Ловешката градска среда се обогатява както с предмети и облекла европейско производство, така и с промени в отношението на жителите на града към стила и домашната среда. Експозицията представлява няколко обособени с табла сектора, в които са представени всекидневното и променящите се виждания на ловчанци за мода. По таблата, подредени като стени от стая, са показани множество фотографии, илюстриращи тенденциите в развитието на Ловеч в областта на културата, икономиката и изкуството в представения период. Автори на изложбата са уредниците на отдел „Етнография“ Светла Ангелова, Елена Георгиева и Пламен Ечков, а графичният дизайн е на Георги Николов. Впоследствие някои от снимките от изложбата участват в събитията от „Варошлийски вечери“ като част от ретрофотоателието, в което желаещите се снимат с предоставени от Музея облекла от началото на ХХ в.

Изложбата „Покритите мостове в Ловеч от началото на ХІХ век до наши дни“ е експонирана за първи път през 2007 г. Чрез илюстративния и текстови материал в нея става ясно, че макар най-известният покрит мост в Ловеч да е дело на Колю Фичето, това е местна строителна традиция. Всички мостове обаче са неустойчиви, като понякога реката отнася „моста и всичката стока на него“ даже два пъти в една година. В няколко раздела са представени покритите мостове до 70-те години на ХІХ в., за които данните са оскъдни, най-известният ловешки покрит мост – този на Уста Колю Фичето, а също и последвалият го през 1931 г. в същата архитектурна традиция железобетонен мост, дело на колектив от архитекти начело с арх. Олеков. Един от разделите разказва за следващите реконструкции и преустройства на съоръжението. Изложбата отделя място и на всекидневното на занаятчиите и търговците, които открай време работят в малките дюкянчета.

При първоначалното представяне на експозицията в нея са включени картини с изображения на Покрития мост от Художествена галерия – Ловеч, а също и макети на моста, притежание на Музея. В момента изложбата е само с постери и се предлага за гостуване при покана. Автор на изложбата е Пламен Ечков, а графичният дизайн е на Георги Николов. Изложбата дава основа и на книгата на Пламен Ечков „Покритите мостове в Ловеч“, издадена през 2007 г., с второ допълнено издание през 2014 г. поради изчерпване на тиража.

„Вароша – носталгичен поглед към миналото“ е фотоизложба и е показана за първи път през 2009 г. в рамките на първите „Варошлийски вечери“. Носещи името на най-стария ловешки квартал и превърнали се в традиция за Ловеч в края на септември, „Вечерите...“ са поредица от събития, които имат за цел да представят пред широката публика ловешката градска култура от края на XIX – началото на XX в. във всичките ѝ проявления – архитектура, нрави, обичаи, мебели, облекло и кухня. Партньори на събитието всяка година са Община Ловеч, Център за работа с доброволци при Регионална библиотека „Проф. Б. Цонев“, Клуб на дейците на културата – Ловеч и Драматичен театър – Ловеч. Изложбата е създадена на принципа „стара-нова фотография“ на едни и същи места и знакови сгради през различни периоди от развитието на Ловеч. Ясно се вижда промяната в архитектурата и външния облик на града през годините. Акцентът се поставя върху най-стария и живописен градски квартал – „Вароша“. Всъщност до Освобождението това е целият град Ловеч, който чак след 1877 г. започва да се развива по левия бряг на река Осъм. Именно в днешния квартал „Вароша“ могат да бъдат видяни различните архитектурни тенденции от различните градски архитектурни периоди. Богатата колекция от пощенски картички, с които разполага отдел „Етнография“, спомага да се съпоставят различните места и сгради в миналото и днес. Изложбата е предназначена за посетители от всички възрасти. Неин автор е Елена Георгиева, а графичният дизайн е на Георги Николов. За втори път изложбата е показана на Покрития мост в рамките на „Варошлийски вечери 2015“.

Изложбата „Часовниците в миналото и сега“ е експонирана през 2011 г. Тя има за първообраз частта, посветена на часовниците, от изложбата „Когато нямаше електричество“. „Часовниците в миналото и сега“ показва развитието на часовниците от древността до наши дни в света, България и Ловеч. В хронологичен ред се проследяват методите, начините и опитите на хората в миналото за измерване на времето. Експозицията дава изчерпателна информация за различните видове часовници, къде и от кого са въведени. Разказано е за появата на първите часовници в България и за някои от най-известните кули-часовници в различни градове на страната, за първите фабрики след Освобождението и за развитието на държавните предприятия след политическите промени. Разбира се, отделено е специално място за всичко, свързано с часовниците в Ловеч. При първоначалното експониране на изложбата е представен и Стойко Дулев – конструктор и изобретател на часовници. Като резултат от това сътрудничество колекцията от часовници на отдел „Етнография“ се обогати с дарени от г-н Дулев

часовници. Автор на изложбата е Пламен Ечков, графичният дизайн е на Георги Николов.

Изложбата „Нов живот за старите мебели“ е експонирана от 4 март до 29 май 2015 г. в една от залите на ловешкия Младежки дом. Чрез експозицията колегите от отдел „Консервация и реставрация“ представят пред широката публика част от своя труд – обработката на дърво. Изложбата е част от цикъл събития, с които Регионалният исторически музей в Ловеч отбелязва своята 120-годишнина. През 2015 г. се навършват и 30 години от създаването на отдел „Консервация и реставрация“ в Музея. Изложбата съдържа 5 постера за историята на отдела и за най-често срещаните поражения по дървото, а също и движими културни ценности от дърво, предимно от отдел „Етнография“ на Музея. Автор на графичното оформление на изложбата е инж. Страхил Кръстев.

Последната за момента изложба с етнографски материали е фотоизложбата „Старинният квартал „Вароша“ – вечната любов в сърцето на градовете“. Тя е част от провешените през настоящата година осми поредни „Варошлийски вечери“, чийто основен акцент беше архитектурата на квартала. Изложбата съдържа 15 постера и обединява усилията на колеги от 6 регионални музея от градове с квартал „Вароша“ – Благоевград, Велико Търново, Ловеч, Пазарджик, Разград и Търговище. Всеки от авторите представя „своята“ Вароша на принципа „стара-нова фотография“. Постерите съдържат и кратък текст за развитието на квартала в съответния град. Изложбата е експонирана от 1 до 30 септември 2016 г. на Покрития мост. Автор на концепцията е Елена Георгиева от Регионалния исторически музей – Ловеч, а на постерите – Михаела Василева и д-р Кирил Алексиев (РИМ – Благоевград), д-р Светла Атанасова, Димитър Харбалиев и д-р Жулиета Гюлева (РИМ – Велико Търново), Елена Георгиева (РИМ – Ловеч), д-р Румяна Кацарова (РИМ – Пазарджик), Иво Стоянов (РИМ – Разград) и Николай Ставрев (РИМ – Търговище). Графичният дизайн е дело на инж. Страхил Кръстев. Идеята намира своето продължение в едноименна книга, която е представена на 15 септември 2016 г. в Клуба на дейците на културата – Ловеч с участието на част от авторите. В книгата със свои по-пълни текстове по темата се включват същите автори, като липсват материали от РИМ – Велико Търново. При събитието в Клуба на дейците на културата бе показана и презентацията „Ловешкият квартал Вароша в миналото и днес“ на Елена Георгиева.

Част от изложбите на отдел „Етнография“ при Регионален исторически музей – Ловеч в момента са лесно преносими, ламинирани или на винил, което позволява да се предоставят за временно експониране от желаещи институции или музеи. Резултат от продължителна събирателска, проучвателна и научна работа, те дават възможност за още един поглед към движими културни ценности, съхранявани в отдел „Етнография“ при Регионален исторически музей – Ловеч, които по една или друга причина нямат възможност да бъдат представени пред нашата публика в постоянните експозиции.

**110 години Национален етнографски музей –
минало, настояще и перспективи**

**Българска
Първо издание**

Редактор *Мила Вълкова*
Художник на корицата *Силвия Божилова*
Графичен дизайнер *Вероника Томчева*

Формат 70 × 100/16 Печатни коли 10,5

Печатница на Издателство на БАН „Проф. Марин Дринов“
1113 София, ул. „Акад. Г. Бончев“, бл. 5

www.baspress.com

ISBN 978-954-322-949-9

